UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

JOSÉ CARLOS VIANA JÚNIOR

AUTOR COMO PRODUTOR LO-FI:

Interlocuções contemporâneas sobre o conceito de refuncionalização técnica em Walter Benjamin

Recife
2020

JOSÉ CARLOS VIANA JÚNIOR

AUTOR COMO PRODUTOR LO-FI:

Interlocuções contemporâneas sobre o conceito de refuncionalização técnica em Walter Benjamin

.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Sociologia da UFPE - Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Área de concentração: Identidades coletivas.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares

Recife

2020

Catalogação na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

V614a Viana Júnior, José Carlos.
Autor como produtor Lo-Fi : interlocuções contemporâneas sobre o conceito de refuncionalização técnica em Walter Benjamin / José Carlos Viana Júnior. – 2020.
162 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-graduação em Sociologia, Recife, 2020.
Inclui referências e apêndices.

1. Sociologia. 2. Música. 3. Produção musical. 4. Autoria. 5. Técnica. I. Soares, Paulo Marcondes Ferreira (Orientador). II. Título.

301 CDD (22. ed.) UFPE (BCFCH2020-119)

JOSÉ CARLOS VIANA JÚNIOR

AUTOR COMO PRODUTOR LO-FI: Interlocuções contemporâneas sobre o conceito de refuncionalização técnica em Walter Benjamin

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Sociologia da UFPE - Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Aprovada em: 19/02/2020.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Presidente / Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Morais (Examinador interno)
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dr. Thiago Soares (Examinador externo)
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Profa. Dra. Luciana Ferreira Moura Mendonça (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Gostaria de registrar o agradecimento à minha família: à Marluce Lopes, pelo amor e dedicação em incentivar o desbravamento de novos caminhos, à Kamila Ataíde, pelo amor e suporte em trocas de ideias que foram fundamentais para o desenvolvimento teórico da presente pesquisa, e ao meu eterno amigo canino Natal por tantas horas de criação, amor e companheirismo.

“A história da música pode ser vista como a transformação das fronteiras existentes entre a música e o ruído: ruídos de tempos passados podem se tornar a música do presente.” (BAUER,2003, p. 54)

RESUMO

Busco compreender a *refuncionalização* técnica – conceito chave presente no ensaio *O autor como produtor* de Walter Benjamin – à luz da ética DIY (BEER, 2014) com o objetivo de conectar teoricamente o autor como produtor ao processo de produção musical *lo-fi* (*low fidelity*, do inglês baixa definição) contemporâneo. Nesse contexto, realizo uma interlocução teórica entre a figura do autor-produtor benjaminiano e o amador *operativo* (categoria criada pelo presente estudo) através da construção de um *corpus* (BAUER 2003) como princípio para a coleta de dados qualitativos, seguida da investigação de casos múltiplos (YIN, 2005). A unidade de análise é baseada em seis artefatos sonoros digitais produzidos em *home studios* (do inglês, estúdios caseiros) localizados aos arredores da Região Metropolitana do Recife, e disponibilizados virtualmente pela coletânea Recife Lo-Fi entre os anos 2010 e 2017. Tais artefatos se caracterizam por condições técnicas *sui generis* onde os artistas são autores e produtores integrais das próprias obras; realizam de forma caseira todo o processo de produção musical (gravação, mixagem e masterização). Assim, levo em consideração a tese de que estas sejam extensões contemporâneas do autor como produtor benjaminiano. Como posicionamento interpretativo, o presente debate investiga a *refuncionalização* técnica no processo de produção musical baseado na máxima "faça-você-mesmo" (ética DIY); uma fusão entre forma e conteúdo visando a autonomia produtiva. Analiso as repercussões sociais, estéticas e políticas dessa operação na contemporaneidade. A metodologia utilizada para a construção do *corpus* é baseada em Bauer (2003) e a condução dos estudos de casos múltiplos em Yin (2005). Foi realizada uma análise qualitativa dos fonogramas coletados tendo como base o enfoque para a construção de indicadores culturais a partir do ruído e da música como dados sociais (BAUER, 2003). Também foram realizadas entrevistas qualitativas estruturadas (GIL, 1999) com o objetivo de elucidar o processo de produção da coleta. Os resultados revelam profundas convergências operativas entre o autor como produtor benjaminiano e o amador *operativo*, sendo possível afirmar que estes são versões contemporâneas do primeiro.

Palavras-chave: Autor. Produtor. Música lo-fi. Refuncionalização. Técnica.

ABSTRACT

I seek to understand the technical refunctionalization - key concept present in the essay *The author as producer* of Walter Benjamin - in the light of DIY ethics (BEER, 2014) in order to theoretically connect the author as producer to the contemporary process of lo-fi (low fidelity) music production. In this context, I perform a theoretical dialogue between the figure of the Benjaminean author-producer and the operative amateur (category created by the present study) through the construction of a research *corpus* (BAUER 2003), for the investigation of multiple cases (YIN, 2005). The unit of analysis is based on six digital sound artifacts produced in home studios located on the outskirts of the Metropolitan Region of Recife, and made virtually available by the Recife Lo-Fi collection between 2010 and 2017. These artifacts are characterized by *sui generis* technical conditions where the artists are full authors and producers of their own works; perform in a homemade and amateur way the whole process of music production (recording, mixing and mastering). Thus, I take into account the thesis that these are contemporary versions of the author as a producer. As an interpretative position, the present debate investigates technical refunctionalization in the process of music production based on the do-it-yourself maxim (DIY ethics); a fusion between form and content aiming at productive autonomy. I analyze the social, aesthetic and political repercussions of this operation in contemporary times. The methodology used for the construction of the research corpus is based on Bauer (2003) and the conduction of multiple case studies in Yin (2005). A qualitative analysis of the collected phonograms was performed based on the focus on the construction of cultural indicators based on noise and music as social data (BAUER, 2003). Qualitative structured interviews were also conducted (GIL, 1999) in order to elucidate the production process of the collected material. The results reveal deep operative convergences between the author as a Benjaminian producer and the operative amateur, so we can conclude that these are contemporary versions of the author as a producer.

Keywords: Author. Producer. Lo-fi music. Refunctionalization. Technique.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Delineamento do *corpus* como um processo cíclico 18
Figura 2 – Instrumentos para a coleta de dados. 19
Figura 3 – Exemplo de um típico zine contemporâneo. 54
Figura 4 – Exemplo de fita K7 de grupos punk com silk screen 58
Figura 5 – Rádio gravador AR 470 59
Figura 6 – Horta de temperos – como fazer uma #DIY 67
Figura 7 – Daniel Johnston em seu home studio nos anos 1980 76
Figura 8 – Cartaz de divulgação do programa Lo-Fi, na rádio WFMU 82
Figura 9 – Franquito LP "O Prodigioso" - Som Hi-Fi - 1959 83
Figura 10 – Exemplo de um clone do pedal Big Muff produzido em lata de sardinha 97
Figura 11 – Subcampos da produção musical Hi-Fi e Lo-Fi 101
Figura 12 – Chico Science, H.D. Mabuse e Jorge Du Peixe 105
Figura 13 – Jorge du Peixe, Chico Science, Stela Campos (segurando um LP do Fellini) e Dengue 105
Figura 14 – Artistas e bandas da coletânea Recife Lo-Fi em 2010 na Praça do Derby, Recife .. 107
Figura 15 – Matéria jornalística sobre a coletânea Recife Lo-Fi em 2010 107
Figura 16 – Capa da coletânea Recife Lo-Fi Volume IV 110
Figura 17 – Análise de espectro sonoro da faixa Flores do teu mal 113
Figura 18 – D Mingus (esq.) e Flaviola (dir.) no home studio Pé de Cachimbo 115
Figura 19 – Análise de espectro sonoro da faixa Do outro lado do lodo 116
Figura 20 – Matheus Mota e seu home studio na praça do Derby, Recife 117
Figura 21 – Análise de espectro sonoro da faixa Iluminura 119
Figura 22 – Jalu Maranhão (em pé) no seu home studio El Toboso 121
Figura 23 – Análise de espectro sonoro da faixa O Arruda 122
Figura 24 – Home studio de Yanna Lee 124
Figura 25 – Análise de espectro sonoro Grow older girl 125
Figura 26 – Home studio de Tárcio Luna da banda Diablo Angel 127
Figura 27 – Análise de espectro sonoro da faixa Aparición 129
Figura 28 – Home studio de Jonatas Onofre 131

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO..... 10
1.1 Metodologia 16
2 REFUNCIONALIZAÇÃO TÉCNICA: ORIGEM DO CONCEITO 22
2.1 Confluências entre Brecht e Benjamin: Efeito V..... 22
2.2 Da Tragédia Grega ao Teatro Épico: uma dramaturgia não-aristotélica..... 33
2.3 Autor-produtor: refuncionalização técnica..... 41
3 DO-IT-YOURSELF (*DIY*): REPRESENTAÇÕES SOCIAIS..... 52
3.1 Um panorama socio-histórico..... 53
3.2 Ética DIY: o valor da autoprodução..... 63
3.3 O papel do amador *operativo*: prática, gosto e produção DIY.....71
4 LO-FI: REFUNCIONALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO MUSICAL..... 80
4.1 O que é Lo-Fi? Um panorama socio-histórico..... 80
4.2 Matriz estruturante: maquinário e o conceito de campo musical..... 89
4.3 *Habitus:* estrutura estruturante do subcampo da produção musical *Hi-Fi*..... 92
4.4 *Habitus:* estrutura estruturante do subcampo da produção musical *Lo-Fi*..... 95
4.5 Produção Musical Lo-Fi do Brasil ao Recife: um panorama socio-histórico 101
5 AUTOR COMO PRODUTOR LO-FI EM RECIFE..... 111
5.1 Flores do teu mal..... 113
5.2 Do outro lado do lodo..... 116
5.3 Iluminura..... 118
5.4 O Arruda..... 121
5.5 Grow older girl..... 125
5.6 Aparición..... 128
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 132
REFERÊNCIAS..... 137
APÊNDICE A - Entrevista com D Mingus 146
APÊNDICE B - Entrevista com Matheus Mota..... 149
APÊNDICE C - Entrevista com Jalu Maranhão..... 152
APÊNDICE D - Entrevista com Yanna Lee..... 154
APÊNDICE E - Entrevista com Tárcio Luna (Diablo Angel)..... 158
APÊNDICE F - Entrevista com Jonatas Onofre..... 161

1 INTRODUÇÃO

Acredito na imaginação sociológica (MILLS, 1972) como fonte de inspiração para a pesquisa social. É essa ligação – tão *sui generis*, quanto orgânica em suas redes – que permite a visada nas entrelinhas e estabelece uma ponte entre o pesquisador, as instituições e os fenômenos; iluminando-os "de dentro para fora". Foi a partir dessa forma de operar a imaginação e a pesquisa social que surgiu o interesse pelo presente tema.

Como graduando em Filosofia, a presença do pensamento de Walter Benjamin sempre foi marcante – e algumas vezes decisiva – na resistência e crítica aos grandes sistemas filosóficos que visam formas suprassensíveis – em suas danças celestes – como causas *a priori* e essenciais da escravidão intelectual e material na marcha da História. "Viver é melhor que sonhar"[1] diria o ex-capuchinho e cantor popular Belchior. Ou, como poderia nos dizer também Kant: o sono dogmático espreita o desavisado. A partir da leitura de *O autor como produtor* de Benjamin, muitos *insights* se fizeram presentes e estes foram amadurecendo até se tornarem questões complexas sobre o papel da produção musical na contemporaneidade: ou seja, pensar *quem* produz, *onde* se produz e *como* se processa essa produção. Entendo que as causas e os efeitos da arte podem ser estudados em profundidade quando nos focamos em suas relações sociais, históricas e técnicas. Nessa visada epistemológica algumas perguntas essenciais puderam ser formuladas em relação à produção musical, guiando a pesquisa em suas etapas teórico-metodológicas.

Assim, a técnica (τέχνη, *téchnē*, do grego comumente traduzido como arte) desempenha – como vemos em sua própria etimologia – papel fundamental na confecção artística. Segundo Lévy:

> A técnica, mesmo a mais moderna, é toda constituída de bricolagem, reutilização e desvio. Não é possível utilizar sem interpretar, metamorfosear. [...] Nenhuma técnica tem uma significação intrínseca, um 'ser' estável, mas apenas o sentido que é dado a ela sucessiva e simultaneamente por múltiplas coalizões sociais. (LÉVY, 1993, p. 188).

[1] BELCHIOR. "Como nossos pais". Alucinação (1976). Rio de Janeiro: Philips – 6349 160, p1976, disco sonoro (37 min), 33 1/3 rpm, estéreo., 12 pol.

E é justamente na bricolagem[2] que reside o meu interesse sobre a questão da técnica; ou seja, a sua metamorfose intrínseca. Nesse sentido, o autor como produtor benjaminiano é uma interessante figura prático-teórica pois problematiza o papel da técnica na produção artística; revelando-a em suas condições históricas. Benjamin não questiona apenas a literatura através de um essencialismo filosófico, em uma ontologia estéril; mas, antes, problematiza o aparato de produção de toda forma de arte enquanto um aparato intelectual intrínseco às relações sociais, analisando a sua *forma* institucional enquanto uma forma de poder histórico. De fato, os tempos eram outros, o próprio Benjamin – infelizmente – não resistiu à Segunda Guerra Mundial, mas seu pensamento continua revelando novas formas: se renova em cada rua de mão única. Porém, seria possível utilizar o pensamento benjaminiano para avançar em estudos sociais sobre o uso da técnica em aparatos virtualizados de produção? O presente trabalho tem como objetivo contribuir com esse avanço, atualizando – mesmo que de forma singela – parte do seu pensamento sobre o autor como produtor.

A questão de pesquisa se desenvolve a partir de algumas "coincidências" operativas que venho observando ao longo dos últimos anos através de repetidas leituras de *O autor como produtor* de Walter Benjamin e autores contemporâneos como David Beer, em *Punk Sociology*, Paula Guerra e Andy Bennet em *DIY cultures and underground music scenes*, Amy Spencer em *DIY: the rise of Lo-Fi culture* e Marcelo Conter em *Lo-Fi: música pop em baixa definição.* Estas obras tratam, de uma forma ou de outra, de três temas fundamentais para a compreensão da produção musical contemporânea: a *refuncionalização* técnica, a ética DIY (Do-It-Yourself, do inglês faça-você-mesmo) e a estética sonora *Lo-Fi* (*Low Fidelity*, do inglês baixa definição).

Em primeiro lugar, a *refuncionalização* técnica é um conceito criado pelo teatrólogo Brecht, e utilizado por Benjamin na construção da figura do autor como produtor. O conceito é baseado na operacionalização de montagem do teatro épico e suas *novas funções* técnicas, estéticas e sociais. Surge como um caminho alternativo à produção, seja ela no campo da literatura, do teatro ou da música. Segundo Benjamin (1985, p.127) "Brecht criou o conceito de "refuncionalização" para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção

[2] "Oriundo do francês, o termo *bricolage* significa um trabalho manual feito de improviso e que aproveita materiais diferentes. Na apropriação realizada por Lévi-Strauss (1976), o conceito de bricolagem foi definido como um método de expressão através da seleção e síntese de componentes selecionados de uma cultura. Por sua vez, relendo o trabalho do antropólogo, Derrida (1971) ressignificou o termo no âmbito da teoria literária, adotando-o como sinônimo de colagem de textos numa dada obra. Finalmente, De Certeau (1994) utilizou a noção de bricolagem para representar a união de vários elementos culturais que resultam em algo novo". (NEIRA, LIPPI, 2012, p. 610)

por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção (...)". Nesse sentido, a "capacidade de descrever esse mundo passa a fazer parte das qualificações exigidas para a execução do trabalho", ou seja, "o direito de exercer a profissão literária não mais se funda em uma formação especializada (...) (BENJAMIN, 1985, p.124). Nesse sentido, no campo da "música em conserva" (BENJAMIN, 1985, p. 130), o autor sugere que a *refuncionalização* seja uma fusão entre forma e conteúdo; sendo a forma de produção também – e ao mesmo tempo – uma estética. Assim, está operação não mais é fundada em uma formação especializada, profissional. Benjamin utiliza as categorias de escritor *informativo* e *operativo*. O primeiro reabastece o aparelho de produção, fortalece o *status quo*, o segundo o modifica, buscando novas formas e *funções* para o aparelho de produção. Essa categorização será fundamental na nossa investigação.

Em segundo lugar, em linhas gerais, a ética DIY, ou faça-você-mesmo, se baseia na bricolagem técnica visando soluções criativas para a produção artística autônoma. Notamos sua presença bibliográfica desde o movimento Internacional Situacionista, com a criação do formato zine[3], ao movimento *Punk*[4], com a produção sonora em *home studios* (do inglês estúdios caseiros), elegendo como suporte característico as fitas K7. Porém, essa operação da máxima faça-você-mesmo enquanto uma ética, não acaba nos anos 1970. Pelo contrário, se fortalece com a *Internet* e, atualmente, está mais forte e abrangente do que nunca. Nesse sentido, analisamos pela primeira vez a forte presença – e exaltação do amadorismo – na produção artística. E nesse sentido corroboro com HENNION (2011, p.253) quando afirma que "os amadores são competentes, ativos e produtivos; eles transformam constantemente objetos e obras, performances e gostos". Ou seja, essa operação também não é fundada em uma formação especializada, profissional.

Em terceiro lugar, a partir dos anos 1980, surge a estética sonora *Lo-Fi* como um modo de produção musical idiossincrático baseado na ética DIY. É importante lembrar que se há uma estética pautada no DIY – que remete à produção – isso não configura em todo caso um estilo único e engessado, visto que há uma variedade de manifestações DIY. Mas, no campo do *Lo-*

[3] O formato zine é um modo peculiar de publicação independente baseada na bricolagem com recortes de jornais, revistas, contendo entrevistas, crônicas, resenhas de discos, HQs, etc. A produção dos zines da Internacional Situacionista era uma atividade de todos e feita por todos (SPENCER, 2005; WRIGHT 1997). Como comprova BLACK (1994, p. 92, tradução nossa) "uma quantidade significativa dentre os milhares de zines que surgiram nos últimos 15 anos parecem versões bagunçadas das publicações da Internacional Situacionista".

[4] BIVAR, Antônio. O que é punk? 5º ed. São Paulo. Brasiliense, 2001. (Coleção Primeiros Passos, 76).

Fi, notamos essa clara relação entre produção e estética no livro de Amy Spencer, *DIY: the rise of Lo-Fi culture.* Nesse sentido, o agenciamento sônico do ruído e a baixa definição – em relação às gravações profissionais classificadas como *Hi-Fi* (*Hi-Fidelity*, do inglês alta definição) – se materializa em artefatos sonoros inventivos tecnicamente, fruto de uma operação amadora através da crescente popularização dos *home studios*, sendo este seu *habitat* técnico característico. Assim, corroboro com a ideia de que:

> A contaminação pelo ruído, pela experimentação, pela potência de invenção que o *lo-fi* origina, direciona a uma abertura, uma dobra no processo comum do fazer, retomando a ideia do inacabado, daquilo que está por vir, por terminar, num gesto ou numa ação necessária, um fazer que não está na coisa-fim, mas no sujeito, no desejo de transformação, no desconhecido. Refletir sobre o fazer de instante, como evoca a música *lo-fi*, é resgatar o esboço inicial, é desestruturar e colocar em dúvida sua natureza, é revelar seus rastros. (FERREIRA, 2017, p. 5)

Assim, seguindo as três etapas cronológicas acimas expostas, foi realizada uma genealogia do conceito *refuncionalização* técnica operacionalizada por uma categoria original do presente trabalho: o amador *operativo*. Em consonância com o escritor *operativo* descrito acima por Benjamin, o amador *operativo* cumpre o que o autor como produtor coloca como a "exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)" (Benjamin, 1985, p.127). O amador *operativo* desenvolve práticas, produz objetos, opera a bricolagem; se caracteriza pela preferência em *ser* produtor a colecionar produtos. Em seu contraste está o amador *informativo* que abastece o aparelho de produção reproduzindo práticas, colecionando objetos, informando a hegemonia produtiva; se caracteriza pela preferência em *ter* produtos a produzi-los.

Assim, no campo do amadorismo *operativo* colocamos o produtor musical *lo-fi*, pois as inovações técnicas que desenvolve em seu *home studio* são um indicador cultural para a análise sonora (BAUER, 2003). Fazendo uma análise cíclica do *corpus* (ver seção metodológica) foi comprovado que o autor como produtor benjaminiano é um amador *operativo* pois através dele "o direito de exercer a profissão literária não mais se funda em uma formação especializada (...)". (BENJAMIN, 1985, p.124). Ele não é um profissional, não se baseia em formação especializada. Ele é um amador. Mas não qualquer amador: é um amador *operativo* pois se caracteriza pela preferência em *ser* produtor.

Nesse sentido, seria possível pensar a figura do autor como produtor através da produção musical *Lo-Fi* contemporânea? Seriam estes amadores *operativos* extensões contemporâneas

da proposta presente no texto *O autor como produtor*? Qual campo teórico e empírico poderia servir de base para um estudo dessa natureza? Devido à escassez do tema *Lo-Fi* na área da Sociologia, foi necessário criar uma base teórica original para a análise do problema envolvendo áreas como Sociologia da Música, Antropologia e Comunicação. Nesse sentido, foi construído um *corpus* baseado na metodologia da pesquisa social em Bauer e Aarts (2003).

> *Corpus* não é um termo técnico que seja amplamente empregado na metodologia das ciências sociais. À medida que a pesquisa qualitativa vai ganhando magnitude crítica, a seleção das entrevistas, dos textos e de outros materiais exige um tratamento mais sistemático comparável ao da pesquisa por levantamento. (BAUER, ARRTS, 2003, p. 53).

Posteriormente ao *corpus* estabelecido, a fim de analisar empiricamente estas questões através do estudo de casos múltiplos (YIN, 2005), foi determinada como unidade de análise artefatos sonoros digitais disponibilizados virtualmente através da coletânea Recife Lo-Fi[5] entre os anos 2010 e 2017. Recife, como a única cidade brasileira a protagonizar uma onda musical com foco no modo de produção *Lo-Fi* – como atesta a tese *As ondas musicais do pós-mangue*, de Ricardo Maia Júnior – foi escolhida como pano de fundo deste estudo. Este protagonismo fica claro quando o pesquisador aponta que:

> Tendo como foco as análises a partir dos estudos culturais, comunicacionais, sociológicos e antropológicos sobre Cena, Movimento e Carreiras Musicais, principalmente, escolhemos algumas das manifestações musicais que mais destacaram-se dentre os agrupamentos musicais do Pós-Manguebit: Recife Lo-fi, TsuMangue (...) Como forma de encontrar alguns pontos-chave no ambiente musical do Grande Recife do século XXI. (MAIA JR, 2016, p. 5).

Assim, sendo atestada a relevância da coletânea Recife Lo-Fi para o tema, foi escolhido seis artefatos sonoros em formato MP3 (MPEG-3) de autores – nesse caso, músicos locais – que também desempenham papel de produtores através de *home studios*, cobrindo cronologicamente o período de 2010 a 2017. Aplicando a metodologia do estudo de casos múltiplos (YIN, 2005), entrevistas estruturadas (GIL, 1999), e análise de música e ruídos como indicadores culturais (BAUER, 2003) foi verificada uma grande convergência de produção revelando a *refuncionalização* técnica presente na operacionalização maquínica no *home studio*. Essa operacionalização revela *novas funções* técnicas, estéticas e socias da produção musical *lo-fi*. Este fenômeno é o indicador cultural que norteia todos os casos.

[5] Recife Lo-fi é uma coletânea virtual criada em 2010 que reúne gravações realizadas de forma caseira com bandas/artistas solo de Recife além de outras cidades do país e do exterior.

Nesse sentido acredito que:

> (...) a realidade social pode ser representada de maneiras informais ou formais de comunicar e que o meio de comunicação pode ser composto de textos, imagens ou materiais sonoros. Na pesquisa social nós consideramos todos eles como importantes, de um modo ou de outro. (BAUER, GASKELL, ALLUM, 2003, p. 22)

Assim, o material sonoro gravado – ou como Benjamin (1985, p. 130) classificava a "música em conserva" – é uma fonte documental que revela a realidade social contemporânea de determinado grupo e fenômenos; seja em suas relações internas, seja em suas conexões externas. Nesse sentido:

> O mundo, como o conhecemos e o experienciamos, isto é, o mundo representado e não o mundo em si mesmo, é constituído através de processos de comunicação (Berger & Luckmann, 1979; Luckmann, 1995). A pesquisa social, portanto, apoia-se em dados sociais - dados sobre o mundo social - que são o resultado, e são construídos nos processos de comunicação. (BAUER, GASKELL, ALLUM, 2003, p. 20)

Nesse sentido, as interlocuções contemporâneas com o texto *O autor como produtor* vêm revelando o longo alcance do pensamento benjaminiano. Suas diversas reverberações externas alcançam, no presente estudo, novas formas de produção musical. Em Recife – coincidentemente ou não – estas reverberações se tornam mais evidentes: materializam-se. Deixando de lado o romantismo e a idealização do tema – seja filosófica, seja epistêmica – como pesquisador, acredito que o fato de estar imerso nos fenômenos estudados é o risco que se corre para a criação de novas propostas interpretativas. Por isso, a criação de um *corpus* original no sentido de tratar sociologicamente o fenômeno *Lo-Fi*, pode soar incomum como exemplificado acima através de Bauer e Arrts (2003).

Assim, como um produtor amador que opera e transforma suas limitações em estética, procuro realizar uma prática sociológica através da bricolagem em um horizonte de estilo que se abre no passeio por outras áreas, buscando as condições teóricas, técnicas e socias para a análise dos fenômenos apresentados: do teatro aristotélico ao *punk rock*, da Internacional Situacionista aos fanzines, do autor como produtor ao amador *operativo*, da música em conserva benjaminiana ao modo de produção *lo-fi*.

1.1 Metodologia

A presente pesquisa qualitativa tem caráter exploratório e traça como objetivo inicial a construção de um *corpus* de pesquisa (BAUER, AARTS, 2003) através de uma hermenêutica sociológica do conceito de *refuncionalização* técnica em Brecht e Benjamin – por meio de interlocuções contemporâneas entre a ética DIY (BEER, 2014), o amador *operativo* e o conceito de *Lo-Fi* (CONTER, 2016) –, para a posterior análise metodológica de casos múltiplos (YIN, 2005) elegendo como unidade de análise artefatos sonoros digitais *lo-fi* produzidos na cidade do Recife entre 2010 e 2017 por amadores *operativos* coletados em formato MP3 (MPEG-3) e analisados a partir do ruído e música como dado social (BAUER, 2003). A metodologia foi organizada em seis etapas:

A) Análise genealógica do conceito *refuncionalização* técnica a partir da obra *O autor como produtor* de Walter Benjamin na tentativa de uma síntese original do conteúdo bibliográfico à luz de interlocuções contemporâneas com o tema ainda pouco explorado na Sociologia – no caso, o conceito de ética DIY (faça-você-mesmo) e produção musical *Lo-Fi* – levando em consideração suas implicações técnicas, éticas e estéticas. Durante a pesquisa não foi possível localizar bibliografia sobre o tema *Lo-Fi* na área da Sociologia – diria talvez que o tema seja inédito na área –, deste modo foi necessário construir um *corpus* de pesquisa com diálogos originais travados entre a Sociologia e áreas diversas como a Antropologia Cultural, Artes e Comunicação. Nesse primeiro momento foi criado como síntese a figura categorial-teórica do "amador *operativo*" e elaborada a hipótese-dedutiva de que: o amador *operativo* produtor musical *lo-fi* guarda profundas semelhanças operativas com a figura teórica do autor como produtor benjaminiano – tendo como base interpretativa o conceito de *refuncionalização* – sendo o primeiro uma possível extensão contemporânea do segundo. A partir daí surge a questão da pesquisa: poderia o produtor musical *lo-fi* (no caso do Recife, cidade escolhida para o estudo de caso) ser classificado como uma versão contemporânea do autor como produtor benjaminiano?

B) A segunda etapa foi desenvolvida paralelamente à primeira através de uma pesquisa documental (GIL, 1999) baseada em fontes documentais de comunicação de massa (*websites*, revistas e jornais), buscando textos e imagens que melhor pudessem ilustrar pontos que a bibliografia não pudesse alcançar. Nessa busca, a coletânea Recife Lo-Fi – série de compilações musicais de produções lo-fi na cidade do Recife entre os anos de 2010 e 2017 – se tornou a base

empírica para a coleta de dados e estudo de caso. Também fizeram parte desse movimento conversas informais sobre o tema com músicos, produtores musicais *lo-fi*, e agentes da cadeia produtiva de *home studios* na cidade do Recife durante os anos de 2018 e 2019. Nesse sentido, como pesquisador, tive a posição de participar dos eventos, tanto inspirado por uma certa observação colaborativa no campo de estudos, quanto pela imaginação sociológica perante os fatos vivenciados. Com a junção das duas etapas foi realizado um *corpus* de pesquisa.

C) Realizado o *corpus* de pesquisa aliada à coleta documental, a terceira etapa se caracterizou pela utilização teórica desse *corpus* na interpretação empírica de casos múltiplos (YIN, 2005) elegendo como unidade de análise artefatos sonoros digitais *lo-fi* coletados em formato MP3 (MPEG-3) disponibilizados digitalmente pela série de coletâneas Recife Lo-Fi entre os anos 2010 e 2017 no endereço eletrônico: www.recifelofi.blogspot.com. Foram coletados seis arquivos sonoros *online* e organizados por ordem cronológica de lançamento: *Flores do teu mal*[6], *Do outro lado do lodo*[7], *Iluminura*[8], *O Arruda*[9], *Grow older girl*[10], *Aparición*[11] Os arquivos sonoros digitais foram analisados tendo como base a metodologia de análise de conteúdo qualitativo de ruído e música como dado social (BAUER, 2003).

D) Na quarta etapa, foi produzida uma entrevista estruturada (GIL, 1999) para que os produtores de cada faixa relatassem o processo de produção envolvendo *home studios*, sendo estes autores e produtores de cada obra coletada. Foram elaboradas questões sobre o *corpus* de pesquisa envolvendo a ética DIY (faça-você-mesmo), a estética sonora *lo-fi* e o *home studio* como ferramenta de produção. Com a análise das entrevistas esses produtores foram classificados como "amadores *operativos*", ou seja, autores-produtores contemporâneos. Nessa etapa foram realizados alguns melhoramentos cíclicos ao *corpus* visando aumentar a variação

---

[6] D MINGUS. **Flores do teu mal**. Recife: Coletânea Recife Lo-Fi Volume I, 2010. Disponível em: https://soundcloud.com/wagnerbeethoven/coletanea-recife-lo-fi-1?in=wagnerbeethoven/sets/recife-lo-fi-volume-i . Acesso em: 12 jul. 2019.

[7] MATHEUS MOTA. **Do outro lado do lodo**. Coletânea Recife Lo-Fi Volume I, 2010. Disponível em: https://soundcloud.com/wagnerbeethoven/coletanea-recife-lo-fi-faixa-6. Acesso em: 12 jul. 2019.

[8] JALU MARANHÃO. **Iluminura**. Recife: Coletânea Recife Lo-Fi Volume III, 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tO84iStITEc. Acesso em: 12 jul. 2019.

[9] YANNA LEE. **O Arruda**. Coletânea Recife Lo-Fi Volume IV, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wwXpf1UKj0I. Acesso em: 12 jul. 2019.

[10] DIABLO ANGEL. **Grow Older Girl**. Coletânea Recife Lo-Fi Volume V, 2017. Disponível em: https://soundcloud.com/recifelofi/diablo-angel-grow-older-girl?in=recifelofi/sets/recife-lo-fi-volume-v . Acesso em: 12 jul. 2019.

[11] JONATAS ONOFRE. **Aparición**. Coletânea Recife Lo-Fi Volume V, 2017. Disponível em: https://soundcloud.com/recifelofi/aparicion-jonatas-onofre?in=recifelofi/sets/recife-lo-fi-volume-v. Acesso em: 12 jul. 2019.

dialética interna do texto em relação a pouca variação dialética externa da coleta empírica (BIBER, 1993).

E) Nesta etapa foram realizadas as análises de conteúdo (tanto dos artefatos sonoros, quanto das entrevistas estruturadas).

F) A última etapa é formada pela conclusão e considerações finais da pesquisa.

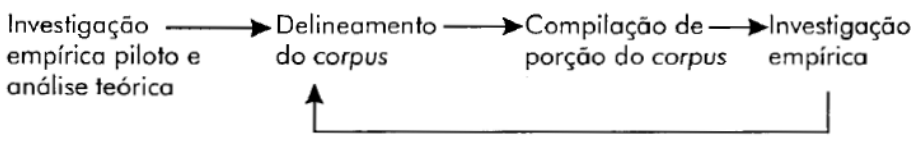
A construção do *corpus* de pesquisa seguiu critérios pré-estabelecidos através de uma bibliografia metodológica base estabelecendo como guia o livro *Pesquisa qualitativa com texto imagem e som*: *um manual prático* (2003) editado por Martin Bauer e George Gaskell. A primeira parte da pesquisa é baseada na metodologia exposta no capítulo 2: *A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos*. Segundo Bauer e Aarts:

> Desenvolvemos esta argumentação em três etapas. Revisamos brevemente os conceitos centrais da amostragem representativa e fazemos alusão a problemas que surgem de populações que não podem ser conhecidas. Em segundo lugar, discutimos a construção de um *corpus* no campo em que ele foi desenvolvido: a linguística. Finalmente, abstraímos regras desta prática, como orientações para a seleção de informações na pesquisa social qualitativa. (BAUER, AARTS, 2003, p. 40)

Dessa forma, o processo de construção desse *corpus* acontece também durante as observações, conversas informações, reestabelecendo correções cíclicas e melhoramentos (sintonia fina) durante o período de elaboração até a compilação final. Nesse sentido, durante a construção da pesquisa:

> (...) o delineamento do *corpus* é visto por Biber como um processo cíclico (ver Figura 1), pois não se pode determinar *a priori* com que se parecerá um *corpus* representativo. Com outras palavras, a construção de *corpora* sucessivos com um enfoque particular deve levar a algo parecido a um padrão industrial para se ter um *"corpus* equilibrado". (BAUER, AARTS, 2003, p. 40)

Figura 1 - Delineamento do corpus como um processo cíclico



Fonte: (BIBER, 1993, p. 256)

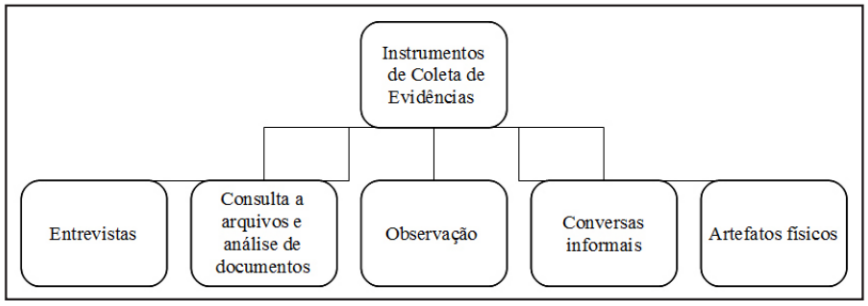
Assim foi estabelecido o texto final do *corpus* que se articula aos casos selecionados. Segundo Zanelli (2002, p. 83), a "credibilidade de uma pesquisa consiste na articulação da base conceitual e de adotar critérios rigorosos no uso da metodologia", além disso também é bastante importante "transmitir confiança às pessoas e à organização estudada, de modo que o pesquisador se certifique e garanta que não trará nenhum transtorno na condução do estudo".

Para o estudo de casos múltiplos foi estabelecido o seguinte protocolo:

> (a) questão principal da pesquisa; (b) objetivo principal; (c) temas da sustentação teórica; (d) definição da unidade de análise; (e) potenciais entrevistados e múltiplas fontes de evidência; (f) período de realização; (g) local da coleta de evidências; (h) obtenção de validade interna, por meio de múltiplas fontes de evidências; (i) síntese do roteiro de entrevista. (FREITAS, JABBOUR, 2011, p. 15)

O cronograma técnico para obtenção geral dos dados empíricos coletados (artefatos sonoros e entrevistas estruturadas) de pesquisa para o estudo de casos múltiplos foi baseada em Yin (2005), e seguem um roteiro bem definido que pode ser observado na Figura 2 abaixo.

Figura 2 – Instrumentos para a coleta de dados.



Fonte: Adaptado de Freitas e Jabbour (2011), Eisenhardt (1989), Voss, Tsikriktsis e Frohlich (2002), Yin (2005) e Bryman (2008).

Seguindo o decorrer da pesquisa, foi dada bastante atenção à construção teórica e empírica baseada na bibliografia base e de apoio; além da coleta – assim como o direcionamento textual, verbal (conversas informais) e documental – apoiada no que Zanelli (2002, p. 86) destaca como a importância de:

> Verificar se o conteúdo de uma verbalização tem correspondência com uma fonte documental. Posteriormente, a análise é feita com o olhar em alternância para os dados, para os conceitos ou teorias que a literatura apresenta sobre aqueles assuntos e para a articulação que o pesquisador percebe como lógica na construção discursiva. (ZANELLI, 2002, p.86)

Ainda segundo Zanelli (2002, p. 83), “o rigor na condução de estudos qualitativos é dado pela clareza e sequência lógica das decisões de coleta, pela utilização de métodos e fontes variadas e pelo registro cuidadoso do processo de coleta, organização e interpretação”. Nesse sentido, a condição de um pesquisador que pôde circular nos *home studios* da cidade do Recife e participar dos contextos de produção musical da cidade – como no presente estudo – também foi um fator importante na organização dos dados: essa posição pôde fornecer um olhar cronológico, detalhado e crítico ao problema. Assim, acreditamos que:

> O enfoque qualitativo apresenta as seguintes características: o pesquisador é o instrumento-chave, o ambiente é a fonte direta dos dados, não requer o uso de técnicas e métodos estatísticos, têm caráter descritivo, o resultado não é o foco da abordagem, mas sim o processo e seu significado, ou seja, o principal objetivo é a interpretação do fenômeno objeto de estudo (GODOY, 1995B; SILVA; MENEZES, 2005). (FREITAS, JABBOUR, 2011, p. 3)

Como um fenômeno contemporâneo, a produção musical *lo-fi* em Recife está acontecendo durante o desenvolvimento da presente pesquisa, se reconfigurando, se atualizando e gerando novas questões. Segundo Carneiro (2012):

> Estudar fenômenos contemporâneos em contrapartida a históricos exige muitas vezes do pesquisador um olhar e participação no próprio contexto onde o fenômeno vem acontecendo. Fatos da vida real, vividos em seu contexto, não são passíveis de inserção em ambientes controlados e tampouco nos asseguram um vetor predominante de previsibilidade. Nesse sentido o estudo de caso visa compreender fenômenos sociais e psicológicos complexos, em que múltiplas variáveis intervêm. (CARNEIRO, 2018, p. 314)

A pesquisa qualitativa foi escolhida por motivos óbvios de um estudo teórico socio-estético, mas também por motivos éticos e políticos que envolvem a produção musical em um contexto social; pois “entre o mundo real e o sujeito, isto é um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzida em números” (SILVA; MENEZES, 2005, p. 20). Nesse sentido, o estudo de alguns casos baseados no *corpus* textual tem como objetivo agrupar dados e informações detalhadas e sistematizadas (PATTON, 2002). Assim, o estudo de caso é utilizado em “uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos” (YIN, 2001, p.32).

Nesse sentido, a pesquisa sobre a produção musical *lo-fi* no Recife expressa agenciamentos locais, mas, também, uma interlocução contemporânea com a prática do autor como produtor benjaminiano. Assim, apesar de um grande esforço na construção de um *corpus*

teórico, existe também a tentativa de compreensão das dinâmicas da realidade empírica social (EISENHARDT, 1989). Nesse sentido:

> Um estudo de caso é uma história de um fenômeno passado ou atual, elaborada a partir de múltiplas fontes de provas, que pode incluir dados da observação direta e entrevistas sistemáticas, bem como pesquisas em arquivos públicos e privados (VOSS; TSIKRIKTSIS; FROHLICH, 2002). É sustentado por um referencial teórico, que orienta as questões e proposições do estudo, reúne uma gama de informações obtidas por meio de diversas técnicas de levantamento de dados e evidências. (FREITAS, JABBOUR, 2011, p. 5)

Com o objetivo de aumentar a validade externa do presente estudo, foram escolhidos seis casos – a literatura especializada sugere três ou quatro – em razão de casos múltiplos com maiores unidades de análise permitirem maior generalização (YIN, 2005).

> Assim, para garantir a qualidade e o sucesso da pesquisa científica, Gummesson (2007) e Yin (2005) destacam que a investigação precisa preencher três critérios: validade, generalização e confiabilidade. (FREITAS, JABBOUR, 2011, p. 15)

Nesse sentido, entendo que o objetivo da pesquisa qualitativa "é buscar entender o que as pessoas apreendem ao perceberem o que acontece em seus mundos", levando em consideração que "é muito importante prestar atenção no entendimento que temos dos entrevistados, nas possíveis distorções e no quanto eles estão dispostos ou confiantes em partilhar suas percepções" (ZANELLI, 2002, p. 83). Quanto a análise dos seis artefatos sonoros em MP3 (MPEG-3), foi realizada a construção de um gráfico técnico de espectro sonoro (baseado na DAW REAPER), além da análise teórica do ruído e música como dado social (BAUER, 2003), elegendo como indicador cultural o tratamento amador *operativo* da produção. Quanto às entrevistas, foi elaborado um questionário, baseado no modelo de entrevistas estruturadas (GIL, 1999) buscando respostas mais assertivas, diretas e que buscassem responder tecnicamente alguns dos temas abordados como a estrutura física do *home studio* e os equipamentos (softwares e hardwares) utilizados para a produção da faixa sonora coletada. A entrevista estrutura foi aplicada através de contato via e-mail – essa solução se mostrou a mais eficaz pois alguns dos entrevistados estavam em viagem – e trouxe rapidez para a possível solução de maiores dúvidas que pudessem surgir. Para análise dos dados coletados foram utilizadas as metodologias de Bardin (2016) e Bauer (2003).

2 REFUNCIONALIZAÇÃO TÉCNICA: ORIGEM DO CONCEITO

"Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada" Walter Benjamin

2.1 Confluências entre Brecht e Benjamin: Efeito V

Antes de entrarmos propriamente na construção da cenografia política e estética que contextualiza o surgimento do conceito central – a saber, o de *refuncionalização*[12] técnica –, fio condutor desse trabalho; de antemão, é importante pontuar as raízes que possibilitaram essa operacionalização, partindo da mútua influência intelectual presente na troca de informações, vivências, experiências estéticas e amizade já bastante conhecida, documentada e debatida na literatura entre os autores. A aproximação do pensamento de Brecht e Benjamin é, até certo ponto polêmica. Foi motivo de duras críticas manifestas por figuras de renome como Gershom Scholem e Theodor Adorno. Estes identificavam no amigo uma influência brechtiana corrosiva e com forte tendência "ortodoxa" durante o que alguns comentadores definem como o "período revolucionário" de Benjamin. Influencia esta tida como um tipo nefasto de corrosão intelectual germinada por uma interpretação marxiana doutrinária que teria sido absorvida de forma acrítica e apática por Benjamin. Ou seja, Scholem e Adorno sugerem que sua produção intelectual teria sido "contaminada" negativamente por Brecht. Como posicionamento crítico e interpretativo a presente pesquisa se afasta desse determinismo interpretativo.

É importante pontuar que – partindo da leitura hermenêutica-benjaminiana de Löwy (2005, p. 18) – dois campos interpretativos devem ser cuidadosamente evitados a fim de não derraparmos em generalizações simplórias. Segundo o autor, em um dos campos interpretativos mais reproduzidos por comentadores da obra benjaminiana, existe a iminente tentativa de suavizar – ou mesmo apagar – o impacto da teoria marxiana em sua crítica estética, histórica e literária, na tentativa mesmo de enquadrar seu estilo filosófico-ensaístico em um todo contínuo, fluido e sem sobressaltos. Algo como que sistemático. Por outro lado, em um campo

[12] Benjamin aponta Brecht como o precursor do conceito *refuncionalização* no sentido de qualificar as transformações dos meios de produção artística (cinema, fotografia, música, teatro, etc.) que, pela liberação de seus meios, estariam a serviço da luta de classe. No entanto, foi Benjamin quem melhor persuadiu os produtores a estarem engajados pela transformação social. "Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista" (BENJAMIN, 1994, p.127).

hermenêutico que trabalha com a ruptura e a cisão, impera a abordagem que sugere a separação cirúrgica do seu pensamento em blocos epistemológicos independentes: ou seja, por um lado teríamos os textos da mocidade ou juventude (ingênuos, idealistas e teológicos), e por outro os textos marxianos (pragmáticos, materialistas e revolucionários) dados após sua adesão ao marxismo por volta de 1924; fruto do encontro com a obra *História e consciência de classe* de György Lukács.

Em razão de melhor articular o alcance da sua filosofia – e os desdobramentos sociais da *refuncionalização* técnica, conceito e objetivo de articulação contemporânea do presente trabalho –, é preciso antes levar em consideração, sincronicamente, a sequência de alguns temas essenciais e os muitos desvios, interrupções e rupturas que caracterizam sua trajetória política e intelectual. Assim, seguiremos o caminho interpretativo baseado na leitura benjaminiana trabalhada por Pasta Jr (1986) que propõe uma heterodoxia hermenêutica que se traduz na cooperação mútua entre o pensamento dos dois autores; uma confluência rizomática nutrida em mão dupla onde ambos semeiam elementos afins na gestão da *refuncionalização* técnica, social, estética e política, seguida da posterior apropriação desse conceito base que operacionaliza e sustenta a figura central do autor-produtor no texto *O autor como produtor* (1934).

Dessa forma, penso, não parece assertivo interpretar o pensamento de Benjamin através de um sistema filosófico fechado em si mesmo, sistemático: de fato, o seu processo reflexivo é articulado através de uma estrutura fragmentária ou do ensaio; ou ainda através da simples citação onde pensamentos são retirados de contextos – entre os caminhos textuais diversos –, com possibilidades de abertura para vários contextos. E, como que bricolados a serviço de uma dinâmica bastante peculiar, se articulam. Formam assim uma dinâmica benjaminiana. Qualquer tentativa de sistematização eminentemente catequética e negativa em relação a Brecht – recortada em blocos interpretativos rígidos – é, portanto, problemática e imprecisa. Evitaremos esse caminho.

Benjamin conhece Brecht por intermédio de Asja Lacis, já após a aproximação deste ao marxismo, não sendo o dramaturgo nenhum tipo de mentor intelectual marxista, mas, antes, uma fonte de debate e troca mútua. Assim, na contramão de uma interpretação do pensamento benjaminiano como que "acrítico" em relação a Brecht – como propõe Adorno e, talvez, por nunca ter estabelecido o mesmo nível de intimidade intelectual obtido por Brecht –, trataremos

essa relação como uma confluência mútua e heterodoxa. Aliás, não podemos atribuir ao acaso a dedicação debruçada por Benjamin na produção de diversos ensaios e comentários à obra teatral e ao pensamento de Brecht. Resultando, inclusive, em obras conhecidas como *Ensaios sobre Brecht.* Dessa forma, para uma análise política e estética mais proveitosa ao presente trabalho, não se faz necessário repetir todas as colaborações entre ambos, já tão bem documentadas na literatura comentada, em diários, e nas diversas publicações sobre os famosos diálogos de Svendborg. Porém é importante pontuar que, apesar das produções intercaladas entre suas obras – Benjamin morre em 1940, e Brecht continua produzindo em plena atividade até 1956 –, o contexto histórico e político que envolvem os acontecimentos do fim da República de Weimar, na década de 30, será o nossa cenografia histórica, onde o conceito de *refuncionalização* técnica surge pela primeira vez como fruto de reflexões acerca da materialidade da obra de arte e da técnica dos meios de produção no teatro épico, do qual trataremos adiante.

A aproximação inicial entre ambos acontece em um período bastante turbulento e crucial na trajetória pessoal e intelectual de Benjamin, marcada em todos os aspectos pela crise que assolava a Europa no final dos anos de 1920. Especialmente a Alemanha experimentava uma convulsão intensa na supracitada República de Weimar, culminando em 1933 com a tomada do poder pelo Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, ou seja, os nazistas. O relacionamento entre Brecht e Benjamin parecia uma daquelas amizades intelectuais que inspiram a imaginação para um conto histórico para espíritos livres. Apesar dos tempos sombrios, havia muita poesia e empatia no modo como se tratavam. De fato, estavam atrelados pelo destino comum: fugir da Alemanha nazista. Então, do exílio em Skovsbostrand, na Dinamarca, o dramaturgo convidou Benjamin para se juntar a ele. O crítico recusou, assim como também recusou ir a Jerusalém, com Gershom Scholem, e a Nova York, com Theodor Adorno e outros membros do Instituto de Pesquisa Social. No entanto, ele fez longas visitas ao amigo e continuou se correspondendo com ele. Entre silenciosos jogos de xadrez – como quem navega com poucos recursos por uma violenta tempestade –, na primeira metade dos anos de 1930, Brecht e Benjamin produziram uma revista em conjunto que, infelizmente, não seria publicada. A revista era intitulada *Crise e crítica*. De fato, o momento de crise, por incrível que pudesse parecer, era um chamado para a semeada de novos caminhos críticos que pudessem fundamentar e pavimentar uma orientação progressista. Porém, o seu fracasso enquanto publicação parecia prever a força que se abatia sobre a Alemanha; era algo mais terrível do que

se imaginava. Além do contexto histórico, também confluências político-estéticas semearam o que seria essa "via de mão dupla" entre os dois autores. De fato, as repercussões políticas no teatro alemão em meados dos anos 1890 – principalmente pelo teatro de Piscator – são observadas na abordagem de Brecht como sugestão de resposta aos debates anteriores e influenciaram nesses primeiros momentos de modelagem teórica em face aos problemas práticos da materialidade e da *refuncionalização* técnica em relação ao teatro burguês.

Assim, é possível afirmar que o dramaturgo se tornou uma das influências mais importantes no pensamento de Benjamin sobre a arte modernista através de um endosso (quase sem reservas) ao teatro épico de Brecht. No entanto, ele permaneceu distante do utilitarismo estético brechtiano. Os pontos de coincidência e tensão entre os dois pensadores são revelados à medida que analisamos o uso de certos conceitos chave na estética modernista. Sobre os escritos de Brecht, segundo Nägele (2004, p.164), "Benjamin se interessou apaixonadamente por esses ensaios, encontrando neles uma afinidade com um lado de seu trabalho que ele não poderia compartilhar nem com Scholem nem com Adorno". Dessa forma, o ponto de partida que adotaremos para realizar uma abordagem entre o pensamento dos autores, no sentido de elucidar as raízes do conceito de *refuncionalização* – levando em conta suas aproximações em detrimento de suas divergências – está na relação entre a "estética do choque" benjaminiana e o *Verfremdungseffekt*[13] (Efeito V, ou efeito de estranhamento) presente na estrutura do teatro de Brecht. Como nos diz Gagnebin (2007), o principal conceito que permeia o pensamento historiográfico benjaminiano é o da "interrupção da narrativa histórica" (GAGNEBIN, 2007, p. 96). Segundo a autora:

> Até mesmo seu interesse pela obra de Brecht, em particular pelo teatro do *Verfremdungseffekt*, portanto da interrupção provocada, tanto na trama da ação como na identificação dos espectadores, remete a esta ligação privilegiada entre interrupção, crítica e verdade. (GAGNEBIN, 2007, p. 102).

De fato, o termo *Ostranenie* (estranhamento) foi utilizado primeiramente nesse sentido pela crítica formalista elaborada por Viktor Shklovski, organizador da Sociedade para o Estudo

[13] *Verfremdungseffekt* (V-Effekt), traduziremos como "efeito de estranhamento" pois guarda em seu núcleo o termo *fremd* – estranho/estrangeiro.

da Linguagem Poética (Общество изучения Поэтического Языка - OPOJAZ), e tido como um dos principais nomes do formalismo russo. O termo *Ostranenie* (estranhamento) pode ser encontrado na sua obra *A arte como procedimento*, publicada originalmente no ano de 1917. Para Shklovsky:

> A função da arte é a de promover uma sensação das coisas como elas são percebidas e não como elas são conhecidas. O objetivo da técnica na arte é tornar os objetos não familiares, fazer formas difíceis, aumentar a dificuldade e capacidade de percepção porque o processo de percepção na arte é um fim em si e deve ser prolongado. Arte é sempre um caminho da experiência artística de um objeto; o objeto não é importante. (SHKLOVSKY, 1965, p.12, tradução nossa).

Assim, esse efeito de "estranhamento" – desde o primeiro sentido atribuído a Shklovsky – tinha como função suspender o reconhecimento, dissipar a ilusão. Ou seja, promover o afastamento da própria obra. Assim, o "estranhamento" quebraria o efeito mágico do reconhecimento comum e imediato da obra de arte, levando o expectador à uma postura de distanciamento, gerando um posicionamento crítico através da construção estética do sentido. Dessa forma, o efeito de "estranhamento" poderia proporcionar uma experiência efetivamente artística. Podemos afirmar que Shklovsky entendia a atividade literária como uma peça fundamental para a prática social através de uma dimensão estética. Diferente de uma proposta naturalista, o "estranhamento" tem como objetivo lembrar ao espectador que ele está diante de uma obra de arte: é uma proposta de desilusão.

Influenciado por esse "estranhamento", Brecht é frequentemente considerado o teórico teatral mais radical no século XX por levar esse efeito às últimas consequências. A sua utilização do "estranhamento" através do teatro do *Verfremdungseffekt* se coloca em choque com o teatro da "ilusão" ou o drama aristotélico, propondo sua ruptura. Nasce assim o famoso Efeito V.

É possível identificar que as práticas artísticas desenvolvidas por Brecht foram um componente central para que Benjamin se debruçasse em retrabalhar e aperfeiçoar sua proposta, do que podemos chamar de "estética do choque". Como, por exemplo, a problemática envolvendo a montagem cinematográfica. A perplexidade perante as experiências estéticas modernas (como o Dadaísmo, Surrealismo, Escola de Bauhaus, Baudelaire, etc.), talvez, consistam nas práticas de maior interesse investigativo por parte de Benjamin, pois, carregam

em seus próprios limites formais o recurso do assombro institucional e do choque. Segundo Benjamin:

> A história de cada forma de arte conhece épocas críticas em que esta forma aspira a efeitos que só se conseguem obter livremente quando se chega a um nível técnico diferente, isto é, a uma nova forma de arte. [...] *o Dadaísmo tentou criar, com os meios da pintura (e da literatura), os efeitos que o público hoje em dia procura no cinema*. (BENJAMIN, 2006, p. 234-235, grifo do autor).

Essa proposta de um "susto" através da arte guarda a semente de uma mudança consciencial, social e crítica; ou seja, é a proposta para uma *nova função* onde a arte se coloca como vetor revolucionário de mudanças nas estruturas sociais. Assim, nessa confluência de mão dupla, o entendimento sobre a função da História, para Benjamin, ganha contornos estético-políticos mais amplos. Nesse sentido, a ideia de interrupção é fundamental:

> A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de "agoras". Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de "agoras", que ele fez explodir no continuum da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um farol para o actual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx. (BENJAMIN, 1987, p.222)

Enquanto filósofo da História e da Cultura, o seu empenho em resgatar os esmagados pela luta de classes é revelado na construção de cenários dialéticos com o objetivo de fotografar – e, como que fixar em um *frame* – esse instante de embate. Faz interromper assim os eventos e atores no espetáculo da História. É um congelamento momentâneo. Ou seja, a história é experimentada em seu *hic et nunc* (aqui e agora), sendo a atualização do "agora" que determina a sua autenticidade. Essa atualização – como um chamado – é uma tentativa de remover os entulhos acumulados através das experiências culturais e estético-políticas dos oprimidos; os esmagados pelas classes dominantes durante a marcha histórica em direção ao "futuro promissor". Em um dos momentos das *Passagens*, Benjamin afirma que "escrever a história significar citar a história" (BENJAMIN, 2009, p. 494). E esta citação é para o autor como um estranhamento na fluidez do encadeamento literário e histórico. Nesse sentido a Filosofia da História e o teatro épico brechtiano encontram confluência em um modo estético e literário, na medida em que:

> Citar um texto é interromper seu encadeamento (*Zusammenhang*). É compreensível que o teatro épico, posto sob a interrupção, seja citável em um sentido específico. O

> trabalho de citação dos seus textos não teria nada de especial. Outra coisa é a que ocorre com os gestos que estão no curso da atuação no palco. (BENJAMIN, II-2, p. 536)

Nesse sentido também existe o "palco da História". Este efeito de interrupção – historiográfico e gestual – é o ponto central para pensarmos a intersecção do pensamento de Brecht e Benjamin. Dos diversos textos que compõem os *Ensaios sobre Brecht*, encontramos indicações de um procedimento prático: para que a interrupção do choque tenha efetividade, "o ator deve conseguir espaçar seus gestos como um tipógrafo faz com as palavras" (BENJAMIN, 2017, p. 26), ou seja, um efeito de interrupção obtido quando o ator faz uma auto referência gestual durante uma apresentação dramatúrgica. Esta importância fundamental do Efeito V, ou o *Verfremdungseffekt* é denunciada enquanto a emergência necessária de poder "escovar a história ao avesso", levando em consideração a "transmissão dos documentos culturais entre a classe dominante" (BENJAMIN, 2017, p. 97); sendo esta então a tentativa de iluminação pedagógica no sentido de indicar a localização crítica da classe oprimida esmagada no "palco da História".

Segundo Gatti (2008), a filósofa e historiadora Buck Morrs, também consegue traçar a influência conceitual brechtiana nas formulações de Benjamin, na medida em que este indicava que o conceito de imagem dialética "correspondia, por um lado, à revelação mística e, por outro lado, ao 'gesto' distanciado do teatro épico de Brecht." (BUCK-MORRS, 1977, p. 22). É possível identificar uma confluência teatral do Efeito V que desperta o público através do choque – no sentido de revelar a verdade do ato e se distanciar de um chamado "teatro aristotélico" – e o conceito de imagem dialética que se faz presente na atualização do seu *hic et nunc* (aqui e agora). É um messianismo que se apresenta como montagem; "quando o fluxo real da vida é estancado, chegando a um impasse, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o espanto é esse refluxo" (BENJAMIN, 1974, p. 531). Sobre o efeito de estranhamento, ou o Efeito V, segundo Jameson (2013, p. 63), "Brecht apresentou-nos muitas 'definições' desse termo, que parece ter migrado de 'ostranenie' ou 'estranhamento' dos formalistas russos a partir das inúmeras visitas de soviéticos modernistas como Eisenstein ou Tretiákov a Berlim".

Nessa perspectiva, ainda segundo Gatti (2008), o diálogo estético-político desenvolvido durante os anos de colaboração entre Brecht e Benjamin tem como objetivo uma crítica reconfiguradora das formas, técnicas e modos de confecção, esclarecimento e difusão artísticas, fazendo com que o teatro tivesse o protagonismo de locomotiva no encadeamento pedagógico

entre arte e vida, gerando a possível iluminação crítica no público espectador. Ou seja, a partir de uma leitura da arte que visa o esclarecimento da vida – refletida no público expectador – em sua condição histórico-política própria, a exigência é a de que a obra de arte seja pedagógica, e sua forma artística, seja ela mesma, uma crítica ao teatro tradicional que visaria, antes de tudo, a ilusão.

Nesse sentido, é possível afirmar que o debate entre Brecht e Benjamin se desenrola eminentemente nos campos da história e da política, porém, sem deixar de ser profundamente banhado pelas correntes vanguardistas das experimentações radicais que estavam em rota de colisão com as instituições da arte no início do século XX. Na obra *Teoria da Vanguarda*, Bürger (2012, p. 104-109) apresenta a problemática da "ruptura com a arte tradicional" que é instaurada enquanto *práxis*[14] pelos artistas vanguardistas através do radicalismo – ou superação – da forma enquanto proposta de fissura com o que até então era entendido enquanto obra convencional, ou "orgânica"; ou seja, a dissociação com um todo organizado e reverente a uma instituição balizar. A noção de obra como até então se conhecia é rompida. É importante ressaltar que essa proposta vanguardista não estava atrelada a uma mera quebra de estilo, mas, antes, criticava profundamente o conjunto de manufatura da tradição imagética em sua lógica representacional: ou seja, uma proposta para o fim da arte enquanto instituição. Nesse sentido, as vanguardas não pretendiam estabelecer apenas o desvio reestruturado das técnicas, projetos e materiais, mas buscavam uma fissão com o "sistema representacional" como um todo (BÜRGER, 2012, p. 109-117). Como enfatiza o autor, este é um embate frontal que visa a destruição da instituição arte no sentido de fazer com que esta – ou seja, a arte desinstitucionalizada – seja assimilada como uma "*nova* práxis vital" e se confunda ontologicamente com a própria vida (BÜRGER, 2012, p. 95). Dessa forma é apresentado o que Bürger denomina como a "superação da instituição arte", que é responsável por realizar uma verdadeira metamorfose "tanto no aparelho produtor e distribuidor de arte, quanto nas noções sobre arte predominantes num certo período" (BÜRGER , 2012, p. 54). Em outras palavras: as vanguardas propõem o apagamento da arte enquanto instituição. Segundo este modelo de pensamento, podemos classificar as vanguardas em dois grandes campos ou blocos interpretativos: afirmativos (construtivas) e negativos (líricas). O primeiro campo – que teria

[14] Nesse contexto "o substantivo *práxis* não é senão um dos termos gregos para dizer a ação: em virtude, porém, do denso trabalho de conceptualização empreendido sobretudo na Ética a Nicômaco, no pensamento aristotélico seu uso esteve intimamente associado às finalidades mesmas da existência humana" (VALLE, 2014, p. 271).

entre uma das maiores representantes a Staatliches Bauhaus – se configura através da produção em série de objetos com arquitetura e *design* característicos materializado por meio de um tipo específico de capitalismo praticado pelas indústrias, produzindo artefatos utilitários que tivessem inserção direta na *práxis* vital. Ou seja, a ideia era (através de artefatos) colocar em prática e proposta de dissolver a arte na vida. Já o segundo campo (negativo ou lírico) – que teria entre um dos maiores representantes o surrealismo e o dadaísmo – tem como proposta o "travamento da engrenagem" denunciando o excesso de racionalismo, instrumentalização técnica e a lógica formal (FABRINI, 2012, p. 31).

Em sentido bastante *sui generis*, segundo Bürger (2012), a dramaturgia de Brecht toma forma nesse debate. Parece inadequado encaixá-la no bloco "positivo" da Bauhaus, em uma associação industrial, e tão pouco no campo "lírico" do surrealismo e dadaísmo visando travar a engrenagem social. Sua obra teatral é germinada – e, em certo sentido, descolada – das vanguardas. Ou seja, apesar de no horizonte da estrutura de montagem compactuarem de certos aspectos formais no que tange a fissão de uma totalidade harmônica – através da produção de uma "obra de arte não-orgânica", onde as particularidades individuais tendem ao movimento autônomo –, o teatro de Brecht não pretende dissolver a arte na vida. Nesse sentido o teatro épico de forma alguma almeja acabar com a instituição da arte, mas munir a dramaturgia com uma *nova função* técnica e sentido social. Ao invés de derrubar o teatro enquanto instituição, ou abolir o teatro como até então se conhecia, Brecht pretendia realizar uma profunda crítica sobre a sua função no sentido de "transformá-lo radicalmente", *refuncionalizar* sua essência técnica-dramatúrgica apontando como objetivo a revolução social de inspiração marxiana (BÜRGER, 2012, p. 156).

Vemos aqui uma proposta brechtiana de reconfiguração crítica do teatro clássico (ou tradicional), e não sua destruição. É bastante expressivo nesse movimento de *refuncionalização* o caráter pedagógico. Segundo Gatti (2008), esse caráter é evidente em Brecht e pode ser analisado em um texto presente em sua obra teórica *Sobre uma dramaturgia não-aristotélica*, escrito em sincronia com os debates travados com Benjamin, intitulado *O filósofo no teatro*. Ou seja, Brecht utiliza a imagem do filósofo para evidenciar o novo ofício pedagógico para um teatro *refuncionalizado* a partir da ação de um novo dramaturgo: tanto autor, quanto modelador técnico da possibilidade teatral. Assim, este novo teatro tem um papel pedagógico no sentido de apontar os novos caminhos de uma arte que tem como papel revelar que os processos que

camuflam processos são processos entre homens, ou seja, que a marcha da História não é dada a partir de uma imanência teleológica, imutável, metafísica, mas antes é fruto de uma *práxis* social dinâmica dos indivíduos na temporalidade das práticas e, portanto, pode ser sempre transfigurada, remodelada. Ou seja, deve ser dirigida por uma *nova função*. Nesse contexto, ainda segundo Gatti (2008), a dramaturgia deve assumir a (re)função de despertar no público o mesmo interesse que nutre o filósofo na investigação crítica do comportamento prático dos homens. Nesse sentido é importante considerar que:

> Eles (os filósofos) não colecionam apenas as reações dos homens diante de seu destino, mas atacam este destino mesmo. Eles descrevem as reações dos homens do ponto de vista em que elas podem ser compreendidas como ações. O destino mesmo, contudo, eles o descrevem como uma atividade dos homens. Os processos por trás dos processos que determinam o destino (...). O objeto da exposição é assim o entrelaçamento das relações sociais entre os homens. (BRECHT, 1967, p 256-7)

É possível identificar claramente uma influência benjaminiana na formulação do novo teatro proposto por Brecht, efetivando o que chamo de "via de mão dupla" e não, como propunha Adorno, uma influência "nefasta" sobre Benjamin. Esse novo teatro tinha um fundo estico-político, mas também pedagógico; como um modelo crítico, um chamado à ação. De fato, a noção de um efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*) exerce uma grande influência no pensamento de Benjamin. Sua leitura sobre o teatro épico exerce um papel fundamental no entendimento benjaminiano sobre a cinematografia – enquanto meio de expressão, comunicação e como uma nova arte – e, além disso, está presente em todas as versões do ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, assim como na elaboração sobre a teoria da "aura". Nesse sentido, Pavis (2015, p. 106) afirma que "o distanciamento faz a obra de arte passar do horizonte estético ao da responsabilidade ideológica da obra de arte".

Assim, o Efeito V, ou efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*) é fundamental para o entendimento da proposta do teatro épico em sua *refuncionalização* enquanto um teatro não-ilusório (ou não-aristotélico). Nesse sentido, a quebra da ilusão cria um "choque estético" no expectador, revelando as entranhas da produção teatral. Esse procedimento revela ao público que um ator é um ator e não seu personagem, revela que um cenário é um cenário, e não árvores e prédios, revela que um texto é um texto. E o mais importante: revela que o público faz parte da obra. Enquanto o teatro naturalista reprime a consciência para tornar mais viva a ilusão de sua autenticidade, o teatro épico visa criar consciência expondo seu próprio artifício. O que para o teatro naturalista seria um "defeito", "imperfeição", "ruído" ou um "erro" – acordar o público

do transe –, para o teatro épico é a forma de quebrar a ilusão do artifício. Voltaremos a ideia de "imperfeição" na produção artística em capítulos posteriores. Por hora, é importante deixar claro que, no teatro de Brecht, a consciência de montagem é tecnicamente realizada dentro e fora do palco (ultrapassando seus limites). Essa técnica permite que o teatro épico experimente as diferentes possibilidades da realidade; retratando, finalmente, tanto os indivíduos quanto os seus contextos sociais como capazes de serem (eles mesmos) remontados. No entanto, esses processos não podem ocorrer longe da plateia. Ela é parte fundamental no processo de estranhamento e deve ser, ela mesma, "estranhada".

Nessa perspectiva, o Efeito V deve ser entendido na presente abordagem como um fazer técnico, um modo de produção, uma *práxis* artística; mas, também, como um modelo conceitual pedagógico. O *Verfremdungseffekt* somente torna-se ativo de forma relacional: entre o espetáculo/obra de arte e o expectador. Ou seja, é uma técnica dialética e tem como objetivo efeitos práticos de quebra da ilusão. Nesse sentido, a produção de um "choque estético", em última instancia, resulta na abolição da divisão entre o palco/obra de arte e o público. É um chamado pedagógico e crítico. Esse processo fascinou Benjamin. Na primeira versão de *O que é teatro épico*, ele descreve como se dá esse procedimento:

> O ponto em questão no teatro hoje pode ser definido com mais precisão em relação ao palco do que à peça. Diz respeito ao preenchimento do poço da orquestra. O abismo que separa os atores da plateia como os mortos dos vivos, o abismo cujo silêncio eleva o sublime do drama, cuja ressonância eleva a intoxicação da ópera, esse abismo que, de todos os elementos do palco, suporta de maneira mais indelével vestígios de suas origens sacrais, perdeu sua função. O palco ainda está elevado, mas não sobe mais de uma profundidade incomensurável; tornou-se uma plataforma pública. (BENJAMIN, 2003, p. 1)

Por meio dessa riquíssima descrição esquemática do teatro épico, podemos identificar profundas semelhanças entre os projetos intelectuais de Benjamin e Brecht através da transição do efeito de estranhamento para o entendimento de Benjamin sobre o "choque". A noção de politização da arte por Benjamin baseia-se na ideia de "aura"; aquela dimensão sagrada que instaurava uma distância entre a obra de arte e o espectador, independentemente de quão próximos eles estivessem. Em seu ensaio de 1936, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, Benjamin analisou os efeitos – tanto políticos quanto estéticos – do uso de novas tecnologias culturais para a produção e reprodução de arte.

Dessa forma, o Efeito V é essencial na elaboração do conceito de *refuncionalização* técnica presente na obra *O autor como produtor*, pois, propõe a quebra da ilusão da obra de arte, revelando o artifício da sua própria produção. No caso da presente pesquisa – como abordaremos mais à frente – o autor como produtor musical utiliza a *refuncionalização* para criar "pelas próprias mãos" gravações musicais que revelam o estranhamento como método e o "choque estético" como modelo de ação. Nesse sentido a *refuncionalização* revela que uma gravação é uma gravação; desfaz a "ilusão aristotélica" de um tipo de técnica para a produção musical que tem como objetivo o naturalismo. Trataremos disso mais adiante. No próximo tópico aprofundaremos a fissão epistemológica entre o teatro "ilusório" (ou metafísico) de Aristóteles e o teatro de Brecht, buscando bases sólidas para a forma "épica" da sua dramaturgia. Sendo este o berço conceitual da figura do autor como produtor benjaminiano.

2.2 Da Tragédia Grega ao Teatro Épico Brechtiano: uma dramaturgia não-aristotélica

No âmbito específico do teatro épico[15] é de suma importância elucidarmos sua exata função como proposta por Brecht, pois, este é um elemento base da *refuncionalização* técnica, conceito chave para a possibilidade teórica da figura autor-produtor benjaminiano. Para tanto, se faz necessário compreender as origens do teatro trágico – ou seja, o nascimento da dramaturgia grega – e como esta é compreendida por Aristóteles. Em detrimento de uma dramaturgia metafísica[16] "ilusória" com a função catártica de purgar as emoções, Brecht irá nos propor o fim da "ilusão" através de um teatro épico baseado na crítica e na dialética marxista. Em outras palavras: metafísica *versus* dialética através de uma *nova função*. Entender o movimento entre essas duas formas teatrais e os pormenores da função trágica em relação a sua proposta – enquanto uma dramaturgia autointitulada como não-aristotélica – é fundamental para a compreensão do papel do teatro brechtiano na construção do autor-produtor benjaminiano através da *refuncionalização* técnica, levando em consideração o Efeito V (efeito de estranhamento) no processo de transformação social pela crítica e dos modos de produção do

[15] "Este termo foi utilizado pela primeira vez por Piscator em 1924, quando ele buscava sistematizar suas experiências narrativas no teatro, especialmente pelo uso de títulos, projeções e filmes, desenvolvendo o que ele chamou de Drama Épico, como um drama documentário". (PISCATOR 1968, p.78).

[16] Brecht entende o teatro metafísico como um teatro "não-dialético"; ou seja, através da influência do marxismo, leva em consideração que o ser humano é um ser histórico, onde sua essência se faz através de relações sociais que se o constituem, por sua vez, na construção da história. As relações sociais, políticas e estéticas são a chave para a compreensão do seu lugar no processo histórico: "..., não se trata de fidelidade a sua própria essência, e sim da disposição constante para receber uma nova essência". (BENJAMIN, 1994, p. 1986).

teatro épico enquanto elemento reformulador (e não destruidor) da instituição teatral. Assim levaremos em conta aspectos históricos, políticos e estéticos na presente abordagem.

Neste tópico utilizarei alguns trechos de um artigo – originalmente parte integrante da presente pesquisa – que foi previamente publicado na revista Praça (Revista Discente da Pós-graduação em Sociologia da UFPE)[17], e que trata do papel formal da tragédia grega no mundo helênico, onde aprofundarei a conceitualização de um teatro metafísico (ou aristotélico). Em seguida, abordarei os aspectos relacionais entre um teatro épico (ou não-aristotélico).

De fato, o surgimento da tragédia (do grego antigo τραγῳδία[18], composto de τράγος, "bode" e ᾠδή, "ode", "canto") na antiguidade clássica mantêm uma íntima relação com o pendor ao mundo metafísico suprassensível e aos rituais e festejos religiosos. O tema da finitude, da fragilidade existencial do ser humano em relação ao seu destino (μοῖρα), e as vontades inexoráveis dos deuses, é recorrente nas peças dramatúrgicas que resistiram aos séculos. A figura do herói, que luta contra o próprio destino, embalava plateias extasiadas nos antigos teatros gregos. Com base na reinterpretação de antigos mitos, a prática do sacrifício e dos concursos teatrais realizados nas festas jônicas de caráter cívico-religioso conhecidas como Dionísicas[19] Urbanas e Rurais – onde participavam igualmente estrangeiros (metecos), escravos e mulheres – de fato, em toda parte onde a tragédia figura como expressão ficcional do teatro grego, a presença do deus Dionísio e do coro ditirâmbico é vetor para a complexidade da manifestação trágica na antiguidade (VIANA JÚNIOR, 2018).

Mitologicamente tendo sido criada pelos sátiros[20] – entidade metade humana e metade bode – que acompanhavam o deus em orgias etílicas banhadas por vinho, a tragédia ganha o sentido festivo e metafísico frente à finitude humana, daí resultando o neologismo *tragosoiodé,* ou a "canto dos bodes". Mesmo guardando lacunas obscuras e centenas de obras perdidas, a análise da experiência trágica dos gregos guarda abrigo em peças de Ésquilo,

[17] Praça: Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE. v. 2, n. 2 (2018): Gênero, feminismos e antiproibicionismo,

[18] τραγῳδός (*tragōidós*) de τράγος (*trágos*, "bode") + ἀοιδός (*aoidós*, "ode, canto")

[19] Concursos realizados na cidade de Atenas, cidade natal do teatro clássico, e, consequentemente, do teatro ocidental. Participar do teatro significava cultuar Dionísio.

[20] Da mitologia grega, os sátiros (em grego, Σάτυροι, Sátyroi, talvez relacionado ao grego sathê, "pênis") são divindades menores com o aspecto de homens com cauda e orelhas de asno, barbas longas e órgãos sexuais de dimensões acima da média, frequentemente mostrados em ereção. Esta hipótese é apoiada por F. Solmsen ("Indog. Forsch". 30, 1912, p. 36 e ss.) e Carnoy (DEMGR). (ZUFFERLI, 2013, p. 246)

Sófocles e Eurípedes. As manifestações de festas trágicas em homenagem a Dionísio – deus do êxtase e do vinho – remontam aos séculos anteriores (já que os relatos míticos se apresentavam em tradições orais) e somente passam a figurar em peças escritas a partir do século VI a.C. Mesmo que mantendo uma unidade literária e técnica (ainda que longe de manter uma unidade mítico-canônica) essas peças sofreram muitas modificações entre as várias versões que chegaram até nós. Muitas, inclusive, se apresentam de forma diversa entre si e em relação às narrativas originais (VIANA JÚNIOR, 2018).

Segundo Trabulsi (2004), os mitos estavam presentes em praticamente todas as ações do cotidiano ateniense: a mitologia se fazia presente em cerimônias religiosas, nas obras literárias, na música, na cerâmica, na ginástica, na escultura, na pintura, ou seja, em praticamente todos os conhecimentos partilhados socialmente. Sua penetração na sociedade democrática grega era de tal maneira que, segundo Andrade (2013), o deus Dionísio tinha grande adesão nas classes mais baixas e pobres, gozando de um status de divindade cívica. Vale citar que um dos mais basilares textos – guia formativo, moral e educacional para os gregos –, a Ilíada, já guarda em si aspectos trágicos em relação aos heróis Heitor e Aquiles durante a guerra de Tróia, levando em consideração a altivez e dignidade dos personagens mesmo em situações de finitude inexorável (VIANA JÚNIOR, 2018). Ao nos aproximarmos da experiência trágica como expurgo das emoções, notamos que:

> "O entendimento e a experiência na antiguidade clássica sobre o termo "tragédia" está longe de figurar o sentido vulgar que podemos ter na contemporaneidade relacionado à simples desgraça, catástrofe ou mau agouro. O que entendemos por tragédia através de estudos filológicos e artísticos remete à uma gama de fenômenos sintetizados através de peças teatrais resultado de festividades dionisíacas de fundo metafísico. Algo similar ao que acontece contemporaneamente com o *Dia de Los Muertos*, no México". (VIANA JÚNIOR, 2018, p.108)

Porém, podemos pensar através de Puppi (1981, p.41) que a tragédia guarda - mesmo em sua forma teatral – algum grau de denúncia em relação a uma violência inevitável, porém, de forma acrítica. Afinal, através das peças que chegaram até nós, o personagem trágico não levava em consideração que podia transformar sua história. Seja baseada nos deuses, no destino (μοῖρα) ou na própria sociedade materializada por instituições sociais, os personagens trágicos englobavam o expectador em um véu de sentimentos que tinham como única função a catarse (kάϑarsiς). É importante notar que a tragédia é marcada pela figura do herói, que protagoniza um papel fundamental pela sua postura perante o destino inexorável que se apresenta em quase

toda grande tragédia: a morte do herói. Ao encarar o terror (φόβος) e experenciar a piedade (ἔλεος), a plateia, embebecida pela ilusão dramática, se compraz em um movimento de expurgo coletivo perante a experiência trágica do herói (VIANA JÚNIOR, 2018). Na Poética, Aristóteles escreve:

> A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões. (ARISTÓTELES, 2007, p. 47)

Nessa perspectiva, a tragédia não era entendida como algo negativo; representava a grandiosidade de espírito e resiliência do herói arquetípico perante o destino. Assim, a tragédia funcionava para o povo grego na antiguidade clássica como um simulacro ficcional da essência de emoções humanas que podiam ser sistematizadas literariamente através de uma determinada arte/técnica (τέχνη) teatral (VIANA JÚNIOR, 2018). Nesse sentido:

> Os gregos tinham na imitação (μίμησις) teatral, a representação de uma realidade original. Na música, pintura, escultura e teatro buscavam através da imitação reproduzir as emoções humanas em sua essência. A mimese poderia ser utilizada através da técnica para simular um plano metafísico e suprassensível – como as imagens e vontades dos deuses através de estátuas, músicas, pinturas, etc., – porém, a realidade originária das entidades em si mesmas era sempre ontologicamente superior às próprias imagens representadas. Ou seja, as imagens tinham papel de representação e imitação ontologicamente inferior e não eram entendidas como a própria realidade *per si*. (VIANA JÚNIOR, 2018, p. 109).

Assim é possível considerar que "imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e por imitação apreende as primeiras noções) e os homens se comprazem no imitado" (ARISTÓTELES, 1994, p. 106).

A experiência existencial e social humana para a sociedade grega na era clássica se revelava através de um mistério de fundo metafísico que ultrapassava e subjugava as vontades individuais e sociais, residindo no íntimo de uma relação acrítica e compassiva. Os gregos acreditavam que a vida continuava após a morte. A alma (anima) se apresentava indestrutível e habitaria o mundo subterrâneo governado por Hades (Ἅιδης). O orfismo tinha uma grande penetrabilidade em todas as classes e a metempsicose (μετεμψυχωση) – ou, transfiguração da alma – já era uma doutrina difundida por Pitágoras, provavelmente influenciado pelos egípcios. Para o guerreiro grego, pior do que morrer, era simplesmente morrer. Ou seja, morrer sem ter como objetivo uma causa nobre como uma guerra, por exemplo. Nesse sentido, nos apoiamos

teoricamente em uma problematização nietzschiana presente em *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo,* que aponta a tradição grega como uma tradição trágica; um modo de vida com pendor ao mundo metafísico. Ou seja, uma superação do pessimismo diante da finitude humana. Assim, para os gregos da antiguidade, as desgraças e flagelos não eram tidos puramente como uma ação direta do fazer humano e da própria sociedade, mas antes, de forças supra-humanas que agiam sobre ela (VIANA JÚNIOR, 2018).

Dessa forma, podemos identificar a tragédia como uma representação artística e religiosa onde o canto de dignidade – ou a música dos bodes – era entoado frente ao destino inexorável preparado por forças suprassensíveis. Na tragédia o *principium individuationis* do indivíduo social é rompido; o homem não é mais parte desta ou daquela sociedade, deste ou daquele grupo histórico, mas, uma força da natureza amparada pelo deus Dionísio que é a representação religiosa dessa quebra social de regras ou valores nas celebrações teatrais orgásticas dionisíacas (VIANA JÚNIOR, 2018). Tais manifestações também eram conhecidas como as “beberagens das bruxas” como citadas por Nietzsche:

> Quase por toda parte, o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desaçaimadas, até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade que a verdadeira “beberagem das bruxas" sempre se me afigurou ser. (NIETZSCHE, 1991, p. 33)

Dionísio, representando uma amorfia irracional, se distanciava dos contornos apolíneos da justa medida e da razão. A violência instituída e institucionalizada pelos deuses e pelo destino - e em alguns casos por figuras tirânicas que podiam representar forças malignas - detinham posse do seu uso. A tragédia é, nesse sentido, uma ode à metafísica. Nesse sentido, a ideia de um destino imutável retirava das relações sociais qualquer peso de culpabilidade por parte do herói e mesmo dos outros personagens da peça teatral. Podemos fazer essa análise em Édipo Rei, de Sófocles. Por mais que o herói tentasse se afastar do destino, costurava-se ainda mais na trama preparada pelos deuses. A vontade e a crítica humana era, em última análise, dissolvida no destino (VIANA JÚNIOR, 2018). Nesse sentido, a peça trágica seria um resultado, uma superfície de um fenômeno que impede a crítica, como uma lírica puramente metafísica. Corroboramos com Puppi (1981, p.41) quando diz que “a situação configurada pelo conceito do trágico tem sua causa e origem na estrutura do poder”. Ora, a catarse ocorre no espectador que se coloca diante da violência, da injustiça e da aniquilação experimentada pelo herói. Assim, através da catarse produzida pela tragédia, o espectador acessa “o oculto princípio

da geração e da corrupção de todos os seres naturais e a própria realidade enquanto se realiza" (ARISTÓTELES, 2007, p. 17).

Temos nessa breve explanação as principais características que compõem o quadro geral de um teatro aristotélico[21] clássico que tinha na simulação das emoções sua função principal de catarse coletiva. Se por um lado o drama aristotélico é entendido por Brecht como um teatro "metafísico", ilusório, exageradamente emocional e acrítico. Por outro, o dramaturgo deixaria claro – ainda em 1930 –, que a sua proposta teatral é sua negação: ou seja, um teatro não-aristotélico. Segundo Brecht (1991, p. 74), "o teatro moderno é o teatro épico" e sua teoria teatral seria o centro da estética modernista. O termo épico permaneceu vinculado ao autor, apesar de algumas tentativas posteriores de se referir ao seu trabalho como um teatro dialético ou um teatro científico. O rótulo não é enganoso; abraça os esforços do drama de Brecht para expor a historicidade subjacente a uma determinada situação social, com objetivo de munir o expectador com a possibilidade de uma atitude distanciada em relação aos eventos artísticos da obra. Porém, a proposta do teatro épico vai além de uma representação do mundo como ele realmente é. O público deve ser profundamente transformado através da experiência crítica. O teatro épico deve plantar as sementes da transformação social através de uma *nova função* que parte justamente da montagem técnica. Em meados da década de 1930, Brecht descreveu essa prática dramática da seguinte maneira:

> O palco começou a ser instrutivo... Petróleo, inflação, guerra, lutas sociais, família, religião, trigo, mercado de carnes tornaram-se objetos de representação teatral. ... Quando o "pano de fundo" veio à frente o palco em que a atividade das pessoas estava sujeita a críticas ... [o] teatro se tornou um assunto para filósofos, mas apenas para filósofos que desejassem, não apenas explicar o mundo, mas também mudá-lo. (BRECHT, 1964, p.71)

Nesse sentido o teatro épico é um chamado à crítica social, um chamado estético-político que tem como base um tipo de poética bastante peculiar que é reflexo de uma *nova função*.

[21] "A nuestro parecer o más interessante desde el punto de vista social es el fin que Aristoteles atribuye a al tragedia: la catarsis, la depuración del espectador de todo miedo y compasión, por medio de la representación de actos que provocan miedo y compasión. Esta depuración se cumple por obra de un acto psiquico muy particular: la identificación emotiva del espectador com los personajes del drama, recreados por los actores. Decimos que una dramatica es aristotélica cuando produce esta identificación, utilice o no las reglas suministradas por Aristóteles para lograr dicho efecto (...)" (BRECHT, 1976, p.121).

Vejamos o quadro comparativo entre o teatro aristotélico e o teatro épico proposto por Augusto Boal (1991, p.115) presente na obra *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*:

A CHAMADA FORMA "DRAMÁTICA" SEGUNDO BRECHT - POÉTICA IDEALISTA	A CHAMADA FORMA "ÉPICA" SEGUNDO BRECHT - POÉTICA MARXISTA
1 – O pensamento determina o ser (o personagem-sujeito);	1 – O ser social determina o pensamento (personagem objeto);
2 – O homem é dado como fixo, imanente, inalterável, considerado como conhecido;	2 – O homem é alterável, objeto de estudo, está "em processo"!
3 – O conflito de vontades livres move a ação dramática; a estrutura da peça é uma estrutura de vontades em conflito;	3 – Contradições de forças econômicas, sociais e políticas, movem a ação dramática; a peça se baseia em uma estrutura dessas contradições;
4 – Cria a "empatia" que consiste em um compromisso emocional do espectador que lhe retira a possibilidade de agir;	4 – Historiciza a ação dramática, despertando sua consciência crítica e capacidade de ação do espectador;
5 – No final, a catarse purifica o espectador;	5 – Através do conhecimento, o espectador é estimulado à ação;
6 – Emoção;	6 – Razão;
7 – No final, o conflito se resolve na criação de um novo esquema de vontades;	7 – O conflito não se resolve e emerge com maior clareza e contradição fundamental;
8 – A harmatia[22] faz com que o personagem não de adapte à sociedade e é a causa principal da ação dramática;	8 – As falhas que o personagem possa ter (harmatia) não são nunca a causa direta e fundamental da ação dramática;
9 – A anagnorisis[23] justifica a sociedade;	9 – O conhecimento adquirido releva as falhas da sociedade;
10 – A ação é presente;	10 – É narração;
11 – Vivência	11 – Visão de mundo; exige decisões.

[22] *frm.* falta ou erro causador da queda de um herói trágico (esp. a respeito da *Poética* de Aristóteles).

[23] Anagnorisis (do grego antigo "ἀναγνώρισις", *reconhecimento*) é um recurso narrativo que consiste no descobrimento por parte de uma personagem de dados essenciais de sua identidade, de entes queridos ou do entorno, ocultos para ele até então. A revelação altera a conduta da personagem e obriga-a a formar uma ideia mais exata de si mesma e do que a rodeia. O termo foi usado pela primeira vez por Aristóteles na obra *Poética*.

Nesta perspectiva – como verificado no quadro acima –, o objetivo principal do teatro de Brecht, segundo Benjamin (1985), não é insuflar o expectador com sentimentos diversos – sejam eles de fúria ou vingança –, e muito menos leva-lo ao êxtase catártico, mas antes permitir que se instale na plateia um estranhamento (*Verfremdungseffekt* ou Efeito V) crítico e prolongado, de caráter reflexivo, utilizando recursos técnicos como a música e o coro, o *gestus* social do ator, a cenografia (com cartazes, trechos de projeções de filmes, etc.), o figurino (por vezes burlesco e grotesco), tendo como foco apresentar um horizonte histórico dos acontecimentos apresentados, propondo o afastamento da "ilusão" com foco na reflexão; levando em consideração as condições históricas e sociais do ser humano. O teatro épico pretende, em última análise, a desalienação ideológica. Ou seja, o efeito de estranhamento – como base do teatro épico – não é apenas estético, mas político. Segundo Brecht (1967, p. 137), "distanciar um fato ou caráter é, antes de tudo, tirar desse fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade".

Dessa forma, podemos afirmar que o teatro épico se coloca contra o individualismo naturalista. Nos textos brechtianos prevaleciam o debate sobre eventos sociais de interesse público (mesmo que fossem enredos da vida privada), propondo a empatia perante o sofrimento social. É uma proposta de análise pedagógica da realidade como objeto e a instrução da plateia como objetivo. Esta era incitada a agir em relação aos temas, que envolviam opressões e injustiças, expondo as contradições através do choque em uma abordagem dialética (por isso Brecht também utiliza o termo teatro dialético ou científico como exposto acima).

Assim, o teatro épico buscava a atitude de lucidez durante toda a peça através do distanciamento daquilo que era "conhecido pelo expectador", sendo preferível que não existisse um ritual para que a peça fosse iniciada e assistida; nenhum efeito de "ilusão" deveria ser utilizado, como luzes baixas, etc. Deveria ser evitada a identificação plena (e diluição) do espectador na peça. Só o estranhamento poderia, segundo Brecht, causar o conhecimento social. Segundo o pesquisador Fernando Peixoto, o teatro épico se caracteriza por propor um teatro que venha a ser a:

> "luta contra o capitalismo e contra o imperialismo; a reflexão sobre a situação do homem num mundo dividido em classes; a análise do comportamento ético e social do indivíduo diante da repressão: o estudo do relacionamento entre os homens, condicionados pela situação econômico-política em que vivem uma ânsia de pacifismo, de um novo humanismo, fundamentado na sociedade sem classes; a busca

> de um mundo mais justo onde a bondade venha a ser possível; a impossibilidade de ser bom no mundo em que vivemos: a análise da revolta contra a exploração do homem pelo homem". (PEIXOTO, 1974, p.68)

Assim, o enredo proposto nessa forma teatral tem como problematização a apresentação de várias veias interpretativas, onde, segundo Brecht (1967, p.162), "os gestos assumem o significado de decisões, a pessoa permanece sob controle e é testada. A expressão técnica para este procedimento é chamada de: fixação do não". E essa negação, é a negação do conhecido, do dado, da interpretação confortável. Por isso, nesse sentido, é dialética. E essa característica está no núcleo do teatro épico; fazer com que o expectador dinamize em si uma inconformidade, tendo a arte o dever de propor, pedagogicamente, essa atitude. Nesse sentido é um teatro que chama ao agir, negando o lugar-comum conhecido da plateia; instala (através da montagem técnica) uma via de combate à arte "ilusória" e apolítica, através da dialética histórica de revelar o desconhecido através do Efeito V. Esse teatro propõe problematizar a própria *função* teatral enquanto artigo de consumo irrefletido. Assim, através da sua *refuncionalização* técnica problematiza a própria instituição teatral, modificando-a através do estranhamento, entregando um tipo de obra que problematiza a sua própria produção e recepção; este é o teatro épico.

1.3 Autor como produtor: *refuncionalização* técnica

Neste tópico analisaremos o ensaio *O autor como produtor* (1934), fruto das formulações benjaminianas em torno das principais influências de Brecht – a saber, o Efeito V (*Verfremdungseffekt* ou efeito de estranhamento) e a *nova função* do teatro épico enquanto um teatro não-aristotélico problematizador (e *refuncionalizador*) da própria instituição teatral –, com o objetivo de compreender a construção teórica da figura do autor-produtor benjaminiano através da articulação do conceito de *refuncionalização* técnica[24] dos meios de produção. Assim, levaremos em consideração que toda obra de arte é produzida historicamente e precisa de meios técnicos para tal. Muito já foi escrito sobre esse famoso ensaio e não é nosso objetivo realizar uma resenha crítica sobre todos os pormenores do texto, mas, esclarecer como se dá a articulação do conceito central do presente trabalho, a saber, a *refuncionalização* técnica e a figura teórica do autor como produtor. Afinal, a condição ontológica do autor-produtor benjaminiano é *refuncionalizar* seus meios técnicos de produção. Essa é sua *práxis*. Isso implica

[24] De fato, Walter Benjamin nunca elaborou ao longo de sua obra, propriamente, uma Filosofia da Técnica, mas utiliza o estudo da técnica de forma relacional e crítico, na análise histórica e social dos valores estéticos, em sua vinculação ao modo de produção das obras de arte, entendendo que "[...] a técnica foi submetendo o sistema sensorial humano a um treino complexo." (BENJAMIN, 2006, p. 127).

afirmar, como Benjamin (1985, p. 122), que “as condições sociais são condicionadas pelas relações de produção”, mas também perguntar “como ela (a obra) se situa *dentro* dessas relações?”. Essa pergunta tem como objetivo esclarecer a *função* da obra de arte (e sua técnica) dentro das relações de produção historicamente possíveis. A figura teórica do autor-produtor não tem como função destruir a instituição (seja a instituição da literatura, do teatro, da música, da arte em geral, etc.), mas modificar o seu aparelho de produção, *refuncionalizando*, assim, a própria instituição em um sentido social. Sentido este que também revela – como veremos – consequências estéticas. Entender a articulação que Benjamin faz entre o Efeito V e o teatro épico é fundamental para uma hermenêutica da técnica artística de produção em relação a construção da obra como objeto histórico; ou seja, a obra como produto da História em determinada sociedade, fruto de determinadas relações e fruições.

Em primeiro lugar é importante nos determos um pouco sobre o conceito de técnica em Walter Benjamin, mais precisamente, sobre o papel da técnica em relação a uma tendência progressista de produção artística. Afinal, nos diz Benjamin (2010, p. 116), "a técnica não é uma pura manifestação das ciências da natureza, é também uma manifestação histórica”. Como manifestação histórica, ela se manifesta nas relações humanas de produção de obras de arte. Faz parte intrínseca da sua manufatura. Nesse sentido, o papel do choque na fotografia e no cinema revelam um “choque técnico” na medida em que problematiza as condições de possibilidade da experiência estética no início do século XX. Novas práticas técnicas revelam novas formas estéticas e instituem novas recepções e *novas funções*. Assim, Benjamin não analisa a técnica de forma isolada (ou ontológica *per si*), mas antes, de forma relacional, circunscrita, crítica e socialmente dada. Ou seja, a técnica está no cerne do feixe de relações que ela mesma estabelece historicamente, sem que com isso, seja determinada por uma crítica engessada autorreferente – através de uma Filosofia da Técnica, por exemplo – ou uma conceituação técnica ortodoxa. Vejamos como Benjamin conceitua a técnica:

> “Designei com o conceito de técnica aquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social, e portanto uma análise materialista. Ao mesmo tempo, o conceito de técnica representa o ponto de partida dialético para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo”. Benjamin (1985, p. 122).

Nesse sentido, Benjamin (1985, p.123) faz uma primeira distinção no texto *O autor como produtor* sobre o papel da técnica para a figura do autor-produtor quando afirma que o escritor russo Tretiakov “distingue entre o escritor *operativo* e o *informativo*. A missão do

primeiro não é informar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo". Nesse sentido, o papel da técnica para o autor-produtor não é a de simplesmente – e pacificamente – abastecer a instituição da arte, mas transformá-la de forma progressista através de uma *nova função* técnica, com novas abordagens, formas de ação e criação. Afinal, "nem sempre houve romances no passado, e eles não precisarão existir para sempre (...)". (BENJAMIN, 1985, p.123). Assim, a primeira aparição do autor com condição de produtor, segundo Benjamin, se dá em um embate dialético entre a literatura e o jornal:

> Com a assimilação indiscriminada dos fatos, cresce também a assimilação indiscriminada dos leitores, que se veem instantaneamente elevados à categoria de colaboradores. Mas há um elemento dialético nesse fenômeno: o declínio da dimensão literária na imprensa burguesa revela-se a fórmula de sua renovação da imprensa soviética. Na medida em que essa dimensão ganha em extensão o que perde em profundidade, a distinção convencional entre o autor e o público, que a imprensa burguesa preserva artificialmente, começa a desaparecer na imprensa soviética. Nela, o leitor está sempre pronto, igualmente, a escrever, descrever e prescrever. (...) ele tem acesso à condição de autor. (BENJAMIN, 1985, p.124)

Assim, a imprensa soviética, segundo Benjamin (1985), na sua própria articulação interna enquanto instituição, questiona dialeticamente a distinção técnica entre autor e leitor, não sendo – como a imprensa Ocidental – um modo de produção pertencente (em grosso modo) ao modo capitalista de produção. Nesse sentido, a figura do autor-produtor como proposto por Benjamin é de um tipo não profissional, sem conhecimento formalizado prévio. Assim, o leitor que se transforma em escritor se baseia em qualidades exteriores ao mero mercado, pois sua "capacidade de descrever esse mundo passa a fazer parte das qualificações exigidas para a execução do trabalho", ou seja, "o direito de exercer a profissão literária não mais se funda em uma formação especializada (...). (BENJAMIN, 1985, p.124). Interpretamos esta como a figura contemporânea do amador[25]. Aqui, o amador não deve ser entendido de forma pejorativa. Em contraste com a visão difamatória do termo "amadorismo" enquanto falta de uma técnica adequada para a realização de uma determinada função – corroboramos com HENNION (2011, p.253) quando afirma que "os amadores são competentes, ativos e produtivos; eles transformam constantemente objetos e obras, performances e gostos". Nesse sentido, a nova qualidade de produtor reivindicada pelo autor é de âmbito revolucionário: uma qualidade não especializada. O autor como produtor destoa do padrão formalista da profissão. Dessa forma, a

[25] "Em cada concepção pragmática, as afinidades dos amadores e as práticas são entendidas como uma técnica coletiva, cuja análise mostra o caminho onde nos sensibilizamos com as coisas, com nós mesmos, com situações e momentos, enquanto simultaneamente, e controlando reflexivamente, esses sentimentos podem ser compartilhados e discutidos com outros". (Cf. HENNION, Antonie. *REFLEXIVIDADES. A atividade do amador.* Estudos de Sociologia. Rev, do Progr. de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE. v. 16. n. I. p. 33 – 58).

refuncionalização propõe uma *práxis*, uma ação, um fazer técnico-artístico que não requer formação profissional para sua efetivação: porém, criatividade para a construção de *novas funções*.

Assim, chegamos ao problema central do famoso ensaio *O autor como produtor* que é o da autonomia técnica do autor para a produção da obra de arte, apontado por Benjamin (1985, p. 120) como o "problema da autonomia do autor: sua liberdade para escrever o que quiser". Meta-fraseando Walter Benjamin, podemos nos referir ao problema de autonomia técnica em relação a autores como músicos e produtores musicais: sua liberdade para gravar o que quiser. Segundo Benjamin, para que essa liberdade se efetive é necessário uma *refuncionalização* – no sentido brechtiano de transformação técnica de formas e instrumentos de produção com foco na autonomia do autor – possibilitando liberdade criativa. Vejamos a primeira vez que o termo aparece no texto de Benjamin:

> Brecht criou o conceito de "refuncionalização" para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção (...) Bretch foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...) (Benjamin, 1985, p.127)

É importante observar o sentido de Brecht nesse ponto; *refuncionalizar* não é simplesmente tornar os meios de produção "melhores" em um sentido positivista – equipamentos mais refinados, sofisticados, automatizados, ou avançados tecnologicamente –, mas, transformá-los em um sentido progressista, com o objetivo de democratizá-los através de inovações técnicas objetivando a autonomia da produção artística. Para tanto, devemos ter em mente novamente o papel do teatro épico. Brecht não pretendia destruir a instituição do teatro, porém, ao reformular o seu teatro enquanto um teatro não-aristotélico, estava reformulando também a instituição teatral. A técnica mais utilizada por Brecht era o Efeito V (*Verfremdungseffekt* ou efeito de estranhamento) que tinha como objetivo a quebra da "ilusão" dramática, despertando a consciência crítica e capacidade de ação do expectador. É um chamado à *práxis*. A liberação dos meios de produção como proposto por Brecht é um chamado à ação através de uma transformação/inovação técnica com o objetivo de liberar os meios de produção. Seu foco é a acessibilidade de produção, ou seja, a democratização técnica. A exigência é clara, "não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)", ou seja, transformar suas engrenagens internas (Benjamin, 1985, p.127). As obras devem ser, em si mesmas, modelos pedagógicos de produção.

No prefácio da obra *Ensaios*, Brecht esclarece esse ponto, através do que publicou Benjamin (1985, p. 127) em *O autor como produtor*: “a publicação desse texto ocorre num momento em que certos trabalhos não devem mais corresponder a experiências individuais, com o caráter de obras, e sim visar a utilização (reestruturação) de certos institutos e instituições”.

Assim, apenas abastecer o aparelho de produção e instituições – como indicamos anteriormente através de Tetriakov – significa operar simplesmente como um autor *informativo*. Ou seja, *informando* (ou abastecendo) o aparelho de produção. O chamado para a *refuncionalização* técnica dos meios de produção é direcionado ao autor *operativo*; ou seja, aquele que busca realizar uma produção revolucionária em relação às instituições da arte; seja literatura, teatro ou música. Sendo, assim, a obra resultante, ela mesma, um modelo.

No teatro épico, Brecht utiliza cenários simples. Busca a quebra do ilusionismo naturalista, revelando os bastidores da produção, através de figurinos grotescos – que poderiam causar repulsa – provocando a sensação de “choque”. Não faz parte do teatro épico, de nenhuma forma, a busca por um refinamento técnico no sentido positivista com a utilização de cenários exuberantes ilusórios e jogos de luzes que inebriassem a plateia. Pelo contrário: nesse sentido é um teatro “não cosmético”. A proposta de *refuncionalização* técnica deve ser compreendida como inovação técnica libertadora: um meio de ação não formalizado por processos positivos ligados ao *status quo* das instituições de determinado momento histórico dado. A *refuncionalização* deve – por isso mesmo – inspirar de forma horizontal outros autores a se tornarem também produtores. É um chamado à ação. Nesse sentido, segundo Benjamin (1985, p. 127), “o que se propõe são inovações técnicas, e não uma renovação espiritual, como proclamam os fascistas”. A horizontalização técnica dos meios de produção é a *práxis* do autor-produtor. É o seu modo de agir no mundo. Sendo, por isto mesmo – segundo Benjamin – o caminho para uma nova função produtiva, exercendo um caráter pedagógico de modelo. Nesse sentido:

> “Um autor que não ensina nada aos escritores não ensina nada a ninguém. Assim, é decisivo que a produção tenha um carácter de modelo, capaz de, em primeiro lugar, levar outros produtores à produção e, em segundo lugar, pôr à sua disposição um aparelho melhorado. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, numa palavra, quanto melhor for capaz de transformar os leitores ou espectadores em colaboradores”. (Benjamin, 1985, p.132)

Assim, o papel da *refuncionalização* técnica é bastante claro: promover a democratização de formas e instrumentos de produção através da inovação técnica visando a autonomia do autor. Benjamin (1934, p.127) alerta sobre a exigência de Brecht de que certos trabalhos artísticos devem "visar a utilização (reestruturação) de certos institutos e instituições". Ou seja, a *refuncionalização* técnica significar criar um modelo de produção inovador que questione o modo de produção da instituição artística vigente – seja literatura, cinema, música, etc. –, e questionando-a, a transforme. Propõe assim uma *nova função* da instituição e não sua destruição. Mas, em que direção esse modelo deve seguir? Ora, o modelo será tanto melhor, quanto mais consumidores se tornarem, também, produtores. Esse é o objetivo da *refuncionalização*: liberação dos meios de produção "com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)" (Benjamin, 1985, p.127). Isso significa dizer que a *refuncionalização* não significa a liberação dos meios de produção de alta performance e tecnologia[26] de determinada época. O que hoje chamamos de tecnologia de ponta (*High Technology* ou *Hi-Tech*[27]) também teve seu equivalente em cada momento histórico. Brecht propunha justamente o contrário: a utilização de tecnologia de alta performance – no teatro épico, por exemplo – iria apenas abastecer e *reafirmar* o aparelho de produção, privilegiando um pequeno grupo de produtores que detêm controle dessas ferramentas. Ou seja, utilizar uma tecnologia exclusiva a pequenos grupos (ou seja, de difícil acesso) para a produção artística iria apenas *informar* (abastecer) o aparelho de produção e realimentar as instituições. Essa forma de ação não iria *operar* (revolucionar o aparelho de produção), como afirmava Tretiakov. Assim, temos claramente exemplificado o papel da *refuncionalização* técnica para Benjamin. Em uma única palavra: democratização.

Seguindo no estudo do ensaio *O autor como produtor*, chegamos na análise de Benjamin sobre a questão técnica da música gravada ou "em conserva". De fato, o autor já tinha em mente que o disco musical circulava como mercadoria e que, por isso mesmo, seu modo de produção era especializado e restrito a determinados grupos de selos fonográficos que detinham o capital, a técnica e as ferramentas de produção. O disco físico (nos anos 1930 tínhamos o 78 rotações

[26] Cf. Significado de *High-tech* – apositivo. De alta tecnologia; cuja tecnologia é muito avançada: televisão high-tech. Diz-se daquilo (objeto, estilo, arquitetura, etc.) que possui qualidade, aparência e aspecto industrial: monumento high-tech. Etimologia (origem da palavra ***hi-tech***). Do inglês *high tech*. Disponível em: https://www.dicio.com.br/high-tech/. Acesso em: 20 jul. 2019.

[27] Cf. Utilizamos a abreviação de *Hi-Tech* proveniente de *High Technology* presente no artigo de Joseph Mayer intitulada *High Technology Specialization: A Comparison of High Technology Centers* (PDF). Brookings Institution, Center on Urban & Metropolitan Policy. 2001.

goma-laca), os músicos contratados para a performance no estúdio, os equipamentos sonoros de gravação eletromecânica – microfones, fitas de rolo, cabeçotes, equalizadores, etc. – fazem parte de um campo[28] do qual denominaremos como o campo da produção musical. Veremos a problematização sociológica do campo da produção musical (e seus subcampos) em maiores detalhes em capítulos posteriores. No momento, e em primeiro lugar, é importante se ater a Benjamin, em sua problematização sobre o autor como produtor musical, quando cita o compositor Hanns Eisler[29]:

> "O disco, o cinema sonoro, o automático musical, podem... fazer circular obras-primas da música em conserva, como mercadorias. Esse processo de racionalização tem como consequência que a produção musical se limita a grupos cada vez menores, mas também cada vez mais qualificados." (BENJAMIN, 1985, p. 130).

Essa limitação, qualificação e exclusividade mercantil da produção musical é visível até os dias atuais. Porém, traçando um paralelo com o teatro épico, a *refuncionalização* técnica – enquanto proposta para o campo da produção musical – tem como objetivo a democratização do processo de produção do registro fonográfico musical, permitindo que grupos de músicos cada vez maiores, sem formação especializada profissional – ou seja, amadores – possam abastecer e transformar a instituição musical com inovações técnicas para a gravação musical. A *práxis* do autor-produtor diante da produção musical é a de *refuncionalizar* tecnicamente o modo de produção do registro fonográfico musical, tornando a obra resultante – ou seja, a música gravada "em conserva" –, um modelo pedagógico em si mesmo; transformando músicos em produtores musicais autônomos. Assim, a instituição da produção musical é, em sim mesma, uma esfera compartimentada de competências especializadas que se limita a pequenos grupos qualificados que gerenciam suas especificidades próprias. Assim, as formas e instrumentos de produção que alimentam a instituição se tornam exclusivas de certos grupos e interesses de classe. A tecnologia de produção musical – historicamente – segue a mesma dinâmica. Quebrar a lógica técnica especializada no campo da produção musical é um dos papeis possíveis para o

[28] Para tratar dessa problematização nas relações sociais de produção musical, realizaremos uma investigação sociológica baseada no conceito de campo de Bourdieu. Segundo Pereira (2015, p. 341) "Campo é um microcosmo social dotado de certa autonomia, com leis e regras específicas, ao mesmo tempo em que é influenciado e relacionado a um espaço social mais amplo. É um lugar de luta entre os agentes que o integram e que buscam manter ou alcançar determinadas posições. Essas posições são obtidas pela disputa de capitais específicos, valorizados de acordo com as características de cada campo. Os capitais são possuídos em maior ou menor grau pelos agentes que compõem os campos, diferenças essas responsáveis pelas posições hierárquicas que tais agentes ocupam". (Cf. PEREIRA, Elaine. *O conceito de campo de Pierre Bourdieu*. Revista Linhas. Florianópolis, v. 16, n. 32, p. 337 – 356, set./dez. 2015).

[29] Notório compositor, participante da Segunda Escola de Viena (Escola de Schönberg), composta também por Webern e Alban Berg.

autor como produtor; ou seja, *refuncionalizar* o modo como a produção musical pode ser realizada, buscando um sentido horizontal. Uma *nova função* social. Nesse sentido, segundo Benjamin:

> "Em outros termos: somente a superação daquelas esferas compartimentadas de competência no processo de produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais, transforma essa produção em algo politicamente válido; além disso, as barreiras de competências entre as duas forças produtivas – a material e a intelectual – , erigidas para separá-las, precisam ser derrubadas conjuntamente". (BENJAMIN, 1985, p.129)

Aqui chegamos em um ponto fundamental: como *refuncionalizar* a produção musical? Benjamin é bastante categórico e direto: "primeiro eliminar a oposição entre intérprete e ouvinte, e segundo eliminar a oposição entre técnica e conteúdo" (BENJAMIN, 1985, p. 130). Esse ponto fulcral merece uma interpretação mais aprofundada. O primeiro passo propõe a quebra da barreira entre o palco e a plateia, entre o autor e o produtor, entre o músico e o ouvinte: é uma proposta de "superação daquelas esferas compartimentadas de competência no processo de produção intelectual" (BENJAMIN, 1985, p. 129). Essa questão é fundamental. O segundo passo é eliminar a oposição entre técnica e conteúdo. Ou seja, é a técnica *operada* como fonte estética de si mesma – com repercussões políticas e pedagógicas – como um modelo de ação prática para uma *nova função* da música gravada; sendo essa *refuncionalização* uma "experiência" epistemológica de religação entre o sujeito e o objeto. Aqui reside o coração do autor como produtor na questão da produção musical: a fusão entre forma e conteúdo. Vejamos a citação:

> Benjamin afirma o mistério daquilo que aparece, expondo o poder de nossa faculdade de expressar, de ligar e religar ideias no sentido próprio do termo "religião". Tal concepção nos leva ao poder do lembrar que escapa ao tempo cronológico. Trata-se, profanamente, de um modo religioso de trabalhar, o qual não se coaduna com a atividade de produzir conceitos. Esse modo recusa a separação entre sujeito e objeto e a distinção entre forma e conteúdo. A experiência, considerada na sua essencialidade linguística, responde ao ato de nomear, o qual afirma a dissolução do sujeito no *medium* autônomo da linguagem. O nomear mostra imediatamente, assim como a poesia, o confronto do homem com o mundo, e torna visível o presente em imagens, que escrevem a sua história. (FRANCO, 2009, p. 201).

A forma e o conteúdo se fundem em um horizonte não especializado: a *nova função* apontada por Benjamin deve ser a de democratizar o acesso à produção da música "em conserva", sendo o autor como produtor, uma figura teórica que ultrapassa os grupos cada vez mais especializados e qualificados detentores da *forma* da produção musical mercadológica. Ou seja, ele deve fazer por si mesmo. Contemporaneamente, o conceito *refuncionalização* é

trabalhado por alguns autores em relação às inovações técnicas que visam a horizontalização dos modos de produção no cinema e na música. Segundo o professor de Cinema da Universidade Wertern Ontario, Christopher Gittings (2007, p.129, tradução nossa), o impactante ensaio sobre o curta-metragem *The Making of Monsters*[30] (1991), escrito por R. Bruce Bracell, coloca em evidência as influências significativas dos conceitos de Brecht e Benjamin sobre o "efeito de estranhamento" na estética do diretor canadense John Greyson, "para Bracells, o termo *umfunktionierung* (*refuncionalização*) de Brecht descreve melhor o trabalho transgressivo que o filme de Greyson realiza em seu público". Ainda segundo Gittings (2007, p.129, tradução nossa), "Roswitha Mueller define a *refuncionalização* de Brecht como a reestruturação estrutural da relação do palco, do autor e do público... A fim de criar uma estrutura de comunicação mais democrática". Nesse sentido, o conceito ganha dimensões contemporâneas, aplicadas em diversas áreas, pois "como Benjamin entende esse processo, o aparato cultural, seja o palco do teatro ou a tela do cinema, "é tanto melhor quanto mais consumidores consegue transformar em produtores - ou seja, leitores ou espectadores em colaboradores"". (GITTINGS, 2007, p.129, tradução nossa).

Especificamente na produção musical contemporânea, alguns autores tratam da *refuncionalização*, analisando suas repercussões na produção de gravações musicais por artistas independentes, ou amadores. O objetivo do presente trabalho não é necessariamente o estudo descritivo de novos estilos musicais a partir da *refuncionalização* – apesar das formas técnicas estarem intimamente ligadas a formas estéticas – mas, realizar interlocuções contemporâneas com as profundas mudanças relativas à instituição que Benjamin e Hanns Eisler denominam como "produção musical" e sua proposta de *refuncionalização* no ensaio *O autor como produtor*. Como veremos nos próximos capítulos, estilos musicais como o *Punk*[31] – baseado na ética DIY[32] (*do-it-yourself*, do inglês faça-você-mesmo) – estiveram ligados diretamente as

30 "The Making of Monsters" é um curta-metragem canadense, dirigido por John Greyson e lançado em 1991. Produzido enquanto Greyson era aluno do Canadian Film Center. A premissa do filme é que dramaturgo e poeta Bertolt Brecht está vivo. e morando em Toronto, e interferindo ativamente na produção de "Monsters", um filme altamente 'higienizado" sobre a semana que marca a morte de Kenneth Zeller em um ataque homofóbico em 1985.

31 BIVAR, Antônio. O que é punk? 5º ed. São Paulo. Brasiliense, 2001. (Coleção Primeiros Passos, 76).

32 DIY (do-it-yourself, do inglês faça-você-mesmo) é um modo ético que será explorado em capítulos posteriores onde a *práxis* de "fazer por si mesmo" artefatos sonoros está ligada a um *ethos* próprio na produção musical independente a partir dos anos 1970 com o movimento *punk*. Já a "ética, enquanto disciplina teórica, estuda os códigos de valores que determinam o comportamento e influenciam a tomada de decisões num determinado contexto. Estes códigos têm por base um conjunto tendencialmente consensual de princípios morais, que determinam o que deve ou não deve ser feito em função do que é considerado certo ou errado por determinada comunidade" (ALMEIDA, 2007, p. 3).

transformações do aparelho produtivo musical através de artistas independentes sob a égide "faça-você-mesmo". Se por um lado a questão estilística do *rock´n´roll*, enquanto gênero, não foi *refuncionalizada*:

> Havia, no entanto, outro nível no qual a questão da "refuncionalização" do punk foi resolvida (...) Isso envolveu a ampliação do (limitado, mas genuíno) acesso aos meios de produção e distribuição de gravações (musicais). As principais características desse acesso já foram discutidas: o reconhecimento de que registros efetivos poderiam ser mais baratos fora do orbito das grandes gravadoras tradicionais e que não era mais necessário contar com essas empresas para obter registros de tamanho considerável e público interessado. (LAING, 2015, p. 175, tradução nossa)

Nesse sentido, o objetivo do presente estudo se foca no campo da produção musical; ou seja, na manufatura da "música em conserva". De fato, a proposta de uma *refuncionalização* do aparato de produção nas formas contemporâneas de gravação sonora vem repercutindo desde o início do formato dos Zines[33] através do movimento Internacional Situacionista[34], até o *punk* e suas diversas ramificações; tanto na moda, quanto nas formas (e plataformas) de distribuição musical. O cientista político Kevin Dunn – professor de Ciência Política da Hobart and William Smith Colleges, nos EUA – realiza uma aproximação bastante pertinente entre a *refuncionalização* técnica como proposta por Benjamin e a ética DIY (BEER, 2014) quando diz que:

> "O que importa, portanto, é o caráter exemplar da produção, capaz, em primeiro lugar, de induzir outros produtores a produzir e, em segundo lugar, colocar um aparato melhorado à disposição deles. "E esse aparelho é tanto melhor, quanto mais consumidores ele é capaz transformar em produtores - ou seja, leitores ou espectadores em colaboradores". Essa observação está no cerne do motivo pelo qual os selos musicais DIY são politicamente importantes. Porque uma política cultural progressista não é alcançada através do conteúdo, mas através de um posicionamento. Ser DIY e independente é muito mais eficaz do que *falar sobre ser* DIY e independente. É uma forma de produção cultural que pode transformar consumidores passivos em produtores por direito". (DUNN, 2012, p. 234)

[33] O formato de Zine é um modo peculiar de publicação independente baseada na bricolagem com recortes de jornais, revistas, contendo entrevistas, crônicas, resenhas de discos, HQs, etc. A produção dos zines da Internacional Situacionista era uma atividade de todos e feita por todos (SPENCER, 2005; WRIGHT 1997). Como comprova BLACK (1994, p. 92, tradução nossa) "uma quantidade significativa dentre os milhares de zines que surgiram nos últimos 15 anos parecem versões bagunçadas das publicações da Internacional Situacionista".

[34] Segundo Black (2000) "A Internacional Situacionista (1957-1972) foi uma formação internacional – porém sediada em Paris – que recriou a tradição de vanguarda em um alto plano de inteligência e intransigência. Mais conhecido hoje por sua política de extrema esquerda, o SI foi fundado por artistas que fundiram duas pequenas organizações, a Lettrist International (estrelando o cineasta Guy Debord e sua esposa Michele Bernstein, uma artista de colagem) e o Movimento Internacional para um Imaginista Bauhaus (incluindo pintores Asger Jorn e Giuseppe Pinot-Gallizio)".

Novamente aqui vemos a fusão entre forma e conteúdo como proposta por Benjamin no texto *O autor como produtor* (1934). Ou seja, a *práxis* da refuncionalização na produção musical está justamente no caráter pedagógico da confecção do artefato; um horizonte onde a forma e o conteúdo estão sob uma *nova função*: transformar consumidores em colaboradores (BENJAMIN, 1985). No próximo capítulo veremos com detalhes uma abordagem das práticas culturais DIY.

Assim, no âmbito da produção musical contemporânea, entendemos a *refuncionalização* como uma proposta de inovação técnica – oposta ao exclusivismo tecnocrata da alta tecnologia ou *Hi-Tech* – praticada por um autor-produtor que "não mais se funda em uma formação especializada" ou profissional – o qual interpretamos de agora em diante na figura do amador (como entendido por Hennion) – e que transforma a produção musical em um modelo pedagógico no sentido de "visar a utilização (reestruturação) de certos institutos e instituições" e não "abastecer o aparelho de produção, sem o modificar" (BENJAMIN, 1985, p.124 e 127).

3 DO-IT-YOURSELF (*DIY)*: REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

"DIY challenges the direction of science and technology from below" Carlsson

No presente capítulo realizaremos um breve apanhado histórico e social da formação conceitual da sigla DIY (*do-it-yourself*) analisando a bibliografia base com o objetivo de definir o termo em relação a determinados grupos sociais de artistas que buscam autonomia e realizam a produção musical baseados no lema "faça-você-mesmo", gerando assim representações sociais específicas.

Como representações sociais (MOSCOVICI, 2000) entendo o processo onde os saberes sociais são construídos e compartilhados pelos agentes sociais de determinados grupos possibilitando a compreensão de determinados fenômenos em contextos culturais específicos. Tais representações sociais perpassam os sujeitos através da produção de símbolos, artefatos sonoros, compreensão de mundo, modos de agir (ética), além de procedimentos técnicos relativos à produção artística; tanto em um nível individual, quanto em um nível social (MOSCOVICI, 1978). Nesse sentido:

> "A teoria das representações sociais é um importante método de estudo, pois tem a capacidade de descrever, mostrar uma realidade, um fenômeno que existe, do qual muitas vezes não nos damos conta, mas que possui grande poder mobilizador e explicativo" (JACQUES, 2001, p. 31).

Assim, será possível não só introduzir o DIY em um panorama histórico – levantando suas especificidades próprias enquanto um sistema de representações sociais – como também revelar uma *práxis*, um sistema compartilhado de ações, indicando uma ética própria. Esta forma ética é trabalhada como um eixo fundamental no presente trabalho por revelar o valor da autoprodução de artefatos sonoros *lo-fi*. No presente capítulo também será fundamentada a categoria de amador *operativo* relacionando suas práticas, gostos e modo de produção baseado na ética DIY.

3.1 Um panorama socio-histórico

Historicamente, o termo DIY (*do-it-yourself* do inglês, faça-você-mesmo) surge no início do século XX – mais precisamente em 1912 – como um jargão na cultura norte-americana para as práticas no domínio de atividades para o melhoramento ou manutenção do lar, como a carpintaria e a serralheria (GELBER, 1997). A partir dos anos 1950 o termo *do-it-yourself* é integrado ao inglês culto, tornando-se bastante popular nos EUA, Inglaterra e parte da Europa, em referência ao surgimento de uma tendência pós-guerra para a realização de projetos de plantio de pequenas hortas, artesanato, realização de pequenas construções para manutenção do lar, trabalhos de pintura imobiliária, etc.

Em 1957, na Itália, o DIY ensaia sua primeira reverberação enquanto um sistema de ação compartilhada no engendramento de identidade coletiva (MELUCCI, 1996). Através da sátira, crítica política e movimentação artística estruturada contra as contradições do capitalismo – expressas na sociedade de consumo –, nasce o movimento Internacional Situacionista (DEBORD, 1997) onde, pela primeira vez, é identificada uma forma ética do DIY, que ressurgirá vinte anos depois com a cultura *punk* (BENNETT, GUERRA, 2018).

Influenciados pelo formato artístico de colagens do Dadaísmo – aliada a uma linguagem provocativa e contra cultural – surgem as primeiras formas alternativas de comunicação e distribuição de ideias situacionistas que iriam influenciar decisivamente as práticas culturais DIY futuras: os zines. A produção dos zines da Internacional Situacionista (movimento artístico atuante entre os anos 1957 e 1970) era uma atividade de todos e feita por todos (SPENCER, 2005; WRIGHT 1997). Como comprova BLACK (1994, p. 92, tradução nossa) "uma quantidade significativa dentre os milhares de zines que surgiram nos últimos 15 anos parecem versões bagunçadas das publicações da Internacional Situacionista"[35]. Nesse sentido, a sigla DIY se estrutura aos poucos como as práticas culturais do movimento *punk* em um horizonte simbólico, prático, ético, político e estético pelo qual representará socialmente determinados grupos de artistas e selos musicais independentes.

[35] "No small number of the thousands of zines which have come out in the last fifteen years look like messy versions of Situacionist International publications" (BLACK, 1994, p. 92).

Figura 3 – Exemplo de um típico zine contemporâneo.

Fonte: Arquivo pessoal

Como aponta Guerra:

> Então, tanto a sigla DIY, quando a expressão ‘DIY’ lentamente se tornaram comuns. Eles costumam se referir a um modo de produção musical – simbólica e ideologicamente – distinto dos circuitos comerciais da indústria da música popular. Dois aspectos chave são regularmente apontados como marcos históricos anteriores: a ação da Internacional Situacionista na década de 1950 e a cena punk na década de 1970. (GUERRA, 2017, p. 286)

De fato, a Internacional Situacionista – enquanto um movimento (contra)cultural e artístico – tinha como *modus operandi* a articulação da comunicação de forma revolucionária; buscando apontar de forma crítica e satírica as diversas contradições do capitalismo e da sociedade de consumo (DEBORD, 1997) “através da criação de objetos artísticos contraculturais, que se opunham às representações culturais dominantes, utilizando novas formas de comunicação, como manifestos, zines e outros (...)”, com um único objetivo: demonstrar que “a *ordre des choses* (sistema) pode ser alterado” (GUERRA, 2017, p. 286). As críticas da Internacional Situacionista também se estendiam ao urbanismo moderno, “através de seu Urbanismo Unitário (UU), os situacionistas propuseram uma nova forma de apropriação e percepção da arte, arquitetura e urbanismo, segundo uma ótica que os aproximava da vida cotidiana (...)” (DIAS, 2007, p. 211).

As aproximações do modo de operar da Internacional Situacionista com as pequenas operações práticas do cotidiano são notáveis em toda as suas publicações. A revolução deveria começar através de práticas simples do dia-a-dia: ou seja, construir o cotidiano era para um situacionista, se autoconstruir socialmente. Segundo Dias (2007), os integrantes do movimento Internacional Situacionista se autodefiniam como "indivíduos que se dedicam a construir situações"[36]. A ideia de construir situações, nos remete ao ato de tomar para si a responsabilidade de manufatura da realidade social; como um artesanato do cotidiano e da sociedade. E de fato, essa autoconstrução tanto é política, quanto ética e estética. Assim, este "conceito de "situação", que nomeia o grupo, vai buscar suas bases na "teoria dos momentos", descrita por Lefebvre, e apoiar-se em uma intenção de incorporar a vida cotidiana às reflexões sobre arte, lazer e vida urbana" (DIAS, 2007, p. 211, aspas da autora). Tomar para si a responsabilidade da construção das "situações" que dão conta da própria realidade social é uma das bases que influenciará o DIY, ou seja, da máxima "faça-você-mesmo". Esse modo de operar nos revela uma intensa busca por autonomia. Nesse sentido, nos diz Debord (1957):

> *A vida do homem é uma sequência de situações fortuitas e, embora nenhuma delas seja exatamente semelhante a outra, são em sua imensa maioria tão indiferenciadas e insossas que dão a impressão de serem iguais. O corolário desse estado de coisas é que raras situações interessantes que conhecemos numa vida retêm e limitam rigorosamente essa vida. Devemos tentar construir situações, isto é, ambiências coletivas, um conjunto de impressões determinando a qualidade de um momento (DEBORD, 1957. In: JACQUES, 2003, p. 56).*

Seguindo para a segunda metade da década de 1960 – já três décadas após a publicação do ensaio *O autor como produtor* de Walter Benjamin – o problema da autonomia artística continuava urgente. "*This is the dawning of the age of Aquarius*", ecoava o famoso musical *Hair* no ano de 1967, através do refrão de uma de suas canções mais populares. A nova era, que teria começado ainda no pós-guerra – nos idos dos anos 1950 – prometia "a verdadeira liberação da mente", conforme a letra composta por Galt MacDermot. Coincidentemente ou não, este aspecto ligado à autonomia e liberdade influencia decisivamente o movimento *punk*, que surgiu e se popularizou no Reino Unido, na Austrália e nos Estados Unidos na metade da década de 1970 (LAING, 2015), como um movimento musical, político e cultural engendrado em meio a uma violenta crise socioeconômica (LENTINI, 2003); operando – como a Internacional Situacionista – através de críticas envolvendo as contradições do capitalismo, porém, através de gravações musicais e comportamentos que versavam sobre uma total falta de confiança no

[36] C.f "Definições", da IS nº1. In: JACQUES, 2003. Op. Cit, p. 67.

futuro. Segundo Beer (2014, p. 22), o *punk* tinha como objetivo "encontrar novos terrenos culturais e novas perspectivas, e talvez até tentar romper com convenções e ideias estabelecidas". Assim, a definição de *punk* era tida como:

> "(...) uma ideia que orienta e motiva sua vida. A comunidade punk que existe, existe para apoiar e concretizar essa ideia através da música, arte, fanzines e outras expressões de criatividade pessoal. E qual é essa ideia? Pense por si mesmo, seja você mesmo, não aceite o que a sociedade lhe dá, crie suas próprias regras, viva suas próprias vida. (Mark Anderson no folheto Positive Force, O'HARA, 1999, p. 36)

As músicas *punks* tinham características bastante definidas: eram rápidas, cheias de distorção e "imperfeições", com poucos acordes e tinham como ética base um forte apelo ao faça-você-mesmo: como um chamado à ação, uma *práxis*. As gravações musicais refletiam ideias políticas anarquistas, antiautoritárias, niilistas e revolucionárias caracterizadas pelas visões antiautoritárias, de não-conformidade com o *status quo* e de promoção da liberdade individual na tentativa de quebrar barreiras, exigindo uma postura de confronto às hierarquias (LAING, 2015).

Segundo O'Hara (2005), o *punk* tinha como objetivo romper a barreira entre plateia e os músicos; algo semelhante como proposto pelo teatro épico de Brecht que tinha como objetivo ultrapassar "o abismo que separa os atores da plateia como os mortos dos vivos" (BENJAMIN, 2003, p.1). Ao invés de perpetuar um estanque fazer musical focado no virtuosismo instrumental do *rock* progressivo dominante na época – e na petrificação da imobilidade social no setor cultural através de um tipo de música considerada "difícil" – o *punk* surge, como indicado por SAVAGE (1991, p. 82, itálicos do autor), exaltando um "*des*aprender deliberado". Nesse sentido, nos diz Pérez (2009) que:

> A partir del Punk empezaría a gestarse el DIY y a utilizarse la palabra de forma habitual. Los Sex Pistols provocan el despertar de una sensibilidade que desemboca na la que está considerada como primera referencia Do It Yourself, hablamos del primer single del grupo de Manchester, Buzzcocks. Publicada el 29 de enero de 1977 bajo el título de Spiral Scratch Ep na su na sello New Hormones, esta referencia se convierte na el punto de arranque de um movimiento alrededor del que surgieron los primeros sellos considerados indies (...) Factory y Rough Trade, na sus líderes Tony Wilson y Geoff Travis, estaban además fuertemente influenciados a nivel político por el Socialismo y el Situacionismo respectivamente. (PÉREZ, 2009, p. 7).

Segundo KUGELBERG (2012, p. 43, tradução nossa) "o legado do *punk* é simples: a imediata implementação da cultura de base DIY (...) Forme uma banda, torne-se um artista, um

DJ, um guitarrista, um editor". Notadamente a partir da metade da década de 1970 e do início da década de 1980 – com a crescente massificação da indústria fonográfica e a inauguração da MTV (*Music Television*) em 1981 – observamos a popularização crescente de tecnologias portáteis como a tecnologia magnética K7 criada pela Phillips em 1963 com foco na reprodutibilidade, gravação e regravação de fontes sonoras.

Com a massificação dessa inovação técnica, pela primeira vez, o usuário – que no uso do vinil se restringia ao papel de espectador – adquire um novo *status*: torna-se autor das suas próprias gravações que podiam ser feitas onde e quando desejasse. Gravadores portáteis tornaram-se populares e os primeiros *home studios* (estúdios caseiros de produção musical)[37] surgem nos EUA e Inglaterra. A mídia magnética amplia a liberdade de produção pelo fato de poder ser utilizada várias vezes para registrar e armazenar emissões sonoras do usuário.

Assim, a tecnologia doméstica do K7, mesmo com uma qualidade de captação sonora muito abaixo dos equipamentos de gravação e fitas magnéticas utilizadas em estúdios profissionais, permitia ao usuário o registro e produção de suas próprias produções musicais. Aos poucos, músicos amadores *mavericks* (Becker, 1976) adquirem uma ferramenta técnica com amplo espectro de ação e passam a agir com mais autonomia como narradores e modeladores de sua própria criação artística. Proliferam-se pequenos estúdios portáteis e selos musicais amadores surgem, como a legendária K Records[38] em 1982, trazendo a figura do músico como produtor em seu caráter operativo contra o domínio *mainstream*[39] representado pela maquinaria das grandes gravadoras, conhecidas como *majors*[40].

---

[37] Nossa definição de *home studio* se baseia em Vieira (2010, p. 24): "O *home studio*, ou estúdio caseiro, é um ambiente de produção musical que utiliza de diferentes tecnologias para conceber um determinado produto musical, pedagógico ou sonoro. Constitui-se de um conjunto de equipamentos computacionais físicos e lógicos (pacote de softwares, placa de som, memória, hard disk...) de equipamentos eletrônicos, tais como, mesa de som, microfones e monitores, e de instrumentos musicais, em especial os teclados por possuírem interface MIDI. Dentre as possibilidades oferecidas por um *home studio* encontra-se a de gravar performances e composições, produzir músicas, criar material didático, produzir trilha sonora, digitalizar partituras e rearranjar obras musicais através de colagens, recortes e manipulação do som. Atualmente, várias revistas especializadas em áudio e vídeo, como a Cover Guitar e Backstage apresentam ao seu leitor inúmeros equipamentos dedicados à gravação caseira, o que contribui com a proliferação de mais estúdios.

[38] BAUMGARTEN, Mark. Love Rock Revolution: K Records and the Rise of Independent Music. Sasquatch Books, 2012.

[39] Nesse contexto, o termo *mainstream* refere-se à produção em massa ou em larga escala de música popular massiva (Thornton 1997, Hibbett 2005).

[40] No mercado fonográfico as chamadas "grandes gravadoras" como Sony e EMI são conhecidas como *majors*, em contraste às pequenas gravadoras e selos independentes conhecidas como *indies*. De fato, esses termos se complexificam na contemporaneidade, mas não nos deteremos às suas minúcias semânticas.

Assim, através de uma forma autônoma de produção musical, “o DIY se converte, em suas diversas manifestações, em uma prática contrária às culturas dominantes. Dessa forma mudam as relações sociais, criando um sentimento comunitário e independente da indústria buscando mudar as relações mercantis habituais” (PÉREZ, 2009, p. 3).

Figura 4 – Exemplo de fita K7 de grupos punk com silk screen

Fonte: Todo Colección / www.todocoleccion.net

Assim, o modo de produção musical sob a sigla DIY nasce em meados dos anos 1970 com o objetivo de suprimir um saber formal especializado para a gravação, mixagem e masterização de artefatos sonoros; e assim, desfazer as fronteiras operacionais entre o autor e o produtor, apresentando através de uma *práxis* baseada na máxima “faça-você-mesmo” um modelo técnico horizontal e democrático. O chamado para a produção era feito a qualquer um que pudesse se engajar, criar, articular e manipular as ferramentas mais simples – um gravador K7 portátil – transformando, o que para uma produção musical profissional poderia ser considerada um rascunho (ou uma *demo*), para o produtor DIY era a arte final pronta para ser replicada e distribuída. Com a popularização da tecnologia magnética K7, vários grupos de artistas ao redor do mundo passam a produzir suas músicas por conta própria.

Como aponta LAVOI, PRAS & GUASTAVINO (2013, p.5) “os gravadores de fita de quatro ou oito canais eram portáteis e relativamente baratos, permitindo que os músicos trabalhassem em casa sem colaborar com grandes gravadoras”. Nesse sentido, as práticas autônomas ganham contornos possíveis de uma produção musical independente – onde o autor torna-se produtor da própria obra – como nos indica Dunn (2012) quando defende que o *punk* rock deu um pontapé inicial na revolução propiciada pelo modo de produção musical DIY, onde

o artista realiza todas as etapas de produção do seu álbum – utilizando equipamentos de baixíssimo custo comparado às gravadoras – o que significa, segundo Guerra (2018, p. 289) "que os selos independentes DIY *punks* abriram espaço para resistir à alienação de sociedade moderna". Abaixo o exemplo do modelo AR 470, da Philips, um dos modelos mais populares de gravadores portáteis na segunda metade da década de 1970.

Figura 5 – Rádio gravador AR 470

Fonte: Revista Manchete, 14 Outubro 1978 – Nº 1382

Dessa forma, identificamos o surgimento do modo de produção musical DIY enquanto um conjunto de práticas culturais que representam determinados contextos sociais pertencentes a uma cultura *underground* jovem baseada nos anos 1970, principalmente – mas não exclusivamente – em um eixo anglo-americano. Segundo Maffi (1975, p.13) podemos classificar o *underground* "com uma parte da subcultura juvenil (...) que indicava aquela "nova sensibilidade" – com seus produtos culturais e sociais – nascida originalmente nos anos 1950 e convertida na década seguinte em 'nova cultura', 'cultura alternativa' ou 'contracultura'". Identificamos assim o DIY não só como uma sigla, mas como um horizonte de representações sociais que identifica determinado grupo, levando em consideração valores, símbolos, modos de agir (ética), etc., que engloba não só o *punk*, mas contemporaneamente toda uma lógica de produção musical amadora em *home studios*. Nesse sentido:

> As representações sociais não são apenas "opiniões sobre" ou "imagens de", mas teorias coletivas sobre o real, sistemas que têm uma lógica e uma linguagem

> particular, uma estrutura de implicações baseada em valores e conceitos que ‘determinam o campo das comunicações possíveis, dos valores e das idéias compartilhadas pelos grupos e regem, subsequentemente, as condutas desejáveis ou admitidas. (MOSCOVICI, 1978, p.46)

De fato, segundo Pérez (2009), o elo entre a cultura *underground* e as práticas de produção musical DIY são contínuas durante toda a década de 1970 até os dias atuais, apesar das diversas apropriações da indústria fonográfica de massa *mainstream*, que converteram certos elementos como diferenciadores de consumo no mercado da música. Assim, sobre os agentes responsáveis pelas práticas DIY – desde os anos 1970 até hoje – é possível afirmar que essas “trajetórias sociais foram marcadas por uma imersão subcultural, considerando a aquisição de um capital DIY específico (competências, habilidades, conhecimento de cenas e redes)” (GUERRA, 2018, p. 242). Nesse sentido, as práticas DIY veiculadas à produção musical – desde os anos 1970 até a era digital – vem pavimentando caminhos para o surgimento de diversos selos independentes de pequeno porte em diversos países, tendo como objetivo, a realização de pequenas tirarem de fitas K7, com produção e distribuição musical independentes. Segundo Leurdijk e Nieuwenhuis (2012), desde o surgimento do disco como produto mercadológico, o comércio global de artefatos sonoros – LP´s, K7´s, CD´s, streaming, etc. – se concentra em três grandes grupos baseados em *majors* multinacionais, a saber: Universal Music, Warner Music e Sony Music. Segundo dados do ano de 2012, esse pequeno grupo representa cerca de 70% de todas as vendas globais de música (LEURDIJK, NIEUWENHUISL, 2012). De fato, “uma crítica comum a essas empresas globais é que elas normalmente operam no mercado convencional, consistentes com uma ideologia corporativa capitalista comercial, com pouca atenção à criatividade do artista” (DRIJVER, HITTERS, 2017, p. 17, tradução nossa).

Levando em consideração o modo de produção DIY como um enfrentamento, os artefatos sonoros resultantes dessa *práxis*, são em si mesmos, discursos pedagógicos que representam certa independência contra o aparato de produção musical estabelecido pelas gravadoras multinacionais, estabelecendo – em seu modo próprio de operação –, uma crítica social, política, tecnológica e estética através de modos alternativos de produção musical. Dessa forma, o modo de operação da produção musical DIY “demonstra suas motivações morais ou políticas típicas, com o objetivo de combater a hegemonia da indústria musical capitalista *mainstream*” (DRIJVER, HITTERS, 2017, p. 17, tradução nossa). Ou seja, a obra resultante dessa operação – fitas K7 de bandas e artistas independentes – eram, em si mesmas,

pedagógicas e serviam como modelo para que outros autores também se tornassem produtores de si mesmos.

Aqui faremos uma importante interlocução com o texto *O autor como produtor* de Walter Benjamin em relação ao aparelho de produção quando diz que "esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, numa palavra, quanto melhor for capaz de transformar os leitores ou espectadores em colaboradores" (BENJAMIN, 1985, p.132). De fato, o aparelho de produção baseado na máxima "faça-você-mesmo" é um chamado à ação prática através de uma técnica para a gravação musical de baixo custo que se estabelece enquanto crítica ao próprio capitalismo em seu estágio atual.

> DIY, na medida em que realmente significa "faça-você-mesmo", é muito anterior ao capitalismo como um sistema. Os seres humanos sempre "fizeram-por-si-mesmos". É este vasto campo da atividade humana normal que se tornou a matéria-prima para o capital explorar, canalizar ou reduzir a forma de mercadoria. O ressurgimento do faça-você-mesmo como movimento cultural, como a rejeição política de conhecimentos especializados e autoridade e, finalmente, como uma maneira prática atender às necessidades básicas, é um dos pilares deste período de recomposição de classe. O surgimento do próprio conceito é testemunho do modo como o capitalismo abriu uma trincheira entre as pessoas e o seu trabalho, sua atividade, criatividade, seu "fazer". Agora precisamos de um conceito para lembrar nós mesmos que somos capazes de fazê-lo nós mesmos! (CARLSSON, 2010, p. 938-939, tradução nossa).

Nesse sentido, as práticas culturais DIY não tratam apenas de artefatos sonoros como produtos manufaturados, mas estes artefatos, são em si mesmos, processos (sociais, estéticos e políticos) que figuram um modelo, pois expressam uma ética[41]. Através da sua operação e estrutura promovem o desenvolvimento de organizações não hierárquicas baseadas em redes interdependentes de suporte mútuo. O processo de operar a produção musical de forma independente também pode ser visto como um ato político em si, pois rejeita as normas mercadológicas da fonografia, muitas vezes deliberadamente, como uma declaração de intenções. Nesse sentido, muitos artistas, grupos artísticos e selos independentes que se baseiam no modo de operar DIY durante os anos 1970 e início dos anos 1980, se estabelecem em estruturas não hierárquicas, fragmentando o processo produtivo, tomando muitas vezes decisões por consenso em comparação com a estrutura hierárquica convencional, eliminando uma figura da autoridade central no comando do processo de produção. Geralmente adotam princípios opostos aos valores capitalistas. Por exemplo; favorecendo igualdade sobre desigualdade, inclusão sobre exclusão, participação sobre domínio, cooperação sobre

[41] Falaremos da ética DIY em detalhes no próximo tópico.

concorrência, não pagamento sobre pagamento, acesso sobre restrição, etc. Com os recentes avanços tecnológicos, as formas DIY se digitalizaram. Segundo Drijver e Hitters (2017):

> A evolução tecnológica nos últimos anos abriu muitas portas para os artistas DIY. Eles podem ser descritos como músicos que desejam controlar os processos de produção, promoção e distribuição de suas músicas. Normalmente, esses processos são mantidos separados das principais gravadoras profissionais e das redes profissionais ao seu redor. Esses artistas DIY são caracterizados pela produção caseira de suas músicas. A gravação é feita principalmente em casa, em *home studios* ou *bedroom studios* (Hesmondhalgh 1997, Hibbett 2005), usando gravadores relativamente baratos, geralmente digitais. A distribuição e às vezes as vendas ocorrem em estruturas de negócios muito pequenas, com uma entrada mínima de finanças e recursos humanos. Essas empresas são chamadas de micro-independentes. (DRIJVER, HITTERS, 2017, p. 17, tradução nossa).

Assim, as práticas musicais DIY contemporâneas se caracterizam por uma estética sonora majoritariamente elaborada por artistas amadores, em *home studios*, através da utilização de equipamentos de baixo custo (considerados no mercado *mainstream* da produção fonográfica como não profissionais), que operacionalizam artefatos sonoros digitais fruto de uma competência não-especializada. Geralmente, o artista DIY é responsável por todo o processo de produção musical: gravação, arranjos, mixagem, masterização e distribuição. Se envolve em todas as etapas de produção do artefato sonoro final. Esta forma de produção musical é responsável pela cristalização de um sistema ético, o qual denominaremos de ética DIY ou DIY *ethos* (BEER, 2014), como veremos no próximo tópico. Ainda sobre *home studio*, segundo Vieira:

> A terminologia *home studio*, empregada na língua inglesa, faz referência à gravação feita "em casa" tanto em texto em português como em inglês. Em revistas publicadas no Brasil o *home studio* é tratado como ambiente de gravação musical, e a parte "caseira" da história é enfocada com a ideia: "Você pode ter o seu" ou "Produza em casa suas músicas". Na literatura em inglês, muitos conceitos são associados à gravação musical no ambiente do *home studio*, indo de acústica de ambiente, frequências sonoras até chegar à gravação propriamente dita – o que evidencia a complexidade que este ambiente pode assumir. (VIEIRA, 2010, p. 24)

Verificamos, assim, a íntima relação entre a concepção do *home studio* com a ideia de que "você pode ter o seu", ou seja, "faça-você-mesmo". É importante atentar para o fato de que, apesar das indicações históricas até então abordadas, a definição de DIY é bastante ampla por abordar um sistema de práticas sociais que podem ser absorvidas para uma variedade de fins, mas quase sempre, com objetivos de críticas ao modelo capitalista. Para Kanai (2017, p. 125) o sistema de práticas culturais DIY "não comporta necessariamente uma definição simples e está ligada a conceitos múltiplos sobrepostos em seu estatuto e significado enquanto produção amadora." Assim, a concepção das práticas que envolvem o DIY "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'" (KANAI, 2017, p. 125). Corroboramos com Pérez (2009, p.4) quando afirma que o modo de produção musical "DIY implica em três estágios: um político, marcado por uma reexame contra a ordem hierárquica estabelecida, outro industrial, que busca novas formas de produção (...) e outro estético, na busca por uma sonoridade que me interessa como indivíduo em um grupo subcultural".

Assim, tendo em vista este breve panorama socio-histórico, analisaremos no próximo tópico a ética DIY enquanto elemento de identidade coletiva e sistema de ação compartilhada; operando na tensão entre capital, modo de produção, alienação e o papel da criatividade na vida do trabalhador que produz de artefatos artísticos sob a égide do "faça-você-mesmo".

3.2 Ética DIY: o valor da autoprodução

Nesse tópico o objetivo é esclarecer as bases da ética DIY (BEER, 2014) – modo de operar a máxima "faça-você-mesmo" – enquanto elemento de identidade coletiva contemporânea e sistema de ação compartilhada (MELUCCI, 1996) para a produção de artefatos sonoros digitais. Essa produção, historicamente, segue determinadas regras através de representações sociais (MOSCOVICI, 2000) específicas na replicação das práticas culturais que se estão ancoradas[42] na sigla DIY. Nesse sentido tentaremos esclarecer como se estabelece uma forma de *práxis* para a gravação de músicas em *home studios* que, eventualmente nos anos 1980, dará início a popularização de uma forma de operacionalização técnica, estética e política minoritária conhecida como *Lo-Fi* (*Low Fidelity*, do inglês baixa fidelidade) (CONTER, 2016). Aqui também realizaremos algumas aproximações pertinentes ao modo de operar do autor-produtor de Benjamin através do conceito *refuncionalização*.

Antes de entrar propriamente na questão de como se estrutura a ética DIY enquanto elemento de identidade coletiva e sistema de ação compartilhada, é importante definir que:

> A ética, enquanto disciplina teórica, estuda os códigos de valores que determinam o comportamento e influenciam a tomada de decisões num determinado contexto. Estes códigos têm por base um conjunto tendencialmente consensual de princípios morais, que determinam o que deve ou não deve ser feito em função do que é considerado certo ou errado por determinada comunidade. (ALMEIDA, 2007, p. 3)

[42] Aqui utilizo o conceito de "ancoragem" como entendido na obra *Representações sociais: investigações em psicologia social* de Moscovici (2005).

Assim – tendo como base as práticas DIY contemporâneas em um mundo digitalizado – é notório que existe "uma vontade de provar que o *punk* não deve ser descartado como algo frívolo e de curta duração" nesse sentido é identificado como alternativa "o movimento faça-você-mesmo, no qual formas de comunicação, criatividade e disseminação são cooptadas para trabalhar em um projeto compartilhado" (BEER, 2014, p. 23). A ideia de que os indivíduos sejam responsáveis por criar as suas próprias regras ganha força nesse sentido; busca de autonomia de produção e independência em relação ao que deve ou não ser consumido, ao que deve ou não ser comprado, qual tipo de música deve ou não ser consumida.

A produção musical DIY se coloca como uma alternativa contra modelos sociais que impõem o consumismo neoliberal (GUERRA, 2017, p. 286). Artistas buscam alternativas técnicas para a autoprodução musical e gerenciamento de suas carreiras artísticas (O´HARA, 1999). Nesse sentido, uma *práxis* DIY "pode significar a criação de uma alternativa simbólica através de um espaço (físico ou metafórico) de autocapacitação, ajuda mútua e alternativas de engajamento sociais" (GUERRA, 2017, p. 287). Em um dos livros mais importantes sobre a história do *punk*, intitulado *Punk rock: uma história oral*, de John Robb, vemos uma relação forte entre consumo e produção:

> O melhor de tudo é que não éramos apenas consumidores passivos: éramos os donos também. Estávamos todos envolvidos. Não eram apenas os grupos de estrelas ditando o debate. Todos nós éramos! Todo mundo tinha sua própria versão do punk. Todos decidiam o que o punk significava para si mesmo. (ROBB, 2006, p. 3, tradução nossa)

Nesse sentido, não ser um consumidor passivo significava também produzir pelos próprios meios o que quer que fosse: K7´s, fanzines, pintar camisetas de bandas, cartazes de shows, criar selos independentes, distribuir gravações, produção musical de shows, etc. Nesse ponto, é possível realizar uma interlocução contemporânea com a exigência do autor como produtor benjaminiano que é "não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)", ou seja, transformar suas engrenagens internas (Benjamin, 1985, p.127). Aos poucos – assim como o escritor *operativo* de Tetriakov – as práticas de produção musical contemporâneas criam um universo simbólico durante os anos 1970 e 1980; modos de ser e modos de agir em dissonância com a indústria musical massiva. Assim, segundo Guerra (2017, p. 287) as práticas DIY "servem como uma força contrária ao neoliberalismo". Segundo Beer:

> A ética DIY na sociologia punk é sobre encontrar maneiras de usar as oportunidades que existem para criar *insights* (os novos dados que são sendo capturado através da mudança de mídia – por exemplo, ver Beer, 2013ª), fazer novas perguntas e encontrar novos meios de comunicação. O fanzines punk (...) podem ser vistos como o epítome da abordagem faça-você-mesmo do punk, que podemos imaginar facilmente se traduzindo no uso de mídias sociais. (...) Também podemos pensar em como os dados de subprodutos digitais produzidos por esses meios de comunicação podem criar oportunidades para insights e novos tipos de métodos. (BEER, 2014, p. 57, tradução nossa)

Dessa forma, trazemos a questão da ética DIY para o campo da *práxis*; ou seja, da ação social humana compartilhada. Aliás, uma ação social que é forjada através de uma necessidade prática na busca por autonomia de produção com os recursos técnicos que estiverem disponíveis. Geralmente o músico que compartilha da ética DIY utiliza equipamentos de baixo custo em relação ao mercado profissional; são microfones considerados amadores, de baixa qualidade, ou não profissionais, placas de áudio obsoletas, etc. Assim, "esse *ethos* de autoprodução e polivalência aparece principalmente como uma necessidade prática" (GUERRA, 2017, p. 285, tradução nossa). Nesse sentido, definimos a ética DIY em relação à produção musical como um conjunto de práticas – ou *ethos* – que representam socialmente determinados grupos de músicos *undergrounds*[43], que agem guiados por um sistema de ação compartilhada (MELUCCI, 1996) sob a égide do "faça-você-mesmo"; se opondo e combatendo a lógica de produção musical da indústria massiva *mainstream*[44] representada por grandes orçamentos, equipamentos profissionais (ou tecnologia de produção musical baseada na lógica *Hi-Tech*), estrutura de divulgação, etc., que se estabelece em um campo profissional restrito e representado por poucos grupos (MOORE, 2004). Nesse sentido, é importante esclarecer o entendimento sobre identidade coletiva e sistema de ação compartilhada:

> Chamo de identidade coletiva o processo de "construção" de um sistema de ação. A identidade coletiva é uma definição interativa e compartilhada produzida por um certo número de indivíduos (ou grupos, em um nível mais complexo) que concerne as orientações de suas ações e o campo de oportunidades e constrangimentos no qual esta ação tem lugar. Por "interativa e compartilhada", compreendo que estes elementos são construídos e negociados por meio de um recorrente processo de ativação de relações que atam os atores juntos. A identidade coletiva, como um processo, se refere a uma rede de relacionamentos ativos entre atores que interagem, se comunicam, se influenciam mutuamente, negociam e tomam decisões. (MELUCCI, 1996, p.70)

[43] Segundo Maffi (1975, p.13) podemos classificar o *underground* "com uma parte da subcultura juvenil (...) que indicava aquela "nova sensibilidade" – com seus produtos culturais e sociais – nascida originalmente nos anos 1950 e convertida na década seguinte em 'nova cultura', 'cultura alternativa' ou 'contracultura'".

[44] Nesse contexto, o termo *mainstream* refere-se à produção em massa ou em larga escala de música popular (Thornton 1997, Hibbett 2005).

Nesse sentido, uma ética DIY se caracteriza como uma *práxis anti-establishment*[45] envolvendo uma identidade coletiva através de um sistema de ação de indivíduos que demonstram preocupação em assumir a responsabilidade pelas situações da própria vida – aqui podemos realizar uma interlocução contemporânea com o conceito de "situação" germinada pelos situacionistas abordada anteriormente – e pelo mundo ao seu redor através de ações diretas práticas, coletivas e positivas. Acionamos assim o conceito de *ancoragem* para classificar a ética DIY enquanto um sistema de práticas e identidade coletiva. Segundo Moscovici:

> Ancoragem – Esse é um processo que transforma algo estranho e perturbador, que nos intriga, em nosso sistema particular de categorias e o compara com um paradigma de uma categoria que nós pensamos ser apropriada. [...] Ancorar é, pois, classificar e dar nome a alguma coisa (MOSCOVICI, 2005, p. 61).

Assim, identificamos a ética DIY como uma "âncora moscoviciana" que sustenta as práticas de determinados grupos e pessoas, pois "existe uma lógica fortemente ancorada no princípio fundamental de que o *punk* é relacionado à inconformidade – a ética DIY se transforma em *habitus* (Bourdieu, 2009) e *ethos*, refletindo uma transformação dos agentes consumidores culturais em produtores" (GUERRA, 2018, p. 244).

Notemos, então, esse ponto fundamental: a ética DIY se caracteriza por transformar consumidores em produtores. Essa afirmação é central para a interlocução com o autor como produtor de Benjamin pois reafirma a necessidade de levar consumidores à produção (BENJAMIN, 1985). Assim, é possível dizer que a ética DIY tem como objetivo e característica a *refuncionalização* – como uma proposta contemporânea para o autor como produtor – com foco nas *novas funções* da produção musical autônoma. Ou seja, elege a máxima de transformar ouvintes em produtores musicais. Para tanto – como veremos no tópico sobre produção musical *Lo-Fi* (que nasce do DIY contemporâneo) – esse aparelho de produção deve ser acessível, e será "tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, numa palavra, quanto melhor for capaz de transformar (...) espectadores em colaboradores" (BENJAMIN, 1985, p.132). Nesse sentido, identificamos as práticas culturais DIY como uma representação social, que engloba, desde a segunda metade dos anos 1970 até o final dos anos 1990, diversas práticas artísticas musicais.

[45] Aqui utilizo o conceito de "ancoragem" como entendido na obra *Representações sociais: investigações em psicologia social* de Moscovici (2005).

> Segundo Moscovici, as Representações Sociais são modalidades de conhecimento particular que circulam no dia-a-dia e que têm como função a comunicação entre indivíduos, criando informações e nos familiarizando com o estranho de acordo com categorias de nossa cultura, por meio da ancoragem e da objetivação. Ancoragem é o processo de assimilação de novas informações a um conteúdo cognitivo-emocional pré-existente, e objetivação é a transformação de um conceito abstrato em algo tangível (SAWAIA, 2004, p. 76).

No século XXI, com o avanço das novas tecnologias da informação (redes sociais, aplicativos diversos, etc.) a ética DIY se amplia enormemente, se tornando sinônimo de produção independente em um sentido ainda mais amplo; engloba diversos níveis de técnicas e trabalhos manuais: desde tutoriais sobre como reformar móveis antigos no YouTube, fazer pequenas hortas na varanda, construções diversas utilizando marcenaria e designs pré-moldados disponibilizados gratuitamente, plantio da própria alimentação sem agrotóxicos, etc. De forma bastante interessante, com as novas tecnologias, o DIY retoma o seu conceito geral e mais amplo do pós-guerra e avança no que podemos chamar de um "*boom*" DIY digital. Geralmente para esses conteúdos disponibilizados nas redes sociais é utilizada a *hashtag* #DIY. Abaixo um exemplo do canal Oficina de Casa com mais de 600 mil inscritos.

Figura 6 – Horta de temperos – como fazer uma #DIY[46]

Fonte: YouTube / Canal Oficina de Casa

Nesse sentido, a ética DIY opera em um horizonte estético-político pois, tendo sua *práxis* baseada no lema "faça-você-mesmo" incentiva indivíduos e grupos a consumirem cada vez menos mercadorias industrializadas e produzirem seus próprios produtos. Isso modifica e problematiza a relação entre capital, modos de produção e trabalho. Um dos mais

[46] Disponível em: https://www.youtube.com/user/OficinaDeCasaComBr. Acesso em: 19 Jul. 2019.

importantes ativistas da ética DIY na contemporaneidade é o historiador e fundador do movimento Massa Crítica[47] nos EUA, Chris Carlsson, autor do livro *Nowtopia: iniciativas que estão construindo o futuro hoje*. Segundo o autor:

> Parte do *ethos* dominante do novo DIY tem como objetivo resolver problemas sem depender de mercadorias pré-embaladas, corporações ou grandes somas de dinheiro. Ele também se baseia em uma busca criativa por soluções sustentáveis que possam substituir nossa dependência das relações sociais alienantes da sociedade dominante. (CARLSSON, 2010, p. 939, tradução nossa)

Muito embora as modernas práticas culturais baseadas na ética DIY não sejam suficientes para a subversão completa do capital – e, consequentemente, da lógica capitalista – essa *práxis* influencia em determinado horizonte ético-estético na crítica ao trabalho assalariado e na estrutura da forma-valor marxiana, através de uma proposta de vida diametralmente oposta à lógica essencial do modo de produção capitalista; e combatem, por isso mesmo, a segregação que vem minando modernamente o engajamento nas lutas sociais, encurralando o ativismo político em lutas individuais e na política do consumismo (CARLSSON, 2010).

É importante pontuar, que esse mesmo isolamento social – onde indivíduos são apartados de grupos sociais ou comunidades – é responsável pelo fenômeno dos assim chamados "trabalhadores livres" que leva a moderna servidão capitalista (ou uberização[48] do trabalho). Ou seja, a atual servidão se apoia em uma pretensa ideia de empreendedorismo e liberdade, onde o trabalhador se acha detentor dos meios de produção (por possuir um meio de transporte como bicicleta ou automóvel), porém, está vinculado a um aplicativo digital (como Uber, iFood, etc.) que é o verdadeiro meio de produção, e com o qual não mantêm vínculos ou segurança trabalhista regulamentada. Em entrevista[49] recente ao Instituto Humanitas Unisinos, o sociólogo Ricardo Antunes afirma que:

---

[47] Massa Crítica (no Brasil conhecido como Bicicletada) é um movimento ciclo-ecológico surgido em São Francisco, nos EUA, em 1992, com proposta de um estilo de vida focado em uma "utopia do agora"; propondo a remodelagem do trânsito das cidades para que mais pessoas pudessem trafegar de bicicleta, a jardinagem urbana, ativismo digital e ações sob a égide do "faça-você-mesmo". Cf. CARLSSON, 2010.

[48] Aqui o termo "uberização" é utilizado no mesmo sentido como abordado no livro *Uberização: a nova onda do trabalho precarizado*, de Slee (2018), uma crítica à desregulamentação generalizada por uma prometida "economia do compartilhamento" que gera, segundo o autor, uma servidão moderna, concentração de renda e perda de autonomia dos indivíduos.

[49] ANTUNES, Ricardo. "Uberização" do trabalho: caminhos para a servidão, e isso ainda será um privilégio. Entrevista com Ricardo Antunes. Entrevista concedida à Instituto Humanitas Unisinos. São Leopoldo, Rio Grande do Sul. 03 de ago. 2018. Disponível em: http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/591102-uberizacao-nos-leva-para-a-servidao-diz-pesquisador. Acesso em: 20 ago. 2019.

> Essa forma que nós hoje denominamos como "uberização do trabalho" é o mascaramento de relações assalariadas, que assumem a aparência do trabalho do empreendedor, do trabalho do prestador de serviços, dos trabalhos desprovidos de direitos. Nós vimos recentemente a morte de um trabalhador que estava entregando alimentos do Rappi. Quando ele começou a se sentir mal, não teve nenhum tipo de atendimento digno dentro da empresa para a qual estava entregando aquilo que foi solicitado a essa empresa, não teve atendimento por parte do serviço público de saúde, e essa é a tragédia dos trabalhadores, digamos assim, "uberizados". (ANTUNES, 2018).

Nesse sentido, a ética DIY – não sem problemas e cooptações do capitalismo – procura estabelecer uma relação crítica entre o capital, o modo de vida e a produção dos trabalhadores contemporâneos. Segundo Carlsson (2010, p. 939), "a nova amplitude do DIY, que inclui projetos autônomos, anarquistas e comunistas de controle coletivo sobre a reprodução, são o primeiro vislumbre de uma classe trabalhadora recomposta, farta de seu trabalho especializado e depreciativo". Assim, a produção DIY não se baseia em um trabalho especializado (semelhante ao processo de produção do autor como produtor benjaminiano). Nesse sentido, podemos estabelecer uma relação entre a produção artística independente regida pela égide do "faça-você-mesmo" (e o artista enquanto trabalhador da arte) e a lógica do capital, quando Marx afirma que:

> Essa relação econômica (entre capital e trabalho) (...) portanto, se desenvolve mais pura e adequadamente na medida em que o trabalho perde todas as características de arte; à medida que sua especialidade se torna cada vez mais abstrata e irrelevante, e à medida que se torna cada vez mais uma *atividade puramente abstrata*, uma atividade puramente mecânica, portanto indiferente à sua forma particular; uma atividade meramente *formal* ou, o que é o mesmo, atividade material, atividade pura e simples, independentemente de sua forma. (MARX, 1973, p. 297, tradução nossa)[50].

Nesse sentido a ética DIY não compartilha simplesmente mercadorias e produtos, mas experiências estética e práticas; ou seja, um modo de vida que busca valor na autoprodução. Assim como "os zineiros (DIY), os hobbistas estão fugindo de suas experiências de trabalho alienadas criando seu próprio produto e compartilhando essa experiência com os outros" ou seja, através de uma forma de ação "prática que distingue o trabalho realizado por dinheiro, do trabalho realizado *por amor*, e mantém a promessa de que essas críticas ao trabalho alienado não são de propriedade exclusiva de malcontentes *undergrounds*" (DUNCOMBE, 1997, p.185, tradução nossa). Assim, o modo de produção baseado no "faca-você-mesmo" pode se

[50] C.f "This economic relation [of capital and labour] . . . therefore develops more purely and adequately in proportion as labor loses all the characteristics of art; as its particular skill becomes more and more abstract and irrelevant, and as it becomes more and more a *purely abstract activity*, a purely mechanical activity, hence indifferent to its particular form; a merely *formal* activity, or, what is the same, amerely *material* activity, activity pure and simple, regardless of its form". (MARX, 1973, p. 297)

apresentar como uma alternativa à alienação do trabalho; é realizado por alguém que ama a produção, ou seja, um amante ou amador. Porém, segundo Carlsson (2010), para o senso comum, um trabalho que não gera capital é um trabalho improdutivo, geralmente ligado ou a ineficiência, ou, no caso da produção musical, ao diletantismo desprezível e vazio. Porém, no texto *All labour produces value for capital and we all struggle against value*, o professor de Financas e Politica Economica da Universidade de Leicester, no Reino Unido, David Harvie, trabalha com o conceito de um "trabalho improdutivo" para fins práticos que não os do capital, "isto é, o que chamamos agora de utópicos e o que também podemos chamar de atividades que respondem a necessidades sociais localizadas". (CARLSSON, 2010, P. 927).

Em posição diametralmente oposta ao considerado trabalho produtivo – que gera riqueza monetária e está de acordo com a lógica do capital –, o trabalho classificado como improdutivo (muitas vezes visto de forma depreciativa como *hobby*) de fato existe por um desejo interno de realização, pois não existe obrigação contratual de fazê-lo, é uma prática livre; envolve um horizonte subjetivo e ativa capacidades *operativas* (e não *informativas*) do trabalhador – técnicas, estéticas, afetividades, etc. – sobre a ação de decidir por si só o que de fato tem valor. Segundo Harvie (2007):

> "(...) a classe trabalhadora (ou melhor, a humanidade) luta para ser improdutiva, libertar suas atividades do valor, ir além do valor (...) aquele trabalhador que é capaz de recuperar do chefe minutos, horas e dias de sua vida, aquele trabalhador que é capaz de produzir como "a ativação da sua própria natureza" é um trabalhador afortunado de fato". (HARVIE, 2007, p.161, tradução nossa).

Nesse sentido, essa ativação da própria natureza humana pode ser interpretada como a realização de atividades que produzem artefatos e experiências que estão além do valor determinado pela lógica do capital; ou seja, essa ativação é uma *práxis* que gera um valor puramente humano: um valor ético. E por ser um valor ético é necessariamente compartilhado, gerando um sentimento comunitário, de não-isolamento – ao contrário do fenômeno atômico do "uberismo" –, pois o horizonte fundamental da ética DIY é a experiência compartilhada como forma de ação (ou seja, um sistema de ação compartilhada) e um forte sentimento de representatividade social ancorado em um "sistema particular de categorias" (MOSCOVICI, 2005, p.61) às quais denomino como ética DIY (BEER, 2014).

Porém, como dito anteriormente, não sem problemas as práticas culturais DIY se relacionam com a lógica do capital em sua dinâmica interna através dos mercados mundiais

da música e das artes no atual estágio do capitalismo avançado, e por muitas vezes, é por ela cooptada, em maior ou menor grau. Assim, segundo Bravo:

> Como na maioria dos fenômenos subculturais cooptados pelo *mainstream*, o termo "DIY" foi explorado ao ponto da mediocridade por agências de publicidade e aproveitadores corporativos. Entre em qualquer loja de ferragens corporativas e você será bombardeado por um DIY que se tornou uma zombaria oca e ameaçadora do fervoroso *ethos* do DIY que alimenta grande parte do *underground* subcultural (BRAVO, 2005, p. 1, tradução nossa).

De fato, muitas iniciativas de cooperativas DIY acabam "tornando-se negócios com ou sem fins lucrativos – efetivamente um tipo de "*farm team*" para o capitalismo", porém, mesmo assim, "iniciativas tecnológicas de base autônomas dão origem a novas constelações sociais e práticas autodirigidas (...) para moldar o mundo conscientemente em vez de reproduzi-lo como é" (CARLSSON, 2010, p. 939, tradução nossa). Nesse sentido, verificamos a grande semelhança de discurso com o papel do autor como produtor benjaminiano que segue "a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...) (BENJAMIN, 1985, p.127).

Entendendo então as práticas DIY como um sistema ético (BEER, 2014) compartilhado através de representações sociais (MOSCOVICI, 2000) – baseado na literatura apresentada sobre o assunto – devemos categorizar com mais rigor quem é a figura que coloca em prática a ética e constrói o gosto DIY; ou seja, o amador. Analisaremos o papel do amador no próximo tópico.

3.3 O papel do amador *operativo*: prática, gosto e produção DIY

Nesse tópico – através de uma interlocução contemporânea com o autor-produtor benjaminiano – trataremos da figura contemporânea do amador e de suas práticas em relação à produção musical realizada em estúdios caseiros (os *home studios*). Segundo Benjamin (1985, p.124), com o surgimento do autor-produtor, "o direito de exercer a profissão literária não mais se funda em uma formação especializada (...)". Essa afirmação é fundamental e serve de base para nossa investigação pois implica em uma característica essencial ao autor-produtor: a não especialização. Característica essa que também é essencial à ética DIY, pois "o ressurgimento do faça-você-mesmo como movimento cultural, como a *rejeição política de conhecimentos especializados* e autoridade e, finalmente, como uma maneira prática atender às necessidades

básicas, é um dos pilares deste período de recomposição de classe" (CARLSSON, 2010, p. 938-939, tradução e itálico nosso). Tanto o autor-produtor benjaminiano, quanto o movimento cultural DIY dividem a mesma essência: não se baseiam em uma formação especializada. Ou seja, o autor-produtor benjaminiano, assim como o operador da ética DIY não são profissionais: em outras palavras, são amadores[51].

Em primeiro lugar é preciso redimir a figura do amador do obscurantismo econômico, afastando-o de um determinismo pejorativo e meramente negativo. Concordamos com HENNION (2011, p.253) quando afirma que "os amadores são competentes, ativos e produtivos; eles transformam constantemente objetos e obras, performances e gostos". Nesse grande espectro de práticas que englobam o campo do amadorismo (desde o apreciador de vinhos, passando pelo colecionador de gibis, ao cervejeiro artesanal, etc.) devemos separar – assim como faz Benjamin, na classificação do autor como produtor no papel de escritor descrito por Tetriakov – o que conceituo como amadores *informativos* e amadores *operativos*.

Assim, definiremos como amadores *informativos* aqueles que abastecem o aparelho de produção sem o modificar, ou seja, reproduzem o modelo econômico dominante. Este tipo de amador se baseia em *ter* objetos e mercadorias pré-fabricadas e as coleciona (por exemplo, o colecionador de LP´s, vinhos, brinquedos, etc). Já os amadores *operativos* têm como objetivo o mesmo que o autor como produtor de Benjamin (1985, p.127): "não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)"; em outras palavras: o amador *operativo* objetiva transformar as engrenagens internas do sistema produtivo. A necessidade de criação dessas duas categorias é essencial para uma interlocução contemporânea com o pensamento de Brecht e Benjamin. Abaixo um quadro esquemático para a visualização categorial que estabeleço entre o amador *informativo* e o amador *operativo*.

AMADOR *INFORMATIVO*	AMADOR *OPERATIVO*
- Abastece o aparelho de produção	- Modifica o aparelho de produção
- Reproduz práticas	- Desenvolve práticas
- Coleciona objetos	- Produz objetos
- Informa	- Opera
- Preferência por *ter* produções	- Preferência por *ser* produtor

[51] Assim como Hennion (2011, p. 33), entenderemos a partir desse momento "os amadores e suas práticas enquanto uma atividade com significado complementar, truques e bricolagens, gestos e objetos, lugares e mídias".

Nos focaremos no amador *operativo*. Este tipo de amador se baseia em *ser* produtor dos próprios objetos ao invés de colecionar objetos pré-fabricados. Ou seja, produz "por-si-mesmo" através de *novas funções* na articulação entre técnica e conteúdo. Sua forma chave de atuação é através da bricolagem. Segundo Neira e Lippi:

> "Oriundo do francês, o termo bricolagem significa um trabalho manual feito de improviso e que aproveita materiais diferentes. Na apropriação realizada por Lévi-Strauss (1976), o conceito de bricolagem foi definido como um método de expressão através da seleção e síntese de componentes selecionados de uma cultura. Por sua vez, relendo o trabalho do antropólogo, Derrida (1971) ressignificou o termo no âmbito da teoria literária, adotando-o como sinônimo de colagem de textos numa dada obra. Finalmente, De Certeau (1994) utilizou a noção de bricolagem para representar a união de vários elementos culturais que resultam em algo novo". (NEIRA, LIPPI, 2012, p. 610)

Assim, é preciso fixar as duas interlocuções realizadas até o momento entre a figura teórica do autor como produtor benjaminiano e o amador *operativo* representado socialmente pelo lema "faça-você-mesmo", ou ética DIY. Ambos não têm como fundamento uma formação especializada, ou seja, não são profissionais. Sendo assim, identificamos de agora em diante, o autor como produtor benjaminiano como um amador *operativo*: ambos têm um único objetivo "não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)" (Benjamin, 1985, p.127). Essa interlocução entre técnica e autonomia revelam consequências nítidas para o presente estudo: novos modos de produção artística, os quais trataremos em detalhes no próximo capítulo.

Contemporaneamente, o lema *faça-você-mesmo* é praticado pelo amador *operativo* em várias frentes: rádio amadorismo, produção de artesanato, produção de móveis, hortas comunitárias, produção de cervejas artesanais, etc. Nesse estudo nos focaremos nos amadores *operativos* contemporâneos que desempenham o papel de produção musical: ou seja, produzem artefatos sonoros de forma autônoma através de estúdios caseiros (os conhecidos *home studios*) utilizando geralmente equipamentos de baixo custo considerados amadores. Aliás, equipamentos estes que são diametralmente opostos aos equipamentos de alta tecnologia (*Hi-Tech)* utilizados pela *mass media* e que representam o modo de produção dominante dos grandes meios de comunicação e produção musical massiva (FERREIRA, 2017).

A produção musical realizada pelo amador *operativo* em *home studios* implica em várias questões: éticas, técnicas, sociais, econômicas, estéticas, políticas, etc. Esse tipo de produção musical amadora revela uma relação de intimidade com a produção artesanal de artefatos –

como um artesanato sonoro –, e problematiza a fricção entre produto e consumo pessoal. Nesse sentido, podemos afirmar que a produção musical caseira realizada por um amador *operativo* é de certa forma "marginal", pois se movimenta à margem da indústria musical massiva capitaneada pelas *majors*. Assim, segundo Guerra (2017, p. 287) as práticas DIY "servem como uma força contrária ao neoliberalismo".

Os amadores *operativos* engajados na produção musical caseira não produzem simplesmente artefatos sonoros como mercadorias para venda; antes, produzem e reproduzem práticas e modos de operação, sistemas e representações, técnicas e estéticas. Isso se deve ao fato de que, para o senso comum, o termo "amador" é algo ligado ao fazer precário, não especializado, não profissional e sem valor. Muitas vezes identificado como um artefato de baixa qualidade. Nesse sentido, o amadorismo *operativo* não parece alimentar o aparelho de produção dominante, pois, não possui o poder inebriante do espetáculo que reproduz a economia baseada apenas na força do capital. Por outro lado, revela – a partir de seus sistemas de ação – as engrenagens da produção e do produto; ou seja, exibe a produção musical considerada de "baixa fidelidade" exibindo suas próprias "imperfeições", "ruídos" e "defeitos" (CONTER, 2016). Geralmente um produto musical amador não se encaixa no mercado formal; nesse sentido a produção musical amadora *operativa* é tão anti-ilusória quanto o teatro brechtiano, berço do autor como produtor. Ao exibir as "imperfeições" típicas de uma produção musical não profissional, o artefato exibe também as entranhas da sua própria confecção, fazendo o ouvinte lembrar que aquela gravação musical, é antes de tudo, um processo de produção. Isso ocorre, pois, segundo Debord:

> "O espetáculo domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente. Ele nada mais é que a economia se desenvolvendo por si mesma. É o reflexo fiel da produção das coisas, e a objetivação infiel dos produtores. A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do *ser* para o *ter*". (DEBORD, 1997, p. 17, grifo nosso)

Nesse sentido, podemos dizer que uma gravação musical caseira produzida por um amador *operativo* é um produto artesanal com pouca "cosmética" profissional, pois ela não tem como função iludir o ouvinte. Ao contrário, revela sua forma técnica como conteúdo e seu amadorismo como bandeira. E aqui demarcamos uma definição econômica – mas também ontológica – entre o amador *informativo*, e o amador *operativo*. O primeiro busca *ter* produtos e artefatos para a prática do gosto, reforçando o aparelho produtivo estabelecido. O segundo busca *ser* ele mesmo o autor e produtor dos seus gostos através da produção de artefatos tendo

como objetivo “não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)” (Benjamin, 1985, p.127). Nesse sentido, entenderemos o gosto do amador *operativo* como *performance* (HENNION, 2011).

Escolhendo *ser* ao invés de *ter* o amador *operativo* transforma sua ética em uma estética, e consequentemente, em um gosto. As suas disposições afetivas se abrem: o que para um profissional treinado significam “ruído” e “imperfeição”, para o amador *operativo* significa sua fala e sua escuta. Segundo Hennion:

> A escuta não é apenas instante, ela é também história. A sua reflexividade é também a sua capacidade de se construir a si mesma como o contexto da sua própria atividade. Não mais, desta vez, no presente de um contato com sons que passam, mas na duração improvável de uma lenta invenção, a de uma arte e de uma técnica da escuta pela escuta. Produção de espaços e de durações próprias. De cenas e de dispositivos “dedicados”, como se diz em informática, constituição progressiva e evolutiva de um repertório, treinamento dos corpos e dos espíritos, formação de um meio de profissionais, de um trabalho de crítico e de um círculo de amadores, este é o outro lado da sua reflexividade: a música como delegação do poder de nos emocionar com um conjunto de obras que se tomou o alvo de uma escuta privilegiada. (HENNION, 2011, p. 51)

Essa questão entre o amadorismo e o profissionalismo na música não é um problema exclusivamente contemporâneo. Ainda no século XVII – ou seja, bem antes do recurso técnico da gravação musical – os músicos “não especializados” tocavam pelas ruas das principais cidades europeias. Essa mistura caótica de palco, calçadas e praças – salsada no espaço público entre vendedores e mágicos – fez da presença popular dos trovadores nas ruas e praças algo bastante criticável pelos intelectuais e músicos acadêmicos. Segundo Ferreira:

> A música de rua foi, desde esse período, um tema bastante polêmico, pois, além de marcar o ambiente sonoro da rua das grandes cidades, passava também a irritar muitos intelectuais e músicos “sérios”, que não concordavam com essa prática pouco compromissada com a perfeição realizada pelos músicos amadores que acabava “poluindo” a paisagem sonora do espaço público. (FERREIRA, 2017, p. 51)

Essa “poluição sonora” e irritabilidade caótica parece resultar de um contraste – tanto técnico, quanto estético – entre a prática do músico amador e a nivelação de performance do assim chamado músico “sério” ou acadêmico. Nesse sentido, historicamente o músico amador parece se aproximar mais do “ruído” sonoro do que da “perfeição” musical esperada pelo conhecimento especializado. Seria o *punk* um *revival* contemporâneo dessa dualidade?

Talvez, – guardadas as devidas proporções – essa seja uma das diferenças sonoras marcantes entre Daniel Johnston e Beethoven[52]: o "ruído" e a "perfeição" musical[53].

Figura 7 – Daniel Johnston em seu home studio nos anos 1980

Fonte: John McConn / Texas Monthly

Fato é que o amador tem um papel fundamental como agente social do conjunto de práticas compartilhadas que formam o DIY enquanto um sistema de representação social (MOSCOVICI, 2000). E como dissemos anteriormente, não estamos falando de qualquer prática amadora, mas do amador *operativo*, ou seja, aquele que "faz-por-si-mesmo", e não meramente reproduz performances e gostos estruturados no aparelho de produção pertencente à lógica do capital, ou seja, a (re)produção hegemônica.

Então, como exposto até o presente tópico, fica bastante evidente que tanto o autor como produtor, quanto o amador *operativo* DIY não operam através de conhecimentos especializados. Ou seja, não são profissionais treinados formalmente. Eles *criam* seus próprios sistemas práticos e técnicos. Assim sendo, a *refuncionalização* técnica proposta por Benjamin, não pode estar baseada no conhecimento especializado. O abismo técnico

[52] Daniel Johnston foi um dos músicos pioneiros das gravações em *home studio* nos EUA durante a primeira metade dos anos 1980. Com vários discos gravados em fita K7, ele se tornou, durante os nos anos 1990, um ícone cult no campo da música pop ocidental. Em suas gravações se ouvia o ruído ambiente, estalos, barulhos de fiação, além de falas com a sua mãe. O músico morreu em 2019. Já Ludwig van Beethoven dispensa apresentações, sendo um dos maiores compositores de todos os tempos.

[53] Segundo Ferreira: "É do lo-fi que surge a possibilidade de pensar o ruído presente no registro da obra como um revelador de incompatibilidades, tensões ou possíveis problemas. Ao mesmo tempo, essas "incompatibilidades" também revelam toda a poética daquilo que é imprevisível e incontrolável por parte do autor da obra, que pode não estar interessado somente na perfeição das formas, mas, sim, em uma oportunidade de repensar, a cada vez, seus próprios procedimentos e métodos." (FERREIRA, 2017, p. 8)

fundamental entre o modo de produção do amador e do profissional reside justamente nessa dicotomia entre a forma e o conteúdo. E por isso mesmo "o conceito de técnica representa o ponto de partida dialético para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo" (BENJAMIN, 1985, p. 122). Analisando sociologicamente esses dois espectros de produção entre profissionais e amadores:

> (...) com Newton (ao qual acrescentaria Leibniz) a matematização da Física tende progressivamente, a partir de meados do século XVIII, a instaurar um profundo fosso entre os profissionais e os amadores, a separar os insiders e os outsiders; o domínio das matemáticas (adquiridos na altura da formação) torna-se condição de admissão e reduz o número não só dos leitores mas também dos produtores potenciais (BOURDIEU, 2001, p. 71).

Nesse sentido, no campo da produção musical, tanto o autor-produtor, quanto o amador *operativo* não dispõem das ferramentas necessárias para "jogar o jogo" do campo profissional. Através de inovações técnicas baseadas na bricolagem – ou seja, baseadas no lema "faça-você-mesmo" – o papel de *refuncionalização* é evidente: "primeiro eliminar a oposição entre intérprete e ouvinte, e segundo eliminar a oposição entre técnica e conteúdo" (BENJAMIN, 1985, p. 130). Assim, a fusão dialética entre técnica e conteúdo faz da *práxis* amadora – em sua forma *operativa* – um campo estético *per si* onde a criatividade operativa e as gambiarras[54] de gravação sonora ganham corpo contemporaneamente em pequenos laboratórios de produção musical artesanal: os *home studios*. Entretanto, através da lente do discurso especializado essa operação amadora é geralmente decodificada como algo imperfeito; "precariedade", "mau gosto", "falta de profissionalismo", etc. Em uma metáfora: são ruídos na engrenagem que move o aparelho de produção. Nesse sentido:

> A contaminação pelo ruído, pela experimentação, pela potência de invenção que o *lo-fi* origina, direciona a uma abertura, uma dobra no processo comum do fazer, retomando a ideia do inacabado, daquilo que está por vir, por terminar, num gesto ou numa ação necessária, um fazer que não está na coisa-fim, mas no sujeito, no desejo de transformação, no desconhecido. Refletir sobre o fazer de instante, como evoca a música *lo-fi*, é resgatar o esboço inicial, é desestruturar e colocar em dúvida sua natureza, é revelar seus rastros. (FERREIRA, 2017, p. 5)

Assim, a fusão entre técnica e conteúdo cria um horizonte estético próprio do autor-produtor contemporâneo através da figura do amador *operativo* que identifica novas formas e técnicas de produção musical durante os anos 1970 e 1980, a qual, a partir de agora,

[54] Sengundo Boufleur (2013, p. 3) "amparada pelas proposições de Michel de Certeau acerca das "práticas do cotidiano" e da "produção através do consumo", a gambiarra é focalizada como manifestação da permanente criatividade humana e como tática social capaz de manobrar a ordem tradicional de mercado baseada na perspectiva de um consumo passivo".

identificaremos – em princípio, de forma genealógica – como produção musical *Lo-Fi* (*Low Fidelity*, do inglês baixa fidelidade). Trataremos detalhadamente do tema no próximo capítulo em seus entraves e dificuldades inerentes.

É importante chamar a atenção para o fato de que esta estética amadora *operativa*, assim como o Efeito V – ou efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*) – é fundamental tanto para o entendimento do teatro épico em sua *refuncionalização* (enquanto um teatro não-ilusório, ou seja, não aristotélico), quanto para a compreensão da música "em conserva" resultante da produção realizada pelo amador *operativo*. Nesse sentido, a quebra da ilusão cria um "choque estético" no expectador, revelando o "esqueleto" da produção. No caso da produção musical esse "choque estético" se revela através da forma caseira de gravação revelando características que, em uma gravação profissional, deveriam ser evitadas: sobras frequências de mixagem, ausência ou masterização não especializada, vazamento de som ambiente, ruídos diversos, baixa fidelidade sonora, falta de isolamento acústico apropriado, precariedade de instalações elétricas não estabilizadas para a produção musical, etc. Ou seja, condições estruturais e técnicas próprias das gravações não profissionais produzidas sem a supervisão de um técnico que detenha um conhecimento especializado. Nesse sentido, essa forma caseira de gravação baseada no "faça-você-mesmo" é um modelo pedagógico, um chamado à ação: faça com o que tiver à mão. Seguindo os passos do autor-produtor, segundo Benjamin:

> (...) é decisivo que a produção tenha um carácter de modelo, capaz de, em primeiro lugar, levar outros produtores à produção e, em segundo lugar, pôr à sua disposição um aparelho melhorado. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, numa palavra, quanto melhor for capaz de transformar os leitores ou espectadores em colaboradores". (Benjamin, 1985, p.132)

Assim, chegamos à questão do amador *operativo* e do seu gosto DIY. Como pontuado anteriormente, o amador *operativo* produz seu próprio objeto de escuta quebrando a barreira entre músico e ouvinte: ele prefere *ser* produtor a *ter* produtos. A falta de conhecimento especializado para a manufatura da obra faz dela uma bricolagem sonora; como um artesanato sônico. Os seus movimentos técnicos para a manufatura da obra – "fazendo-por-ele-mesmo" – estão impregnados de conteúdo. Técnica e conteúdo se fundem. As inovações e experimentos técnicos – como o uso de gambiarras – utilizadas para a produção musical, são em si, uma estética. Nesse sentido, segundo Hennion:

> É preciso deixar de lado este jogo de resultado nulo entre os objetos e o social, para mostrar como o gosto vem às coisas graças aos seus amadores. Com isto, nós assumimos plenamente a postura pragmatista: é ela que faz sair de um mundo dual,

> com, de um lado, coisas autônomas, mas inertes, e de outro, puros sinais sociais, para entrar num mundo de mediações e de efeitos, no qual são produzidos, juntos e um pelo outro, o corpo que aprecia e o gosto do objeto, o grupo que gosta e o repertório dos objetos de que gosta. Os vínculos afetivos são tudo isto; os corpos e os grupos, as coisas e os dispositivos, todos são mediadores, eles são ao mesmo tempo determinantes e determinados, eles carregam limites e fazem retomar o decorrer das coisas. (HENNION, 2011, p. 55).

Nesse sentido o desenvolvimento do gosto pelo consumo e pela prática da bricolagem e o uso de gambiarras tecnológicas pelos amadores *operativos* na produção de artefatos sonoros em *home studios* está intimamente ligada ao seu *ethos*; ou seja, ao seu modo de *ser* enquanto autor como produtor. Nesse sentido:

> As gambiarras desempenham uma **função** na construção do sistema social contemporâneo. Enquanto práticas do cotidiano que se contextualizam a partir do consumo de produtos, envolvem, em seu conjunto, um **embate político** e **polemológico**, conforme coloca Certeau (1994). Trata-se de um meio de resistência a uma anulação do indivíduo enquanto simples consumidor e componente passivo de uma estrutura econômica capitalista. A gambiarra é uma forma de se **inverter a ordem** de subordinação do "sistema de mercado". O indivíduo, ao consumir e utilizar produtos voluntária ou involuntariamente em conformidade ao sistema, está servindo a uma ordem instituída. Ao improvisar e subverter o desenho, faz com que o domínio da relação seja deslocado para si, convergindo-o para sua realidade. (BOUFLEUR, 2013, p. 13, negritos do autor)

Assim, nesse tópico, realizamos uma interlocução contemporânea entre o autor como produtor benjaminiano e o amador *operativo*. Verificamos que a questão do gosto DIY está intimamente ligada a um modo de *ser*, ou seja, a uma ética DIY atrelada ao modo de produção desses artefatos. Analisamos que, no campo da produção musical, a técnica e o conteúdo se fundem em um horizonte estético caracterizado pela égide "faça-você-mesmo" através das práticas amadoras de bricolagem e gambiarras em *home studios*. Guardando várias características em comum entre o amador *operativo* e o autor como produtor, verificamos como base o conhecimento não especializado (ou seja, o não profissionalismo), onde o autor torna-se produtor "com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)" (Benjamin, 1985, p.127) e a fusão entre técnica e conteúdo no artesanato sonoro. Concluímos assim que o amador *operativo* é uma versão contemporânea ou extensão teórica do autor como produtor benjaminiano em sua forma própria de ação e produção. No próximo tópico analisaremos as consequências estéticas dessa operacionalização na contemporaneidade estudando mais de perto o campo da produção musical em *home studios*.

4 LO-FI: REFUNCIONALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO MUSICAL

"A paixão pela música e uma confissão"
Cioran

4.1 O que é Lo-Fi? Um panorama socio-histórico

Notadamente a partir da metade da década de 1970 e do início da década de 1980 – com a crescente massificação da indústria fonográfica e a inauguração da MTV (*Music Television*) em 1981 – observamos a popularização crescente de tecnologias portáteis como a tecnologia magnética K7 criada pela Phillips em 1963 com foco na reprodutibilidade[55], gravação e regravação de fontes sonoras. Com a massificação dessa inovação técnica, pela primeira vez, o usuário – que no uso do vinil se restringia ao papel de espectador – adquire um novo *status*: torna-se autor das suas próprias gravações que podiam ser feitas onde e quando desejasse. A mídia magnética amplia a liberdade de produção pelo fato de poder ser utilizada várias vezes para registrar e armazenar emissões sonoras do usuário. Aos poucos, músicos amadores passam a agir com mais autonomia como narradores e modeladores de sua própria criação artística. Proliferam-se pequenos estúdios portáteis – o que depois seriam classificados como *home studios* – e selos musicais amadores surgem, trazendo a figura do músico como produtor em seu caráter *operativo* em atrito com o domínio de produção musical *mainstream*[56] representado pela maquinaria das grandes gravadoras, conhecidas como *majors*. Segundo Ferreira:

> O que não estava previsto, apesar do controle quase total exercido sobre o mercado e, principalmente, sobre os artistas e o público por essas empresas, era que esse suporte criado pela grande indústria se transformaria em ferramenta de libertação contra ela mesma, ou seja, um desvio de finalidade que viria a se converter em movimento artístico e manifestação de independência. Lembrando ainda que esses mesmos dispositivos oferecidos pelo mercado permitiam a qualquer indivíduo a possibilidade de gravar seus próprios sons, ou mesmo substituir um registro anterior. Assim, você poderia comprar uma fita K7 de um artista qualquer (já produzida pelas gravadoras) e gravar sobre ela outra música (fazendo um novo registro) caso desejasse. Outra possibilidade era comprar uma fita K7 nova ou "virgem" (suporte sem nenhum registro anterior) e fazer suas próprias gravações, ou ainda produzir cópias de seus álbuns favoritos (primórdios da pirataria). Esse fato ressalta que o próprio surgimento do lo-fi está atrelado ao surgimento de uma nova tecnologia, o que estabelece, de certa forma, uma relação ambígua com os recursos tecnológicos e a própria indústria. (FERREIRA, 2017, p. 35)

[55] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. et al. Benjamin e a Obra de Arte: Técnica, imagem, percepção (p.9-40). Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
[56] Nesse contexto, o termo *mainstream* refere-se à produção em massa ou em larga escala de música popular massiva (Thornton 1997, Hibbett 2005).

Com a possibilidade de realizar as próprias gravações, dispomos da materialização de um dos ideais da cultura *punk* que abordamos anteriormente, ou seja, a ética DIY (*Do It Yourself*, do inglês, faça você mesmo) onde o autor torna-se produtor da sua própria obra, um amador *operativo*; intervém, cria, readapta, socializa e compartilha os meios técnicos de produção incentivando e ensinando outros autores a se tornarem produtores. Interessante notar que a lógica DIY podia ser aplicada em qualquer área: artes plásticas, música, *fanzines*, etc. Segundo KUGELBERG (2012, p. 43) "o legado do *punk* é simples: a imediata implementação da cultura de base DIY (...) Forme uma banda, comece um *blog*, torne-se um artista, um *DJ*, um guitarrista, um editor".

Nesse contexto, em meados de 1986, o termo *lo-fi* (do inglês *low fidelity*, ou seja, baixa fidelidade ou definição) surge pela primeira vez nomeando um modo particular de produção musical. Cunhado pelo *DJ* nova-iorquino William "Bill" Berger[57], o termo tinha como objetivo classificar a produção de fitas K7 realizada por músicos anônimos que chegavam aos estúdios da rádio; Berger passou a veicular as diversas gravações amadoras em seu programa semanal na rádio WFMU. O que para a lógica operacional das gravadoras era considerada uma fita *demo* (ou seja, demonstrativa), para Berger – que via o potencial artístico em detrimento da "maquiagem sonora" – já era uma obra de arte acabada. O que antes era "rascunho" ou "processo" ganha *status* de obra final. Assim, as fitas eram veiculadas para a grande audiência da WFMU durante 30 minutos semanais. O programa foi batizado sob o nome de *Lo-Fi*, uma alusão e contraposição clara e bem-humorada ao *Hi-Fi* (*High Fidelity*, do inglês, alta fidelidade), termo que designava a tecnologia de gravação impressa em discos de distribuição massiva produzido pelas *majors*.

[57] DJ e diretor musical da lendária rádio WFMU, pioneiro na criação e popularização do termo *lo-fi* como uma forma de produção musical realizada por produtores musicais amadores em pequenos *homestudios* em meados de 1986.

Figura 8 – Cartaz de divulgação do programa Lo-Fi, na rádio WFMU

Fonte: Arquivo Rádio WFMU.

O termo *Hi-Fi* já era um velho conhecido da indústria fonográfica em 1986. Apostando na "fidelidade sonora" – como um atestado de qualidade da mercadoria – o termo é estampado ao longo da história do mercado musical em praticamente todo LP vendido desde os anos 1950. Segundo Schafer (2001, p. 365), o termo *hi-fi* seria "[...] uma razão sinal/ruído favorável. O uso mais geral do termo ocorre em eletroacústica. Aplicado aos estudos da paisagem sonora, um ambiente hi-fi é aquele onde os sons podem ser ouvidos claramente, sem estarem amontoados ou mascarados". Essa promessa de "fidelidade sonora" é, desde o início do mercado fonográfico, sinônimo de uma mercadoria de alta qualidade.

Figura 9 – Franquito LP "O Prodigioso" – Som Hi-Fi – 1959

Fonte: arquivo pessoal

Por outro lado, segundo Schafer (2001, p. 365), o som *lo-fi* "[...] é uma razão sinal/ruído desfavorável. Aplicado aos estudos da paisagem sonora, o ambiente lo-fi é aquele em que os sinais se amontoam, tendo como resultado o mascaramento ou a falta de clareza". Curiosamente, essa forma de produção musical amadora foi ganhando cada vez mais adeptos durante os anos 1980 e 1990 e o termo *lo-fi* passa a ser encarado inclusive como um gênero musical por várias revistas especializadas, com vários adeptos ao redor do mundo. Segundo um dos mais importantes sites especializados em música reconhecido mundialmente, o All Music:

> Durante o fim dos anos 1980 e início dos 90, a baixa fidelidade se tornou não apenas a descrição da qualidade de gravação de um álbum, mas também se tornou um gênero em si. Através da história do *rock and roll*, gravações foram feitas de modo barato e rápido, frequentemente com equipamentos de baixa qualidade. [...] Inicialmente, gravações lo-fi foram negociadas através de fitas cassete caseiras, mas vários selos independentes – mais notadamente a K Records, dirigida por Calvin Johnson, que também liderava a banda Beat Happening – lançaram álbuns em vinil. Vários grupos no fim dos anos 80, como Pussy Galore, Beat Happening e Royal Trux ganharam alguns seguidores no underground americano.[58] (ALL MUSIC, 2019)

Essa forma de produção musical e estética sonora classificada como *lo-fi* é praticada em sua essência de maneira não especializada assim como Benjamin classifica a produção do autor como produtor. E aqui, precisamos meditar durante alguns instantes. Por motivos metodológicos, buscaremos tratar da essência do termo *lo-fi* – e consequentemente da sua

[58] Disponível em: http://www.allmusic.com/style/lo-fi-ma0000002701 (tradução Marcelo Conter) Acesso em 05 set. 2019.

operacionalização enquanto forma de produção musical amadora *operativa* – e não das posteriores apropriações do termo pela indústria fonográfica massiva ou por um profissionalismo que emule a sonoridade *lo-fi*. Por exemplo, segundo Ferreira, com o *boom* do *lo-fi*:

> [...] a busca pelo amadorismo como uma opção estética cresceu entre os músicos de gravadoras. Beck Hansen, John Frusciante, Pavement, Guided by Voices, The White Stripes e Neutral Milk Hotel são nomes importantes da década de 1990 nesse aspecto e cujas obras são recheadas de canções gravadas com equipamentos baratos e tocadas com instrumentos baratos também. São representantes de uma geração inteira de músicos que foram descobertos através de fitas cassete caseiras. Interessante notar que os ruídos, efeitos e defeitos dessas gravações foram aos poucos sendo apropriadas pelas gravadoras. (FERREIRA, 2017, p. 41 apud CONTER, 2014, p. 152)

Obras importantes como *Lo-Fi: Música Pop em Baixa Definição*, de Marcelo Conter, já tratam do assunto e mostra como o *lo-fi* também foi absorvido pelos grandes gravadores agindo como elemento dissonante em produções musicais de várias cifras como o álbum *Nevermind* do grupo norte-americano Nirvana. Nosso papel aqui é dar um passo atrás e identificar elementos fundantes *apriori*. Nem por isso estamos buscando um purismo ou idealismo, mas um terreno categórico inicial estável para que as interlocuções entre o autor como produtor, o produtor musical amador *operativo* e o modo de gravação *lo-fi* dos *homestudios* contemporâneos possam dialogar.

Em entrevista[59] concedida a Marcelo Conter, publicada no conceituado site NOIZE, o guitarrista Lee Ranaldo – integrante do grupo norte-americano Sonic Youth – apresenta uma definição do termo:

> 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. (Tradução: CONTER, 2014)[60].

Assim, ainda na entrevista supracitada, afirma que os produtores *lo-fi* tem como objetivo "utilizar o material que eles têm em casa. (...) É bem *lo-fi*, mas é mais uma questão de produzir

[59] CONTER, Marcelo. Fidelidade não tem influência na qualidade. Revista NOIZE. 2014. Disponível em: https://noize.com.br/entrevista-com-lee-ranaldo-do-sonic-youth-sobre-o-lo-fi/. Acesso em: 15 jul. 2019.

[60] CONTER, Marcelo B.; **LO-FI - Agenciamentos de baixa definição na música pop.** Porto Alegre: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO, UFRGS, 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Porto Alegre, 2016. p. 20.

do modo mais simples e econômico o possível" e ainda acrescenta que o músico enquanto produtor *lo-fi* "(...) prova que fidelidade não tem influência da qualidade" (apud CONTER, 2014). Ou seja, a qualidade artística de uma obra musical não tem relação com a (alta) fidelidade de gravação que foi utilizada; assim acreditamos que a instituição representada aqui pelo *hi-fi* é apenas uma imposição mercadológica de uma forma de gravação altamente produzida, inalcançável para a maioria dos músicos amadores. Antes de encerrar esse ponto, é importante colocar um exemplo factual: o álbum Loveless (1991) do grupo irlandês My Bloody Valentine, custou aos cofres da gravadora Creation cerca de 200 mil libras para soar como *lo-fi*. Ou seja, seria possível dizer que o álbum Loveless foi produzido de forma *lo-fi*? Segundo Lee Ranaldo:

> Eu não sei se eu diria isso. Eu acho que é uma música que foi altamente produzida para soar desse modo. Eu nunca ouviria esse disco pensando-o como lo-fi porque não se enquadra no que eu entendo como tal. Essa música está tentando alcançar um certo tipo de som embaçado, e eles conseguiram fazer isso muito bem, é muito bem produzido artisticamente, não soa cru. Você sabe, quando eu digo lo-fi eu acho que só significa algo que foi gravado de modo bem cru e simples. […]. Mas nem sempre por escolha.[61] (apud CONTER, 2014)

Porém, ao mesmo tempo, é extremamente importante que seja notada a capacidade de modelização estética de um modo de produção amador *operativo* nesses termos. Para tanto não podemos perder de vista o caráter de *refuncionalização* que um modelo de produção deve ter para que possa ser considerado, de fato, um modelo próprio para um autor-produtor emancipado aos moldes de Walter Benjamin. No campo da produção musical a *refuncionalização* tem como objetivo "primeiro eliminar a oposição entre intérprete e ouvinte, e segundo eliminar a oposição entre técnica e conteúdo" (BENJAMIN, 1985, p. 130).

Se o primeiro passo propõe a quebra da barreira entre o palco e a plateia, ou músico e o ouvinte, é uma proposta de "superação daquelas esferas compartimentadas de competência no processo de produção intelectual" (BENJAMIN, 1985, p. 129). Ou seja, mesmo que para fins metodológicos seja necessário estabilizar a produção musical *lo-fi* em determinadas categorias, suas reverberações estéticas já fazem parte de um movimento – de apropriação e reapropriação – que fazem parte mesmo da eliminação entre técnica e conteúdo, sendo o *lo-fi*, dessa forma, entendido como adjetivo. Nesse sentido definiremos os dois espectros estéticos e de produção *hi-fi* e *lo-fi* da seguinte forma:

---

[61] Disponível em: http://www.allmusic.com/style/lo-fi-ma0000002701 (tradução Marcelo Conter). Acesso em 05 set. 2019.

> A *alta definição* é responsável pela (re)institucionalização de contratos sociais, estéticos, políticos e de linguagem. A superação de si própria + obsolescência programada efetuada pelo desenvolvimento tecnológico é um dos exemplos que viemos empregando com frequência, justamente para insistir nesse seu eterno retorno, que *define* seu território por repetição incessante de seus textos.
>
> A *baixa definição*, por sua vez, opera desestabilizando esses contratos. Como ela é a ferramenta da diferença, não há um caminho preferencial a ser percorrido para realizar suas desterritorializações. Cada atualização sua é uma chave singular de redução da definição de um dado texto institucionalizado e por isso cada operação sua resolvida se torna datada e, se repetida, ganha contornos, torna-se bem definida. (CONTER, 2016, p. 45)

Avançando nesse ponto também definiremos que:

> • *LO-FI*, com letra maiúscula, refere-se ao sistema modelizante secundário;
> • *Baixa definição* se refere aos processos de tradução em funcionamento;
> • *lo-fi*, em minúsculas, refere-se ao que foi realizado por determinado sistema, ou seja, configura-se como um texto cultural. (CONTER, 2016, p. 46)

Dessa forma, diante do até então exposto, construiremos – assim como fez Benjamin – o esboço de uma figura teórica: o produtor musical *lo-fi* contemporâneo, ou o autor como produtor *lo-fi*. Este amador *operativo* propõe a desterritorialização do modelo de produção musical *hi-fi* elegendo como *práxis* a ética DIY (faça-você-mesmo).

Além do embate dos corpos, como músico que pratica a música ao vivo, tem como *habitat* natural o *home studio.* Este funciona como um laboratório de experimentos sonoros, onde a bricolagem se faz enquanto bandeira de autonomia. A música gravada nesse processo – enquanto artefato sonoro que possui e estabelece poderes e relações sociais diversas – é um modelo pedagógico de ação: uma obra-modelo. A técnica e o conteúdo se fundem: o modo de fazer é a estética, e a estética é o modo de fazer. Estão sob um único adjetivo: *lo-fi*. Essa afirmação tem consequências imediatas de ordem estética, ética e política. Segundo Ferreira:

> (...) a ética DIY impulsionou o surgimento de uma nova abordagem de enfrentamento à autogestão com consequências estéticas que passaram a estar associadas também aos movimentos libertários, anticonsumistas e anarquistas desde os anos 1970 que encontravam no lo-fi seu modelo operatório aplicado à música. (FERREIRA, 2017, p. 26)

Nesse sentido, o autor enquanto produtor *lo-fi* grava e compartilha não só o fonograma resultante do processo de gravação, mas o fonograma mesmo é a cristalização de um processo combativo que objetiva a liberdade artística de um autor que não se coloca apenas como espectador, mas como participante ativo no processo de produção. A forma de produção

musical *lo-fi* brota através de uma *refuncionalização* – no sentido bretchiano de transformação técnica de formas e instrumentos de produção com foco na autonomia do autor – no seio do problema da liberdade e autonomia do artista.

Meta-fraseando Walter Benjamin no início do ensaio *O autor como produtor* – e avançando através do nosso fio condutor – poderíamos apontar aqui o problema da autonomia do músico: sua liberdade para gravar o que quiser. Essa autonomia inerente ao modo de produção *lo-fi* não se direciona pelas lógicas do mercado e busca justamente a "superação daquelas esferas compartimentadas de competência no processo de produção (...)" (BENJAMIN, 1985, p. 129). Segundo Ferreira:

> *Lo-Fi* vem de *Low Fidelity*, que em inglês significa baixa fidelidade. Na música, se transformou em linguagem sonora a partir da década de 1970, quando alguns artistas, buscando soluções econômicas para a autoprodução e independência em relação às gravadoras, passaram a utilizar gravadores caseiros para fazer seus próprios registros. A partir desse ato de libertação e experimentação, se obteve, por transbordamento, uma sonoridade ruidosa, crua, de baixa fidelidade de gravação. Mas, ao mesmo tempo, o ruído produzido por essa produção marginal engendrou cruzamentos autênticos e espontâneos que logo formaram uma paisagem sonora de grande vitalidade. De forma contrária, o *Hi-fi*, ou *High-Fidelity*, busca na alta-fidelidade a idealização e a perfeição do seu produto final que, uma vez ligado à indústria fonográfica e à alta tecnologia, tende a ser direcionado pelas lógicas do mercado. (FERREIRA, 2017, p. 5)

Nesse contexto, a forma de produção musical *lo-fi* foi amplamente utilizada durante as décadas de 1980 e 1990 na música experimental, *punk rock* e *trip hop* como recurso de distorção e estranhamento destoantes da padronização hegemônica das grandes gravadoras, o *hi-fi*. Segundo Ferreira (2017, p. 22) "mesmo com a inserção das novas tecnologias como o CD e o MP3, o *lo-fi* foi se metamorfoseando e se atualizando de forma que seu fim nunca foi decretado, podendo assim se considerado uma atitude contemporânea".

O amadorismo *lo-fi* funda terreno estético ao redor do mundo em um movimento bastante peculiar nas relações sociais de produção musical com a *refuncionalização* de meios tecnológicos como a utilização e criação de equipamentos amadores de gravação, microfones não profissionais, softwares de gravação musical piratas, produção de gambiarras, construção de pedais de guitarra em latas de sardinha, etc. Ou seja, produzindo criativamente através de ferramentas de baixo custo.

Nesse ciclo da autoprodução visualizamos o florescer de uma linguagem artística própria, com procedimentos técnicos e éticos próprios baseados na amplitude operacional do

DIY com foco na liberdade e autonomia, onde as fronteiras entre autor e produtor se dissolvem. Adam Harper, pesquisador em sonoridades na Universidade de Oxford, na introdução da sua Dphil Thesis em Musicologia *Abstract for 'Lo-Fi Aesthetics in Popular Music Discourse'* estabelece uma perspectiva similar onde uma *nova função* técnica gera uma estética.

> Argumento que a estética do lo-fi não é apenas a autenticidade realista e sem mediação que costuma ser reivindicada, mas, também, fascinada pela distância das normas comerciais percebidas de técnica e tecnologia (ou 'tecnocracia') que efeitos lo-fi significam. A estética lo-fi deriva da estética do primitivismo e do realismo, que remonta muito antes de as imperfeições fonográficas serem recebidas positivamente. (HARPER, 2014, p. 1, tradução nossa)

Dessa forma, é possível pensar no modo de produção *lo-fi* como uma remodelagem técnica do modo fonográfico de produção; ou seja, o fazer técnico é *refuncionalizado* nos moldes propostos por Benjamin e Brecht no sentido de transformação técnica de formas e instrumentos de produção com foco na autonomia do autor. Nesse sentido, é importante reforçar que:

> Brecht criou o conceito de "refuncionalização" para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção (...) Bretch foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...) (Benjamin, 1985, p.127)

Dessa forma, realizamos um breve apanhado socio-histórico da origem do termo *lo-fi* aplicado à produção musical em consonância com uma leitura benjaminiana; aproximando categorias do autor-produtor com o amador *operativo*.

No próximo tópico realizaremos uma breve análise sociológica da *refuncionalização* técnica – ou seja, essa transformação formal e operacional dos instrumentos de produção musical – levando em consideração uma visão bourdieusiana de campo e *illusio* para melhor situar o *lo-fi* e o *hi-fi* enquanto espectros produtivos, estéticos e políticos. Estabeleceremos como objetivo a análise sociológica do modo de confecção sonora desses artefatos sonoros *lo-fi* enquanto resultado de certos motores subjetivos e improviso tecnológico, erigindo no *habitus* próprio desse subcampo de produção *Lo-Fi*, a cristalização de um espaço simbólico heterodoxo através de um conjunto de códigos e esquemas de ação dissonantes em relação ao subcampo da produção fonográfica profissional, ou *Hi-Fi*.

4.2 Matriz estruturante: maquinário e o conceito de campo musical

Nosso objetivo nos próximos tópicos é investigar o improviso tecnológico – enquanto matriz estruturante e geradora de ação – para melhor compreender a produção sonora *lo-fi* através do conceito bourdieusiano de *habitus* fundante do subcampo da produção fonográfica *Lo-Fi* e *Hi-Fi*. Aqui trataremos ambos os subcampos com iniciais maiúsculas para defini-los em diferenciação com *lo-fi* e *hi-fi* utilizados como adjetivos estéticos e LO-FI e HI-FI como estruturas modelizantes secundárias como anteriormente apresentado na definição de Conter (2016). Para tanto utilizaremos um estudo comparado entre conceitos bourdieusianos e benjaminianos. Acionaremos inicialmente o conceito de campo em Bourdieu para nos aproximar do campo musical – em seu caráter macroestrutural – onde conceituaremos em linhas gerais um espaço simbólico bastante amplo caracterizado pelo embate entre agentes legitimadores de representações através de motores subjetivos de normas e condutas.

Os campos, e os seus subcampos, são espaços de embates e possíveis contradições internas, não sendo o objetivo do presente tópico aprofundar ou problematizar o conceito de campo (já bastante debatido na literatura especializada), nem engessar o debate em espaços estanques, mas antes, reconhecer as zonas de confluências mútuas. Nos baseamos na definição de campo em Bourdieu como:

> (...) um espaço social estruturado, um campo de forças – há dominantes e dominados, há relações constantes, permanentes, de desigualdade, que se exercem no interior desses espaços – que é também um campo de lutas para transformar ou conservar esse campo de forças" (BOURDIEU, 1997, p. 57)

Os campos instauram-se assim como "microcosmos da luta simbólica" (BOURDIEU, 1989, p. 12). Ou seja, as "propriedades dependem das posições nestes espaços"; os campos representam assim locais onde "se encontrará uma luta, da qual se deve, cada vez, procurar as formas específicas, entre o novo que está entrando e que tenta forçar o direito de entrada, e o dominante que tenta defender o monopólio e excluir a concorrência" (BOURDIEU, 1983, p. 89). Assim, os agentes dos campos são aqueles que determinam, regem ou seguem as regras do jogo específicas do campo – no nosso caso o campo musical –, validando uma matriz geradora de ações, valores específicos e rituais de consagração. Nesse sentido podemos citar várias formas de fazer, apreciar e validar o que é ou não é música – em sua divisão em estilos, por exemplo – que contemporaneamente são consagradas socialmente como produto próprio de uma competência especializada. E nesse sentido a formação do gosto é uma "propensão e aptidão à

apropriação – material e/ou simbólica – de uma determinada categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras" (BOURDIEU, 2007, p. 165).

Uma primeira divisão do campo musical macroestrutural está baseada na subdivisão de diversos estilos musicais: da música erudita ao *punk rock*, do jazz *fusion* ao maracatu rural, e assim por diante. O campo musical abarca vários subcampos específicos que, apesar de participarem do mesmo campo musical macroestrutural, parecem gozar de certa autonomia entre si enquanto propriamente subcampos estruturantes e interinfluentes. Podemos citar aqui o subcampo da luteria (profissionais que produzem e realizam manutenção de instrumentos musicais), o subcampo de compositores de trilhas sonoras de filmes (que podem ser de filmes infantis, de terror, documentários, etc.), o subcampo e o maneirismo de cada estilo musical diverso como o *hardcore* e a Nova MPB, e assim por diante. Esses subcampos podem ou não se entrecruzarem qualitativamente pois operam com lógicas próprias enquanto estruturadores do grande campo da música. Cada subcampo parece encarnar um *habitus* próprio enquanto um sistema de disposições incorporadas que criam as regras de como circular em cada subcampo. Nesse sentido faremos uma breve e necessária delimitação do subcampo da produção musical para enquadrar conceitualmente o problema. Assim, *habitus* pode ser entendido como:

> (...) sistemas de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas ao seu objetivo sem supor a intenção consciente de fins e o domínio expresso das operações necessárias para alcançá-los. (BOURDIEU, 2009, p. 87)

Ou seja, é um "sistema de esquemas de produção de práticas e também sistema de esquemas de percepção e apreciação das práticas" (BOURDIEU, 1990, p. 158). Os agentes que incorporam determinado *habitus* o fazem de forma inconsciente, sendo este um movimento "coletivamente orquestrado sem ser o produto da ação combinada de um maestro" (BOURDIEU, 1974, p. 15).

A história dos artefatos tecnológicos que possibilitam o armazenamento físico e magnético de frequências sonoras objetivando a reprodução musical é bastante recente. O primeiro registro sonoro gravado data do século XIX com a invenção do fonoautógrafo desenvolvido em 1857 pelo vendedor de livros e inventor Edouard-Leon Scott. O fonoautógrafo registrava as frequências sonoras como uma "escrita do som", mas não conseguia

reproduzir essas frequências em forma de pulsos audíveis. Essa façanha só ocorreu alguns anos depois com o desenvolvimento do fonógrafo de cilindro, patenteado por Thomas Edison em 1878. Durante os anos que sucederam a invenção do fonógrafo de cilindro, o deslocamento de experiência musical se transformou radicalmente. Se antes para apreciar determinada fruição musical era necessária a presença física de alguém operando um instrumento musical ao vivo em um determinado espaço geográfico e temporal (como a música feita em praças públicas, teatros, coretos, etc.), com a recente tecnologia de gravação, a fruição musical se desterritorializou espaço-temporalmente, transformando-se em um produto portátil de distribuição em massa: a música torna-se mercadoria embalável. Ao mesmo tempo, durante esse período, se desenha a criação de um subcampo que denominaremos de subcampo da produção fonográfica.

Diferente de outros subcampos estruturantes do campo musical, esse novo subcampo surgia como um conjunto genérico de fórmulas especializadas na produção de artefatos fonográficos. Ou seja, a gravação e prensagem de frequências sonoras para a comercialização. Para tal, eram necessários agentes que operassem o maquinário de registro fonográfico recém-inventado. Esse subcampo encarna o conhecimento e a competência especializada para a produção (planejamento, gravação, mixagem, etc.) dos artefatos sonoros, transformando-os em mercadorias. Após o desenvolvimento do gramofone por Emile Berliner, a ideia de um disco musical produzido por empresas especializadas (o que depois se tornariam as gravadoras, ou *majors*) se tornou tão comum e estruturante do campo musical na modernidade que a ideia de um LP (*Long Play*) de vinil favorito parece fazer parte da vida íntima de qualquer consumidor de música no final do século XX; assim como o CD (*Compact Disc*) e o MP3 (*MPEG-1/2 Audio Layer 3*) no século XXI.

As mídias fonográficas mudaram tecnicamente ao longo dos anos, mas o objetivo do subcampo da produção fonográfica permaneceu o mesmo: a produção de frequências sonoras para a comercialização. Assim, o subcampo foi cultivado através de um conjunto genérico de fórmulas desenvolvidas ao longo dos anos para a produção de artefatos sonoros que são estruturantes do moderno campo musical. Nesse sentido, podemos identificar primariamente formas que estruturam motores subjetivos e normas de condutas profissionais específicas, ou seja, um *habitus* do subcampo da produção musical.

4.3 *Habitus:* estrutura estruturante do subcampo da produção musical *Hi-Fi*

O que se vê, como se dança, o que se escuta, o que se veste, etc., constituem práticas distintas e distintivas; são princípios classificatórios, de gostos e estilos diferentes. Nesse sentido, o *habitus* estruturante se apresenta como um conjunto unificador e separador de agentes sociais através dos gostos, bens, escolhas, consumos, práticas, etc. O subcampo da produção musical foi povoado por especialistas técnicos que encarnam um *habitus* em diversas áreas aglutinadoras do subcampo: técnicos de *hardware* fonográfico, produtores musicais, sonoplastas, engenheiros de mixagem, especialistas em masterização analógica, especialistas em acústica, designers de áudio, empresas especializadas em montagem de estúdios, etc.

Recentemente temos a figura do tecnólogo em produção fonográfica que se forma academicamente através de cursos superiores *strictu sensu*. Ou seja, desde a sua criação, o subcampo da produção musical requer o domínio de um instrumental específico com a operacionalização de uma série de tecnologias que varia ao longo do tempo. O agente do subcampo se profissionaliza através do domínio de uma série de práticas: análise de espectro sonoro, manuseio de microfones corretos para cada tipo de ambiente e emissão sonora, domínio dos mais diversos equalizadores e compressores de áudio, técnicas diversas de gravação de vozes e instrumentos acústicos, redução de ruídos e interferências de frequências indesejadas, dinâmica acústica, etc.

Esse conjunto amplo de técnicas de produção musical funcionam enquanto regras de ação e conhecimentos especializados da área para a operacionalização de todo um maquinário instrumental que é estruturante do subcampo da produção musical. Desde então, esses esquemas de ação foram sendo solidificados positivamente por grandes grupos empresariais detentores dos meios de produção fonográfica ao longo do último século. Empresas multinacionais como a RCA Records, Universal Music, Sony Music, Warner Music, entre outras. O subcampo da produção musical continua movimentando milhões de dólares[62] por ano, consagrando socialmente profissionais através de prêmios específicos como o Grammy e o MTV Awards, entre muitos outros relacionados à produção fonográfica de trilhas sonoras de grandes produções do cinema, jingles, marketing e publicidade.

[62] Disponível em: http://g1.globo.com/musica/noticia/2015/10/michael-jackson-lidera-lista-de-mortos-que-mais-geram-arrecadacao.html. Acesso em: 23 de mai. 2019.

Na área da produção musical estes profissionais atuam nos bastidores. Normalmente, o artista não detém o domínio do maquinário ou capital cultural necessário para produzir a própria música enquanto um produto massivo. Ironicamente, nesse sentido, o subcampo da produção fonográfica torna-se cada vez mais silencioso aos olhos do público consumidor, provocando o fetiche da mercadoria, que só é revelado quando algo se apresenta fora dos padrões (regra do jogo); ruídos na gravação, microfonias, voz baixa na mixagem, mixagem "embolada", acústica mal trabalhada, interferências diversas, características estéticas de maquinário obsoleto, etc. Ou seja, no subcampo da produção musical o agente social que não incorpora e reproduz corretamente o *habitus*, aparenta não saber jogar o jogo técnico dessa operacionalização e pode ser rotulado como amador, tornando-se marginal ao centro do subcampo. Afinal, seguindo a lógica do esquema de ação do subcampo da produção musical, um estúdio profissional é um local para profissionais bem qualificados que seguem a regra do campo e o seu conjunto genérico de fórmulas. Fórmulas estas que seguem determinados maneirismos e podem, ao seu bel prazer, incluir ruídos e equipamentos sucateados para determinadas sonoridades, meticulosamente diletantes, porém, englobada em um espaço profissional. Assim como as práticas, os instrumentos de produção utilizados operam uma certa excelência que podemos, genericamente, identificar como um subcampo profissional, ou *Hi-Fi* (*High Fidelity*, do inglês alta definição), não sem contradições internas e interseções típicas da divisão de um campo social.

Nas últimas décadas a produção fonográfica com base na ética DIY tornou-se uma realidade heterodoxa através de dissonâncias históricas no subcampo anterior. Podemos pensar que a competência especializada da produção fonográfica profissional, gerou – pela falta de recursos ou inclinações estéticas – agentes sociais dotados de uma *in*competência criativa ou marginalidade ontológica em relação ao subcampo. Ou seja, produtores identificados como não profissionais, ou amadores, que não circulam no subcampo da produção musical *Hi-Fi*, e agem em heterodoxia com o subcampo, por conta própria, elaborando competências diversas baseadas no improviso tecnológico para produzir artefatos fonográficos que seguem regras diletantes ao subcampo profissional. Aquele que não participa do jogo e jamais conseguirá a *illusio* – ou seja, o encantamento em relação ao "troféu" do subcampo – passa a criar o seu próprio jogo e o seu próprio troféu, com suas próprias regras e sua própria estética vinculada ao seu modo de operar o gosto e o maquinário técnico disponível à mão. Segundo Bourdieu:

> "A *illusio* é estar preso ao jogo, preso pelo jogo, acreditar que o jogo vale a pena ou, para dizê-lo de maneira mais simples, que vale a pena jogar [...] *Illusio* [...] é dar importância a um jogo social, perceber que o que se passa aí é importante para os envolvidos, para os que estão nele [...] É 'estar em', participar, admitir, portanto, que o jogo merece ser jogado e que os alvos engendrados no e pelo fato de jogar merecem ser perseguidos; é reconhecer o jogo e reconhecer os alvos [...] Os jogos sociais são jogos que se fazem esquecer como jogos e a *illusio* é essa relação encantada com um jogo que é o produto de uma relação de cumplicidade ontológica entre as estruturas mentais e as estruturas objetivas do espaço social" (BOURDIEU, 1996, p. 139-140).

Assim, o sentido do jogo no subcampo de produção fonográfica *Lo-Fi* é outro. Diferente do campo profissional. Para os agentes que realizam a produção musical de forma heterodoxa – por falta de cumplicidade ontológica no subcampo *Hi-Fi* –, a ideia de gambiarra tecnológica (ou ontológica) ganha força e parece moldar um novo subcampo de produção musical que foge completamente dos padrões mercadológicos estabelecidos até então, sendo em parte, também, absorvido por ele e ressignificado pela indústria musical massiva.

> [...] a busca pelo amadorismo como uma opção estética cresceu entre os músicos de gravadoras. Beck Hansen, John Frusciante, Pavement, Guided by Voices, The White Stripes e Neutral Milk Hotel são nomes importantes da década de 1990 nesse aspecto e cujas obras são recheadas de canções gravadas com equipamentos baratos e tocadas com instrumentos baratos também. São representantes de uma geração inteira de músicos que foram descobertos através de fitas cassete caseiras. Interessante notar que os ruídos, efeitos e defeitos dessas gravações foram aos poucos sendo apropriadas pelas gravadoras. (CONTER, 2016, p. 152)

Dessa forma, mesmo que de maneira preliminar, conseguimos enquadrar conceitualmente o subcampo da produção musical *Hi-Fi*, e a seguir veremos com mais detalhes a estruturação do subcampo de produção musical *Lo-Fi* acionando o conceito de *refuncionalização* técnica dos meios de produção; elaborando uma possibilidade teórica para o surgimento do subcampo da produção musical *Lo-Fi* como fruto de um *habitus* particular, autônomo, com regras próprias, muito diferente do *habitus* que envolve o subcampo da produção musical *Hi-Fi*, não eliminando as possíveis intersecções entre os dois subcampos por um determinismo tecnológico na música popular massiva. Ou seja, o que determina as matrizes geradoras de ação dos subcampos não é apenas o maquinário utilizado, mas antes, o *habitus*, um modo de agir tendo em vista uma *nova função* da música gravada como unidade de estilo que vincula as práticas e os bens de um agente singular ou de uma classe de agentes estruturadores de cada subcampo social.

4.4 *Habitus:* estrutura estruturante do subcampo da produção fonográfica *Lo-Fi*

Nesse segundo momento vamos analisar com mais detalhes a formação do *habitus* que estrutura o subcampo da produção musical *Lo-Fi* tendo como base teórica preliminar o conceito *refuncionalização* enquanto adaptação técnica dos meios de produção tendo como motores subjetivos o foco na autonomia de produção. O conceito apresenta um conjunto de códigos e esquemas de ação dissonantes ao profissionalismo mercadológico hegemônico: o autor é também produtor da sua obra. Nesse sentido, as primeiras linhas do famoso ensaio *O autor como produtor*, nos coloca uma problemática através do que BENJAMIN (1985, pag. 120) delimita como o "problema da autonomia do autor: sua liberdade para escrever o que quiser". Lembramos que, segundo Benjamin, a criatividade técnica e a autonomia se apresentam como condições *sine qua non* para a produção artística; não se tratando apenas de fazer uso dos meios de produção existentes para determinado fim, mas de *refuncionalizá-los* tecnicamente numa tendência horizontal de socialização e adaptação que possibilite um modo de operar que sirva como modelo (pedagógico), inspirando outros autores a se tornarem também produtores. Ou seja, um modelo de produção que gere motores subjetivos para a sua própria reprodução enquanto formadora de gosto e consumo, através da formação de um conjunto de códigos, de um estilo de produção. Nesse sentido:

> Cada campo produz sua forma especifica de illusio, no sentido de investimento no jogo que tira os agentes da indiferença e os inclina e dispõe a operar as distinções pertinentes do ponto de vista da 1ógica do campo, a distinguir o que é *importante* ("o que me importa", *interest*, por oposição "ao que me e *igual*", *in-diferente*). (BOURDIEU, 2005, p. 258, grifos do autor)

Tendo em vista a visão socio-histórica abordada no início do presente tópico, podemos inferir que o subcampo da produção musical *Lo-Fi* tensiona uma certa ruptura com o subcampo da produção musical *Hi-Fi*, sendo ao mesmo tempo assimilado por ele em alguns momentos. As disposições mentais e corpóreas adquiridas no fazer ético baseado nas práticas culturais DIY exibem assinaturas estéticas *sui generis*. O que seriam considerados erros de operacionalização técnica ou de comportamento, tornam-se elementos estéticos louvados pelos entusiastas e apreciadores da estética *lo-fi* por desfetichizar a "maquiagem" do produto fonográfico final. Ou seja, um quase antiproduto fonográfico classificado pela falta de tratamento profissional, pela amorfidade e estranheza sonora. Porém, essa mesma estranheza pode retroalimentar o subcampo profissional através da *mimesis* do produto e do capital simbólico e cultural. Como dito anteriormente, esse é um problema que, nesse momento – pelo objetivo do presente

trabalho ser uma aproximação entre o pensamento de Benjamin e a produção musical *lo-fi* – não iremos analisar com maiores detalhes.

Essa lógica operativa da ética DIY é estruturante *a priori* da base amadora *operativa*. Em dissonância com o subcampo musical profissional (ou *Hi-Fi*)– através de motores subjetivos próprios –, encarna um *habitus* amador na operacionalização de equipamentos, gambiarras e produção diletante que se estrutura em um improviso tecnológico: música produzida com o que "se tem à mão". Esse *habitus* propõe novos gostos, formas de ouvir e consumos, nos apresentando um novo subcampo de produção fonográfica com regras próprias que denominaremos como subcampo da produção musical *Lo-Fi*. Nesse sentido, o agente social inserido nesse subcampo – ou que participa dele de forma interseccional – parece apresentar um *habitus* precário em relação ao conjunto genérico de fórmulas que regem o subcampo da produção fonográfica profissional, ou *Hi-Fi*. Nesse sentido podemos levar em consideração que o *habitus* – enquanto matriz geradora de ações do agente social amador – tem como resultado estético um artefato fonográfico, até certo ponto grotesco, amórfico, não profissional e bastante peculiar, diametralmente oposto ao modelo baseado em um *habitus* que se guia pelo mero profissionalismo operativo.

São características desse subcampo artefatos sonoros que escapam dos esquemas de ação profissionais a utilização de equipamentos obsoletos, utilização de pedais de guitarra em latas de sardinha, utilização de microfones amadores, compartilhamento de softwares de gravação musical piratas, etc. O que no subcampo da produção musical *Hi-Fi* é considerado amador, tosco ou descabido, no subcampo da produção musical *Lo-Fi* é exaltado justamente por essas características. A competência é especializada no improviso e na criatividade tecnológica, cristalizando registros sonoros bastante peculiares através de *home studios* não profissionais como meio de expressão artística e política com formas próprias de consagração social no embate com formas ortodoxas de produção fonográfica. Nesse sentido:

> A relação entre as posições e as disposições têm evidentemente dupla direção. Os *habitus*, enquanto sistemas de disposições, só se realizam efetivamente em relação com uma estrutura determinada de posições socialmente marcadas (entre outras coisas pelas propriedades sociais de seus ocupantes, através das quais se dão a perceber); mas, ao contrário, e através das disposições, que são elas pr6prias mais ou menos completamente ajustadas as posições, que se realizam determinadas potencialidades que se achavam inscritas nas posições. (BOURDIEU, 2005, p. 299)

Contemporaneamente com a pirataria digital o produtor fonográfico amador *operativo* – além de marginalizado do campo profissional – é, muitas vezes, um verdadeiro "fora da lei" por basear suas produções em *downloads* e compras de produtos pirateados. Por exemplo, um pedal de guitarra bastante conhecido e utilizado por guitarristas no mundo inteiro é o Big Muff produzido pela empresa americana Electro Harmonix. No Brasil, o pedal custa em média R$629,90.[63] Piratas da produção musical amadora *operativa* clonam o mesmo circuito eletrônico, utilizando componentes similares e constroem o pedal em latas de sardinha, vendendo ao preço de R$120,00[64] com direito a vídeo de promoção comprovando que o timbre pode ser similar ao original. Teríamos inúmeros exemplos em diversos sites de vendas e fóruns de *bedroom musicians*.

Figura 10 – Exemplo de um clone do pedal Big Muff produzido em lata de sardinha

Fonte: Arquivo pessoal

Como dito antes, os esquemas de ação de ambos os subcampos são diametralmente opostos, porém, não excludentes. Dessa forma, artistas e bandas engendram uma ética e estética

[63] Disponível em: goo.gl/9emDeg. Acesso em: 23 de mai. 2019.
[64] Disponível em: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1010263911-pedal-clone-big-muff-lata-de-sardinha-_JM. Acesso em: 23 de mai. 2019.

própria segundo uma escala de valor baseadas na cultura de base DIY. Isso se reflete nas orientações de conduta e nos princípios que identificam o gosto e o consumo, a moda e a *illusio*; o sentido e as regras do jogo no mundo de referências DIY. Segundo Bourdieu:

> As lutas pelo monopólio da definição do modo de produção cultural legitimo contribuem para reproduzir continuamente a crença no jogo, o interesse pelo jogo e pelas apostas, a ilIusio, da qual são também o produto. (BOURDIEU, 2005, p. 258)

Essas características são fundantes e estruturantes do *habitus* específico desse subcampo e surgem como que uma negação da mera positividade profissionalizante. É um *habitus* que emana o aspecto diletante, amador, porém criativo e libertador. Ou seja, através de uma *refuncionalização* dos seus próprios meios de produção – que são antes comportamentais do que meramente tecnológicos – os agentes conseguem estabelecer um subcampo com regras e esquemas próprios de percepção, avaliação e ação. Assim, podemos inferir que o subcampo da produção musical *Lo-Fi* surge como uma falta de cumplicidade ontológica entre o *habitus* e o subcampo da produção musical *Hi-Fi*. Nesse sentido podemos verificar um efeito de histerese, uma ruptura da cumplicidade ontológica do subcampo da produção musical profissional com a incorporação do amadorismo *operativo* como bandeira. O que era apontado como pejorativo, torna-se virtude. O que era sujo, torna-se sublime. O que era ruído, torna-se música. Ainda segundo Benjamin, essa autonomia de estilo é fruto de uma *refuncionalização* – no sentido bretchiano de transformação técnica de formas e instrumentos de produção com foco na autonomia – possibilitando liberdade criativa.

> Brecht criou o conceito de "refuncionalização" para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção (...) Bretch foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...) (Benjamin, 1985, p.127).

Nesse sentido o agente social desse subcampo estrutura seu *habitus* justamente no embate com outros subcampos. Como aponta BENJAMIN (1934, p.127), certos trabalhos artísticos devem "visar a utilização (reestruturação) de certos institutos e instituições". Nesse sentido, assim como a figura do autor como produtor benjaminiana, esse agente social do subcampo amador *operativo* está em constante embate na construção do seu próprio capital simbólico e esquemas de ação. Nesse sentido, a cristalização do fonograma *lo-fi* não é uma obra estática (como um mero produto resultado de uma ação). É uma obra social em movimento por operar como modelo. Por ser um produto fonográfico amórfico em relação aos padrões

fonográficos ortodoxos, o seu fazer artístico opera regras próprias. O agente instiga o faça-você-mesmo; produz gambiarras sonoras para gravação, pirateia softwares, fabrica pedais de guitarra em latas de sardinha, ou seja, inspira outros agentes a se tornarem também produtores fabricando seus próprios meios de produção ou modificando o seu uso: o que é obsoleto torna-se atual, o que é amador torna-se o *modus operandi*, o que é não usual torna-se comum, etc.

Poderíamos apontar esse *habitus* – em consonância com o autor como produtor – iluminado por BENJAMIN (1985, p.131) quando diz que o "seu trabalho não visa nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção". Ou seja, o *habitus* responsável por criar a obra musical *lo-fi* (e ser estruturado de volta por ela) está em processo; é proativo, instiga a mudança. Porém, cada vez mais, o fazer artístico está acorrentado a um *habitus* estruturante neoliberal de produção baseada no profissionalismo. A grande maioria dos produtores fonográficos lutam pelo *illusio* do modo de produção *Hi-Fi*. Nesse sentido poderíamos nos aproximar de Benjamin, através de Bretch, quando denuncia:

> "A falta de esclarecimento acerca da sua situação, que reina entre músicos, escritores e críticos", diz Brecht, "tem consequências tremendas, que não são suficientemente tidas em conta. Pensando possuir um aparelho que na realidade os possui, defendem um aparelho que já deixaram de controlar, que já deixou de ser, como ainda julgam, um meio para os produtores, para se tornar um meio contra os produtores". (Benjamin, 1985, p.132).

Com foco nesse esclarecimento, verificamos algo bastante comum e que caracteriza o subcampo da produção fonográfica *Lo-Fi* que é fato de produtores ensinarem outros produtores sobre como dominar (e fabricar) as ferramentas básicas de produção musical, socializando a informação. Podemos constatar esse *habitus* em fóruns virtuais[65], sobre construção de pedais de guitarra em lata de sardinha, sobre técnicas de mixagem e masterização amadoras, sites com disponibilização de *sofwares* pirateados, canais de vídeo no *YouTube* sobre como montar e piratear circúitos eletrônicos ou *home studios*, construção de microfones amadores, etc. Nesse sentido o subcampo *Lo-Fi* move uma ação social e inspira músicos a se tornem autoprodutores cultivando um micro-cosmos que envolve a prática DIY em uma retroalimentação. Esses agentes podém ser considerados como não-profissionais – ou marginais – em relação aos esquemas de ação que valorizam a lógica de mercado e de reprodução comercial de informações tecnológicas privilegiadas. Nesse sentido fazemos uma aproximação ao ensaio de Benjamin, quando diz que:

[65] Disponível em: https://www.reddit.com/r/LofiHipHop/. Acesso em: 20 jun. 2018.

> "Um autor que não ensina nada aos escritores não ensina nada a ninguém. Assim, é decisivo que a produção tenha um carácter de modelo, capaz de, em primeiro lugar, levar outros produtores à produção e, em segundo lugar, pôr à sua disposição um aparelho melhorado. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, numa palavra, quanto melhor for capaz de transformar os leitores ou espectadores em colaboradores". (Benjamin, 1985, p.132).

Segundo Lee Ranaldo[66] (do já citado grupo norte-americano Sonic Youth) o produtor musical *lo-fi* "(...) prova que fidelidade não tem influência da qualidade" (apud CONTER, 2014). Ou seja, a qualidade artística de uma obra fonográfica não tem relação com a (alta) fidelidade de gravação que foi utilizada; assim acreditamos que a instituição representada aqui pelo *Hi-Fi* é apenas um efeito de reprodução do subcampo, não guardando em si valores ontológicos *a priori*.

> "Se a fidelidade, a resolução e o ruído, como entendidos aqui, são territórios por onde a música irá expressar-se, neles, a baixa definição formaliza signos: deformações, distorções, manifestações culturais minoritárias, asperezas e outras possíveis atualizações (...)" (Conter, 2016, p.88).

Assim, verificamos que os territórios e posições são condições de existência, estruturam e são estruturados pelo *habitus* específico de cada subcampo. Dessa forma, o microcosmos do subcampo da produção musical *Lo-Fi* – apesar de um espaço social autônomo – também é incorporado em parte pela música pop hegemônica e pelo subcampo de produção musical *Hi-Fi* nas últimas décadas. Ambos estruturam e são estruturados pelos limites e contradições que o *habitus* de cada subcampo impõe no embate social. Nesse sentido, na introdução do livro *Lo-Fi Aesthetics in Popular Music Discourse,* o pesquisador Adam Harper relata que:

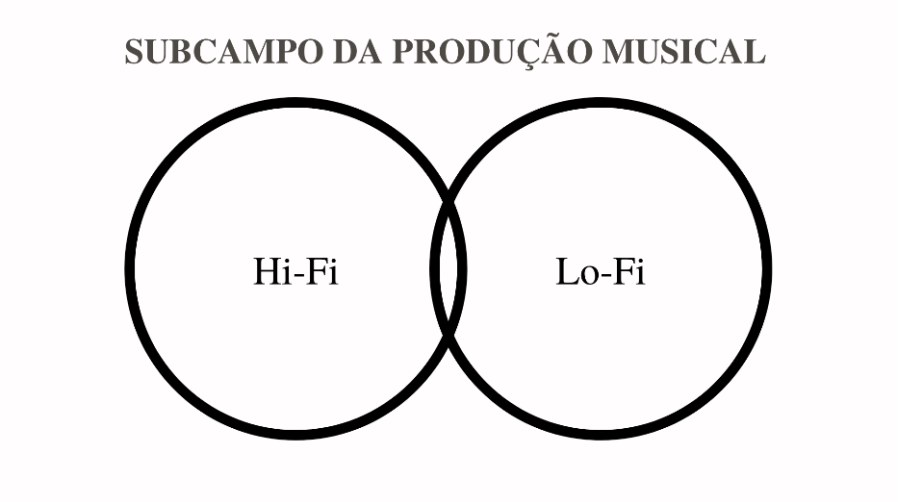
> (...) 'lo-fi' descrevia uma forma de música popular com baixa qualidade de som (sendo o oposto de 'hi-fi') e outras qualidades grosseiras porque foi gravada de maneira "faça você mesmo" por amadores no equipamento de amadores, e seus praticantes e fãs gostaram dessa maneira. (...) a recepção positiva de baixa qualidade de som era basicamente coextensiva com a música amadora gravada em casa e, portanto, poderia ser mapeada juntamente com a disseminação das tecnologias portáteis de fita magnética e a cassete compacta em particular. (HARPER, 2014, p. 2, tradução nossa)

Nesse sentido, a partir da análise exposta, consideramos que a *refuncionalização* técnica dos meios de produção com o objetivo de "gravar o que quiser" através de *home studios*, é uma das condições estruturantes do subcampo *Lo-Fi* em dissonância como os motores subjetivos de normas e condutas presentes no subcampo *Hi-Fi.* Essa busca por autonomia do agente

[66] CONTER, Marcelo. Fidelidade não tem influência da qualidade: conversamos com o papa do lo-fi. *NOIZE*, Porto Alegre. 13 oct. 2014. Disponível em: http://noize.com.br/entrevista-com-lee-ranaldo-do-sonic-youth-sobre-o-lo-fi/#1. Acesso em: 20 jul. 2017.

heterodoxo – através de um fazer artístico baseado no improviso tecnológico – revela um *habitus* próprio do subcampo; estruturante e estruturado por esse conjunto genérico de fórmulas. Abaixo vemos na Figura 11 um quadro sistemático dos dois subcampos *Hi-Fi* e *Lo-Fi* e sua confluência heterodoxa:

Figura 11 – Subcampos da produção musical Hi-Fi e Lo-Fi[67]



Fonte: Produção do autor

Essas competências amadoras *operativas* estão ligadas a uma certa intuição em relação ao improviso tecnológico. São categorias psíquicas dos indivíduos. Assim, a *refuncionalização* dos meios de produção parece explicar a instauração de um novo *habitus* baseado no improviso tecnológico e na criatividade do fazer artístico, ou seja, música para além do determinismo profissional. Nesse sentido podemos inferir que o *habitus* que opera na produção musical amadora *operativa* – enquanto esquema de ação – tende a produzir música como *poiésis*; um fazer artístico com fim em si mesmo, sem necessariamente, "entrar em outro jogo" para tornar-se mercadoria em um sentido capitalista.

4.5 Produção Musical Lo-Fi do Brasil ao Recife: um panorama socio-histórico

Nos aproximando do cenário brasileiro, ainda nos idos de 1980, podemos encontrar uma grande expressão de músicos e bandas influenciadas pelo modo de produção musical *lo-fi* – utilizando estúdios amadores e equipamentos de segunda mão – através da lendária loja de

[67] Importante notar no presente esquema um valor de interseção entre os subcampos, ou seja, uma confluência mútua. Devido sua problemática específica não trataremos dela no presente estudos, apesar de citá-la enquanto problema e revelar algumas de suas influências no uso da baixa definição pela indústria fonográfica massiva.

discos e selo independente paulistano Baratos Afins[68] de propriedade do produtor e colecionador Luiz Calanca. O selo *indie* foi responsável por realizar lançamentos históricos da música independente nacional operando em uma via alternativa aos padrões fonográficos e institucionais das *majors*. Um dos resultados mais notáveis destes primeiros anos de operação como um selo *indie* é a confecção do álbum solo gravado em fita K7 intitulado *Disco Voador* do músico Arnaldo Baptista. O álbum foi inteiramente produzido em dois canais em seu *home studio* em Juiz de Fora, em Minas Gerais. Letrista, pintos, músico, compositor e vocalista do famoso grupo psicodélico brasileiro Os Mutantes[69], Arnaldo lança *Disco Voador* no ano de 1987, após sofrer um grave acidente ao pular[70] do terceiro andar da janela do hospital dos Servidores, em São Paulo.

> "Em 1981, Baptista gravou, no estúdio Abertura em São Paulo, todas as canções que vieram a compor as faixas de *Singin' Alone.* Cuidou de todas as etapas do processo, das especificamente técnicas à artística e musical propriamente ditas, tendo tocado todos os instrumentos (piano, guitarra, baixo e bateria, essencialmente), cantado, aplicando outros efeitos sonoros, gravado, mixado e editado o disco. Enfrentava, naquela altura, problemas de saúde decorrentes, sobretudo, do uso contínuo de drogas.

68 Texto extraído do site www.baratosafins.com. "A HISTÓRIA DE BARATOS AFINS - Baratos Afins é uma gravadora independente que opera na cidade de São Paulo. Foi fundada por Luiz Calanca em 1978, primeiro como uma loja de discos e depois como uma gravadora. A ideia da gravadora surgiu quando Arnaldo Baptista, ex-vocalista e baixista do os Mutantes combinou com Calanca o lançamento de seu segundo álbum solo de forma independente. Assim, a história de Baratos Afins ficou para sempre entrelaçada com a (oi) história do rock em São Paulo. A partir de então, a gravadora lançou álbuns seminais das melhores bandas underground de São Paulo: Fellini, Kafka, Vultos, Akira S. e como Garotas que Erraram, Voluntários da Pátria, Gueto, Smack, 3 Hombres e Mercenárias. A compilação No São Paulo comprou quatro novas bandas e foi tão bem recebida que um segundo volume foi montado. Todas essas bandas possuíam uma forte influência pós-punk, mas Baratos (como carinhosamente chamado pela maioria dos fãs que compram discos) não pretendiam se associar a nenhum público em particular, e logo lançaram os primeiros álbuns de heavy metal produzidos no Brasil: SP Metal, Volumes um e dois. Esses álbuns incluíam bandas como Korzus, Salário Mínimo… Os álbuns até chamaram a atenção de uma banda jovem e emergente de Minas Gerais: o Sepultura. A gravadora também iniciou uma campanha para relançar álbuns de os Mutantes (antigo grupo de Arnaldo e uma das bandas favoritas de Kurt Cobain) que trocavam de mãos a preços exorbitantes entre os colecionadores. A gravadora PolyGram criou todos os tipos de obstáculos para dissuadir Calanca de licenciar os discos para lançamento, mas, finalmente, em 1984, a BA recebeu um lote de todos os cinco álbuns de Mutantes, abrindo caminho para uma nova geração de roqueiros (brasileiros e internacional) para finalmente ouvir uma das primeiras e melhores bandas de rock do Brasil. Juntamente com os Mutantes, a gravadora também relançou longos álbuns esgotados de Tom Zé (um dos quais foi escolhido por David Byrne no Brasil e levado de volta aos EUA e, consequentemente, responsável pela descoberta de Tom Zé no mercado musical mundial). e sua reabilitação no cenário musical brasileiro), e Itamar Assumpção (cantor e compositor afro-brasileiro que conseguiu misturar samba, funk e rock e transformá-lo em um novo som urbano inebriante). Seu trabalho foi lançado originalmente em outra gravadora, mas foi relançado pela Baratos, primeiro em vinil e depois em CD. Nos anos 90, a BA começou a relançar lentamente seus álbuns em forma de CD, alcançando um novo público dentro e fora do país. A gravadora também voltou a lançar compilações, principalmente os dois volumes Brazilian Pebbles, que apresentam bandas de garagem dignas de inclusão nas coleções do Nuggets". Disponível em: https://www.baratosafins.com.br/25anosbara.htm. Acesso em: 12 jul. 2019.

69 Os Mutantes é considerado um dos maiores grupos de rock nacional precursores do movimento Tropicália.

70 Reportagem publicada na revista "Manchete" número 1.624, de junho de 1983. "O garoto de 35 anos que pede permissão para acender um cigarro representa a segunda vida do homem confuso que há quase um ano e meio, no dia 31 de dezembro de 81, caminhou até a sacada do terceiro andar do Hospital do Servidor Público Estadual (SP), onde estava internado para uma série de exames psiquiátricos, e, desesperado, atirou-se, caindo no cimento do pátio de estacionamento. Como um pacote". Disponível em: https://bemblogado.com.br/site/arnaldo-baptista-o-mutante-que-voltou-do-inferno/. Acesso em: 2 jul. 2019.

> Em dezembro de 1981, sofreu um acidente no hospital em que estava internado em São Paulo, o que o levou ao coma por dois meses, trazendo limitações para o resto da vida. Se manteve ativo, no entanto, dedicando-se às artes plásticas e à música. Gravou, mais tarde, um segundo álbum pela Baratos Afins, *Disco Voador*, de 1987, em que manteve o mesmo sistema do primeiro, tocando todos os instrumentos, gravados em equipamento rudimentar, a partir de um experimentalismo radical e auto centrado". (DIAS, 2015, p. 6)

O disco foi gravado após a tentativa de suicídio do músico e hoje é um LP considerado *cult* e bastante raro pelos apaixonados por raridades fonográficas. É importante notar que a postura combativa do músico como produtor *lo-fi* em relação ao padrão hegemônico das *majors* é clara. Assim como fala Brecht através do texto de BENJAMIN (1934, p. 127) – e é sempre importante voltar a esse ponto – sobre a exigência de que certos trabalhos artísticos devem "visar a utilização (reestruturação) de certos institutos e instituições". Segundo Dias (2015):

> A produção de música gravada realizada fora do âmbito das grandes gravadoras por empresas pequenas ou independentes é elemento constitutivo dessa área da indústria cultural. Se nas primeiras décadas do século XX, todas eram pequenas, a partir dos anos 30 a atividade fonográfica se consolidou e passou a fazer parte de conjuntos de empresas de estrutura mais complexa, ligadas aos sistemas de radiodifusão e de fabricação de equipamentos de gravação e reprodução de filmes e música — o berço das grandes gravadoras. O processo de concentração aí iniciado foi crescendo até o final da década de 90, quando os grandes conglomerados de mídia e entretenimento tiveram que enfrentar as transformações trazidas pela tecnologia digital. Mesmo assim, tem sido marcante a presença das independentes no mundo da música gravada a partir de sentidos, objetivos e estratégias variados e que foram se transformando em torno do elemento fundamental: agregar ao mercado de música gravada uma oferta reprimida que, por razões não menos variadas, não tinha lugar na carta de produtos oferecida pelas grandes, proprietárias do aparato técnico de gravação, produção dos suportes materiais e de difusão. (DIAS, 2015, p. 5)

Nesse contexto, um dos grupos brasileiros mais influentes e cultuados no meio musical paulistano na década de 1980 com sonoridade *lo-fi* – também lançado pelo selo Baratos Afins – é o grupo Fellini[71]. Fundado em 1983 o grupo realizava vários experimentos em seu *home studio* com baterias eletrônicas e guitarra, ficando conhecido pela excentricidade sonora das instigantes gravações *lo-fi* lançadas pelo grupo. Em matéria[72] publicada pelo reconhecido site especializado em música brasileira Midsummer Madness:

> "Três lugares diferentes" é o terceiro disco (do Fellini), de 1987. Ainda pela Baratos Afins, ainda com Thomas e Cadão tocando a fuzarca, este disco tem um acabamento mais fino, mesmo sendo gravado no 4 canais de antes. É o refinamento do lo-fi. Traz

[71] ALBUQUERQUE, GGabriel. O adeus e as permanências do Fellini: fundada em 1983 a banda encerrou as atividades mas deixa influências. *Jornal do Commercio Online*, Recife, 27 abr. 2019. Disponível em: http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2016/04/27/o-adeus-e-as-permanencias-do-fellini-232999.php. Acesso em: 23 jun. 2017.

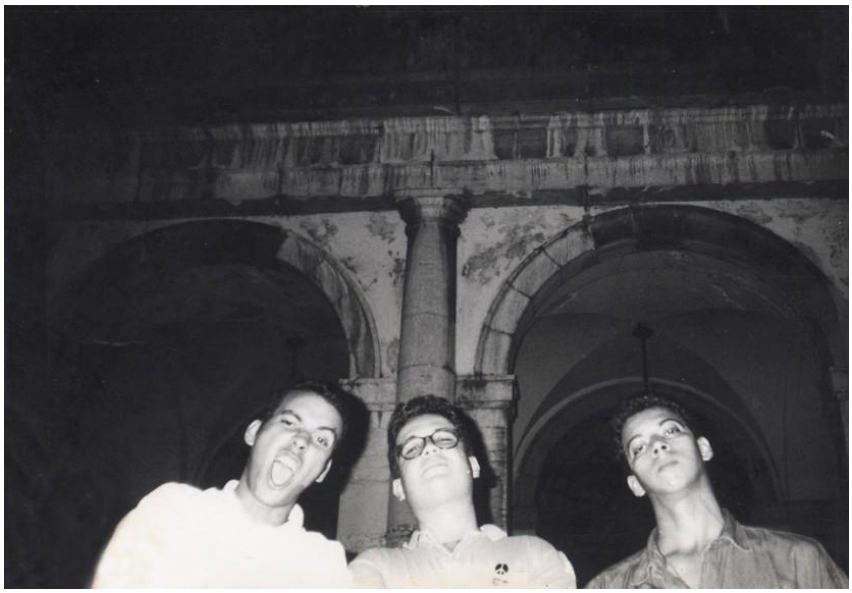
[72] Midsummer Madness. /BANDAS/ Fellini. Disponível em: http://mmrecords.com.br/fellini/. Acesso em: 5 ago. 2019.

> participações dos amigos Minho K (que faleceu em 2003 e tem uma música dedicada a ele por Thomas no disco "Deite-se ao meu lado" do The Gilbertos). (MIDSUMMER MADNESS, 2010).

Mesmo em discos mais recentes como *Amanha é tarde*, lançado em 2001, a banda Fellini se manteve fiel ao modo de produção lo-fi. Em resenha[73] publicada no consagrado especializado em música brasileira independente *Scream & Yell* o crítico musical Julio Costelo diz que "o processo de gravação foi semelhante ao dos primeiros discos do grupo, ou seja, músicas gravadas na casa de Thomas Pappon num porta-estúdio de quatro canis, no consagrado-obrigatório-esquema lo fi". Coincidentemente ou não, o grupo Fellini é considerado um dos maiores norteadores do movimento musical pernambucano conhecido como *Manguebeat*[74] já tendo sido citado pelos músicos Fred Zeroquatro e Chico Science como uma das suas principais influências[75]. Ao conhecer H.D. Mabude e Jorge de Peixe, Chico Science forma ainda nos anos 1980 a "Bom Tom Rádio", que era um pequeno espaço na casa de Mabuse onde utilizavam um pequeno micro system com karaokê (microfone e cabo) e um computador MSX Gradient portátil comprado de segunda mão. Estava montado o *home studio* "Bom Tom Rádio". Segundo H.D. Mabuse, em depoimento ao EBC "era um estúdio improvisado em casa, que era pra ser um laboratório de diversão, de experimentação"[76].

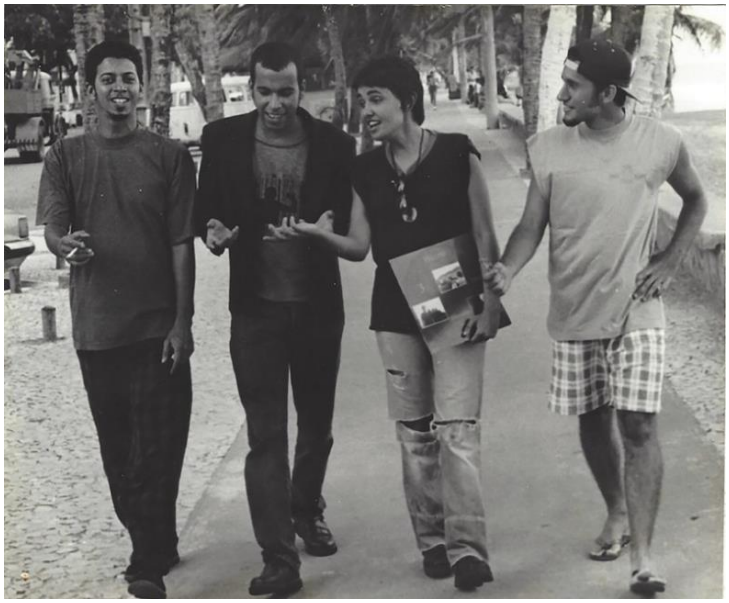
[73] COSTELO, Julio. Faixa a Faixa. "Amanhã é tarde" – Fellini por Julio Costelo. Disponível em : http://www.screamyell.com.br/secoes/fellininovo.html. Acesso em: 14 ago 2018.
[74] TELES, José. *Do frevo ao Manguebeat.* 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.
[75] ALBUQUERQUE, GGabriel. O adeus e as permanências do Fellini: fundada em 1983 a banda encerrou as atividades mas deixa influências. *Jornal do Commercio Online*, Recife, 27 abr. 2019. Disponível em: http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2016/04/27/o-adeus-e-as-permanencias-do-fellini-232999.php. Acesso em: 23 jun. 2017.
[76] MELITO, Leandro. Chico Science 50 anos. *Chico, Mangue e Afrociberdelia*. Radiodocumentário Chico Science - 50 anos da Lama ao Caos. 2016. EBC. Disponível em: http://www.ebc.com.br/chicoscience. Acesso em: 12 ago. 2019.

Figura 12 – Chico Science, H.D. Mabuse e Jorge Du Peixe



Fonte: Acervo Família França

Figura 13 *– Jorge du Peixe, Chico Science, Stela Campos (segurando um LP do Fellini) e Dengue*



Fonte: Jornal do Commercio (23 jun. 2017)

Assim, chegamos ao Recife, que fervilhava na segunda metade da década de 1990 com a popularização da *internet* no Brasil e com os primeiros *home studios* digitais, além de pequenos selos independentes virtuais. Com o tempo, vários grupos e músicos se lançam como produtores independentes gravando pela primeira vez seus próprios *CDs* com tecnologia regravável, os *CD-R*. Segundo Ferreira (2017, p. 24) “as novas tecnologias têm tido um papel

relevante na formação de uma nova cultura do DIY tornando mais fácil do que nunca a autoprodução e auto divulgação via internet".

Um desses nomes que já se caracterizava por criar seus próprios recursos técnicos para a produção independente é Cinval Coco Grude[77], ex-percussionista da banda pernambucana Querosene Jacaré. Na evolução desse contexto – com a disponibilização massiva de músicas em rede através da tecnologia MP3 – no ano de 2010 é lançada virtualmente pela primeira vez no Brasil (e até onde se encontrou registro, em toda a América Latina) uma coletânea especializada em produção musical *lo-fi*, a coletânea Recife *Lo-Fi*[78] reunindo vinte e um músicos da cidade do Recife – além de outras cidades de Pernambuco – pelo importante selo musical TramaVirtual, maior site de música independente do Brasil no período.

O lançamento da coletânea virtual Recife *Lo-Fi* torna-se catalisador e aglutinador de diferentes artistas e bandas que utilizavam *home studios* para a realização integral da produção musical na cidade do Recife durante o início dos anos 2010, obtendo grande repercussão na mídia independente local[79] (através de programas de rádio, matérias de jornais, sites, blogs, etc.) e com algumas matérias em sites de música nacionais, obteve cerca de 500 mil acessos via *streaming*, gerando expressivo material de pesquisa. A coletânea foi citada em trabalhos acadêmicos da UFPE e da Faculdade AESO Barros Melo – influenciando e configurando o estudo de cenas musicais na cidade do Recife. Os artistas e bandas que fizeram parte da primeira coletânea foram registrados em uma foto de divulgação na Praça do Derby, região central da cidade do Recife, no ano de 2010.

---

[77] TELES, José. Cinval Coco Grude psicodelia experimental naïf. *Jornal do Commercio Online, Toques,* Recife, 19 ago. 2017. Disponível em: http://jc.ne10.uol.com.br/blogs/toques/2015/08/19/cinval-coco-grude-a-psicodelia-expeimental-naif/. Acesso em: 23 jun. 2017.

[78] LUNA, AD. Álbum Recife Lo-Fi reúne novas bandas pernambucanas. *Jornal do Commercio Online*, Recife, 01 jun. 2012. Disponível em: http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2012/06/01/album-recife-lo-fi-reune-novas-bandas-pernambucanas--43854.php. Acesso em: 23 jun. 2017.

[79] ALBUQUERQUE, GG. Quinto volume da coletânea Recife Lo-Fi reúne novos artistas de Recife edo mundo. *Jornal do Commercio, Caderno C.* 20 mai. 2017. Disponível em: https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2017/05/20/quinto-volume-da-coletanea-recife-lo-fi-reune-novos-artistas-do-recife-e-do-mundo-284862.php . Acesso em: 23 set. 2019.

Figura 14 – Artistas e bandas da coletânea Recife Lo-Fi em 2010 na Praça do Derby, Recife

Fonte: Diário de Pernambuco – Caderno Viver (28/01/2010)

Figura 15 – Matéria jornalística sobre a coletânea Recife Lo-Fi em 2010

caderno C

jornal do commercio

» MÚSICA

Do quarto para um palco aberto

Bandas e músicos pernambucanos lançam coletânea lo-fi em festa no Quintal do Lima. Ao fim dos shows, quem quiser pode dar palhinha

Luís Fernando Moura

Depois de cumprida a programação anunciada, o palco fica aberto ao público no fim da noite de hoje do Quintal do Lima. Vai ser já cedinho. Lá para as 3h, 3h30, arranhando a manhã. Zeca Viana, músico e promoter da festa, sabe lá se vai dar certo. "O que a gente quer mesmo é festejar", diz.

O mote da celebração é o lançamento da coletânea Recife lo-fi volume 1, álbum virtual que reúne 21 nomes da cena independente recifense em versões low fidelity, o que significa que foram gravadas à base de sucateamento criativo: MP3s players, gravadores de som, computadores do tipo carroça na escrivaninha e até celular. Ou home studios pomposos.

Nesta noite, parte destas bandas (já vamos aos nomes) saem do quarto e festejam junto ao público. Quatro delas em shows: o articulador e seu projeto atual, chamado Zeca Viana & O Conjunto Imaginário, além de Gleisson Jones, Julia Says e Ex-Exus. As restantes podem escancarar um pouco do trabalho, tomando os instrumentos do palco, que ficam disponíveis ao fim do line'up. Antes, porém, tem set com os DJs D Mingus, Viviane Menezes, Mucuri e Jamieson de Lima, do Coquetel Molotov.

"A coletânea vem como uma afirmação de que a música pernambucana é ainda mais diversificada e profunda do que se sabe, fora dos editais, fora dos palcos, fora da própria cena", diz Zeca. Hoje residente em São Paulo e em turnê pelo Sudeste com a Volver, banda da qual é baterista desde 2006, o músico afirma que o interesse paulistano nos grupos pernambucanos salta para além da sede pelos dinheiros vinculados ao mangue beat. "Sempre me perguntam sobre as novidades recifenses, quais os novos sons, quem eu recomendo", conta. A coletânea, justifica, é portfólio coletivo para estes artistas novos – ou nem tanto.

Zeca, por exemplo, começou ainda em 1996, 1997, adolescente inspirado pelo Nirvana e pelo Vaselines. Formou a dupla Happy Sunday, que nunca foi muito longe. De lá para cá, porém, engatou projetos como Volver, Zeca Viana & Onomatopeia Bum e Asteroide B-612. O último disco solo, Seres invisíveis, foi eleito o 3º melhor álbum nacional pela equipe do Trama Virtual, empurrão para pensar na coletânea.

"Fiquei surpreso com a eleição, até porque tinha bandas grandes concorrendo. Então resolvi mostrar o que tinha de legal sendo gravado no Recife, parte em casa", diz Zeca. Na busca por incentivo e por uma mãozinha na curadoria, logo fez parceria com o Coquetel Molotov, Recife Rock, Revista O Grito!, Agência Alavanca (em São Paulo) e TramaVirtual, definindo a lista.

Além dos já citados, foram elencados Gigantesco Narval Elétrico, Jean Nicholas, Johnny Hooker & Candeias Rock City, Jalu Marahião, Victor Toscano, Matheus Mota, Lina Jamir, Canivetes, Geladeira Metal, D Mingus, Lulina, Milla Bigio, Tagore Suassuna, Bruno Souto, Rama, Mantra X e Allen Jerônimo & A Rave de Raiz. Sem muita síntese possível de estilos, melhor ouvir que destrinchar os conceitos: a audição está livre para streaming e download gratuitos no site da TramaVirtual (www.tramavirtual.com.br). Zeca adianta, já pensa em novo volume para o segundo semestre deste ano.

» Lançamento da coletânea Recife lo-fi volume 1 – hoje, a partir das 22h, no Quintal do Lima (Rua Capitão Lima, 100, Santo Amaro). Ingressos: R$ 5.

Grito Rock também é opção para os indies

Zeca Viana foi uma das atrações da primeira noite do Grito Rock, edição pernambucana do festival que começou ontem, do Sul ao Norte. Organizada pelo Circuito Fora do Eixo, reunião de coletivos musicais brasileiros, a mostra reúne bandas nordestinas para shows que seguem até o domingo, em dois locais diferentes. O mote é criar um intercâmbio indie no País.

Com oficinas realizadas durante o dia, os shows começam sempre à noite, com entrada gratuita. Hoje, se reúnem as bandas Inferninho Samba Orquestra, ChicoCéu e Nobrado (PB), que tocam a partir das 21h no Espaço Cultural Senador José Ermírio de Moraes (Av. Bernardo Vieira de Melo, 990, Piedade).

Nas duas últimas noites, o festival segue para o Espaço Cultural Santo Amaro (Av. Agamenon Magalhães, 1286, Santo Amaro), onde começa às 18h. Amanhã, fazem show Dumas do Barato, Rodolfo Moeda, Zé Povinho, Sex On The Beach (PB), Coisa Linda SoundSystem (AL) e Conjunto Roque Moreira (PI) e Guerreiros da Roa. Já no domingo, tocam Quarto Astral, Cerva Grátis (PB), Rótulo (SE), Malvados Azuis, Cabedal (SE), Orquestra Boca Seca (RN) e DJ Mucuri.

SELEÇÃO Show de hoje reúne quatro bandas, mas o álbum soma um total de 21 projetos pernambucanos

Bruna Rafaela/Divulgação

Fonte: Jornal do Commercio – Caderno C (05/02/2010)

A partir da coletânea Recife Lo-Fi Volume IV existe uma abrangência maior e são incluídos produções de outras cidades do Brasil, assim como de outros países como Portugal, EUA, França e Japão. O jornalista José Teles, em matéria[80] publicada em 05/09/2014, informava sobre o quarto volume da coletânea:

> A quarta edição da coletânea Recife Lo-Fi entra no Soundcloud, para streaming e download, na segunda quinzena deste mês de setembro. Cerca de 400 músicas foram enviadas à produção. A curadoria foi feita pelo produtor e músico Zeca Viana, e o jornalista Renato L. Desta vez o Recife Lo-Fi vai além das divisas de Pernambuco, e se internacionaliza com nomes de Portugal e dos EUA. A arte da capa da coletânea, que por enquanto está restrita ao formato digital, é assinada pela artista plástica, e também DJ, francesa Albane Simon. (TELES, 2014).

Entre alguns trabalhos publicados, a coletânea Recife Lo-Fi se tornou parte de uma pesquisa desenvolvida no PPGCOM – UFPE com a tese de doutoramento *As ondas musicais do pós-mangue*, produzida pelo pesquisador e atual professor da AESO Barros Melo, Ricardo Maia Jr. O trabalho explora as principais movimentações musicais da cidade do Recife na era pós-mangue:

> É interessante destacarmos alguns apontamentos encontrados nesse manifesto do Recife Lo-fi. Primeiro, a tendência em enfatizar a produção com baixo orçamento em estúdios caseiro com resultados de baixa fidelidade de áudio. Esse é um ponto crucial na narrativa construída no discurso do projeto. Em seguida, temos o recorte do território cultural da cidade do Recife com a referência ao Manguebit, ao Udigrudi, à fábrica de discos Rozenblit, ao Do it yourself do punk rock e aos altos coqueiros do Hino Oficial do Estado de Pernambuco. Esse passeio pelas referências é necessário para contextualizar o lugar de onde o projeto quer se situar, pois utiliza a geografia cultural do espaço como valor estético. E por fim, o texto nos informa que não existe o Pós-Mangue defendendo a pluralidade estética – da "música pernambucana em todas suas variações" – e destacando as limitações de representação da primeira coletânea de artistas. Mais uma vez, percebemos o incômodo com os sentidos que carrega o termo Pós-Mangue e também a fragmentação de estilos, além do ponderamento político, muito mais do que um improvável esvaziamento, pois o ambiente musical contemporâneo não adere ao projeto moderno de ruptura para destacar uma novidade qualquer – o que apontaram as vanguardas estéticas, em certo sentido. (MAIA JR, 2016, p. 123)

Como vemos, a tendência da coletânea era a de divulgar gravações realizadas em *home studios* sendo este o principal motivo de escolha para a seleção da coleta. Entre os artistas e bandas que, além de autores, também são produtores das próprias faixas, estão D Mingus, Diablo Angel, Matheus Mota, Jalu Maranhão, Jonatas Onofre e Yanna Lee. Todos têm em comum a produção amadora *operativa*, como veremos no próximo capítulo. As faixas utilizada

[80] TELES, José. Quarta coletânea Recife Lo-Fi na web este mês. Jornal do Commercio, Toques. Recife, 05 set. 2014. Disponível em: https://jc.ne10.uol.com.br/blogs/toques/2014/09/05/quarta-coletanea-recife-lo-fi-na-web-este-mes/. Acesso em: 28 set. 2019.

para o estudo de casos múltiplos tendo como base o *corpus* de pesquisa, cobrem o espaço temporal entre os anos 2010 e 2017, afim de verificar, no decorrer de um certo limite de tempo, a produção musical em *home studios*.

> A cada lançamento foi feita uma festa para reunir artistas e público apresentando, dessa maneira, projetos em formato intimista (*pocket shows*) que, na maioria das vezes, nunca tinham sido apresentados ao vivo (...) A festa do Volume I foi no extinto Quintal do Lima (Rua do Lima, Santo Amaro), no dia 05 de fevereiro de 2010, com apresentações de Zeca Viana & O Conjunto Imaginário (composto por Gleisson Jones na bateria, Fernando Barreto no baixo, Zé Mário na guitarra e D Mingus na flauta e efeitos), Ex-Exus, Gleisson Jones e Julia Says. A discotecagem ficou por conta de D Mingus, Vivi Menezes, Mucuri e Jamerson de Lima. (...) A festa de lançamento dos Volumes II e III aconteceu na Casa Mecane (Avenida Visconde de Suassuna, Santo Amaro), no dia 01 de junho de 2012 (Foto 21). Com o que Zeca Viana intitulou de *OPEN STAGE*, um palco aberto para apresentações em formato intimista de: Juvenil Silva, Cassio Sette, Dani Carmesim, HVB & Só Jesus Samba, Enio OhomemBorba, Diaton, Jalu Maranhão, Ana Ghandra, Babi Jaques e os Sicilianos. Na quarta compilação do projeto Recife Lo-fi (Foto 22), houve uma festa de lançamento de audição da coletânea no Iraq (Rua do Sossego, Boa Vista), com shows da banda Coxas D'Amélia e discotecagem de Evandro Q e Lu Medeiros, no dia 12 de dezembro de 2014. Com essas ações expostas do projeto Recife Lo-fi é interessante perceber o padrão de intenções próprio dos aglomerados musicais, daqueles que procuram deixar marcas no território. (MAIA JR, 2016, p. 125-127)

Como vimos, além das coletâneas em si, foram realizadas várias festas de lançamento, levando artistas e bandas – muitos que nunca tinham se apresentado ao vivo – do quarto para um palco aberto. Não iremos analisar todos os contextos que envolveram os lançamentos da coletânea – cena musical, produção, etc. –, porém, ela é pano de fundo fundamental para uma melhor compreensão do material coletado. Dessa forma, para os objetivos do presente estudo, foram coletados seis arquivos sonoros *online* e organizados por ordem cronológica de lançamento: *Flores do teu mal*[81] de D Mingus, *Do outro lado do lodo*[82] de Matheus Mota, *Iluminura*[83] de Jalu Maranhão, *O Arruda*[84] de Yanna Lee, *Grow older girl*[85] da banda Diablo Angel e *Aparición*[86] de Jonatas Onofre.

---

[81] D MINGUS. **Flores do teu mal**. Recife: Coletânea Recife Lo-Fi Volume I, 2010. Disponível em: https://soundcloud.com/wagnerbeethoven/coletanea-recife-lo-fi-1?in=wagnerbeethoven/sets/recife-lo-fi-volume-i . Acesso em: 12 jul. 2019.

[82] MATHEUS MOTA. **Do outro lado do lodo**. Coletânea Recife Lo-Fi Volume I, 2010. Disponível em: https://soundcloud.com/wagnerbeethoven/coletanea-recife-lo-fi-faixa-6 . Acesso em: 12 jul. 2019.

[83] JALU MARANHÃO. **Iluminura**. Recife: Coletânea Recife Lo-Fi Volume III, 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tO84iStITEc . Acesso em: 12 jul. 2019.

[84] YANNA LEE. **O Arruda**. Coletânea Recife Lo-Fi Volume IV, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wwXpf1UKj0I . Acesso em: 12 jul. 2019.

[85] DIABLO ANGEL. **Grow Older Girl**. Coletânea Recife Lo-Fi Volume V, 2017. Disponível em: https://soundcloud.com/recifelofi/diablo-angel-grow-older-girl?in=recifelofi/sets/recife-lo-fi-volume-v . Acesso em: 12 jul. 2019.

[86] JONATAS ONOFRE. **Aparición**. Coletânea Recife Lo-Fi Volume V, 2017. Disponível em: https://soundcloud.com/recifelofi/aparicion-jonatas-onofre?in=recifelofi/sets/recife-lo-fi-volume-v. Acesso em: 12 jul. 2019.

Todas as faixas foram produzidas integralmente nos *home studios* dos artistas e bandas selecionados. Os arquivos sonoros digitais foram baixados em formato MP3 (MPEG-3) diretamente do Blog (www.recifelofi.blogspot.com) e analisados tendo como base a metodologia de análise de conteúdo qualitativo de ruído e música como dado social (BAUER, 2003). O material gráfico da coletânea também reflete o universo da cidade do Recife. Abaixo, na Figura 16, vemos a arte produzida pela DJ francesa Albane Simon com ilustrações dos prédios do Recife Antigo ao fundo.

Figura 16 – Capa da coletânea Recife Lo-Fi Volume IV

Fonte: Albane Simon / Recife Lo-Fi

Outros aspectos também são bastante significativos em relação à produção musical *lo-fi* dessas faixas, como, por exemplo, a sua forma de divulgação (redes sociais, YouTube, *Soundcloud*, etc.), a escolha e limitação dos equipamentos de gravação, decisões sobre solução de problemas diversos envolvendo isolamento acústico, rede elétrica, ruídos, interferências e ambiências (barulho de animais, trânsito, vizinhos, etc.); além do procedimento de mixagem e masterização. Na coleta selecionada foi dada preferência por autores que se identificam no papel de produção, ou seja, realizaram todas as etapas da confecção do artefato sonoro: gravação, mixagem e masterização. No próximo capítulo analisaremos qualitativamente faixa-a-faixa cruzando os dados com a análise de conteúdo das entrevistas estruturadas.

5 AUTOR COMO PRODUTOR LO-FI EM RECIFE

"Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar". Chico Science

Nesse capítulo o objetivo é analisar os artefatos sonoros selecionados da coletânea Recife Lo-Fi (entre 2010 e 2017) baseado em ruído e música como indicador social (BAUER, 2003), cruzando os dados com a análise de conteúdo (BARDIN, 2016) das entrevistas estruturadas (GIL, 1999) realizadas a fim de esclarecer a produção destes artefatos. Como metodologia norteadora está sendo usada a metodologia do estudo de casos múltiplos (YIN, 2005) seguindo o protocolo já descrito na seção metodológica da presente pesquisa.

Inicialmente será realizada uma breve análise de espectro sonoro comparativo entre uma faixa profissional de mercado em contraste com a faixa de produção *lo-fi* coletada. O teste foi realizado no REAPER, uma DAW (*Digital Audio Workstation*, do inglês estação de trabalho de áudio) através do *plug in T-Racks Master Match*. A faixa profissional escolhida foi a música *Esse cara sou eu*, de Roberto Carlos, lançada em 2012, em EP homônimo. A música vendeu mais de 2 milhões de cópias no Brasil, e a gravação foi produzida por Guto Graça Mello, diretor musical da Globo durante os anos 1970 e 1980. Além de direção musical em festivais da canção MPB Shell e MPB 80, realizou produção de diversos álbuns da MPB. Guto Graça Mello é formado pela Universidade de Berkeley, na Califórnia, EUA. A faixa *Esse cara sou eu* foi premiada no 14º Grammy Latino na categoria "Melhor Canção Brasileira" e teve sua gravação realizada nos estúdios Sony Music/ Dolby Sirena /Amigo Records. Para fins metodológicos definiremos esta como a *faixa de referência padrão*. A curva frequencial da faixa analisada será apresentada em cinza, enquanto a faixa de referência padrão estará com destaque na cor amarela.

Posteriormente realizaremos a análise das seis faixas *lo-fi* coletadas baseado em ruído e música como dado social (BAUER, 2003). Segundo Bauer:

> A música não apenas representa o presente estado de coisas da ordem convencional, mas através da ruptura das convenções, o "ruído" antecipa a crise social e indica a direção da mudança na nova ordem. A música ruidosa de hoje, anuncia a nova ordem política e cultural: "a música está anunciando a nova era" (1985: 141). Ao estudar o ruído como um indicador social, Attali se concentra nos sons artificiais que são produzidos intencionalmente para expressão musical. O som, compreendendo tanto o ruído natural como o artificial, é a preocupação da análise do "cenário sonoro" do compositor canadense R.M. Schafer (1973; 1977). (BAUER, 2003, p. 373)

A análise desses dados serão cruzados com a análise de conteúdo (BARDIN, 2016) das entrevistas estruturadas (GIL, 1999). Assim, será possível estabelecer padrões analíticos sobre a divisão de Schafer (1973) entre alta e baixa fidelidade intrínsecos ao modo de *fazer* estes artefatos. Segundo Bauer:

> Um som de alta fidelidade, que se espera de nosso aparelho de CD, registra sinais claros e nítidos, evitando ruídos do ambiente. Em sons de baixa fidelidade, sinais nítidos são menos audíveis, devido ao forte e confuso ruído do ambiente. (BAUER, 2003, p. 375)

Como veremos, a ambiência de gravação (falta de tratamento acústico profissional) é um traço sônico característico presente nos seis artefatos sonoros coletados. É possível afirmar que, a baixa fidelidade se dá também por conta do ruído ambiente – como veremos na coleta – , mas também pelo uso de determinado maquinário na gravação amador – possivelmente por limitações financeiras –, assim como, por exemplo, ruídos da rede elétrica sem aterramento, e ao conhecimento intuitivo do material utilizado para a produção musical referente à mixagem e masterização. Não sendo a materialidade determinante, mas elemento de construção estética. Nesse sentido, variáveis sociais e variáveis sonoras podem estar interligados em determinados grupos, entendendo que "indicadores culturais mensuram elementos da vida cultural que refletem nossos valores e nosso mundo vivencial" (Bauer, 2003, p. 366).

> São necessários três passos na análise para construir indicadores culturais para materiais musicais ou sonoros: 1. Necessitamos registrar e transcrever o evento sonoro para fins de análise. 2. Esta transcrição deve apresentar o som e a música de forma semelhante a fala, com uma ordem de elementos (paradigma, linguagem) dos quais se podem construir sequências, de acordo com as regras de produção (sintagma, fala/gramática). Os elementos do som estão ligados em sequências, mais ou menos complexas. Na música, nós descrevemos aqueles com as dimensões, por exemplo, de ritmo, melodia e harmonia; para os ruídos, nós reconhecemos ciclos, sonoridade e tipo. 3. Uma estrutura particular de sons está associada a um grupo social que a produz, ao qual está exposta, e que a escuta. (BAUER, 2003, p. 366)

Nesse sentido entendo que:

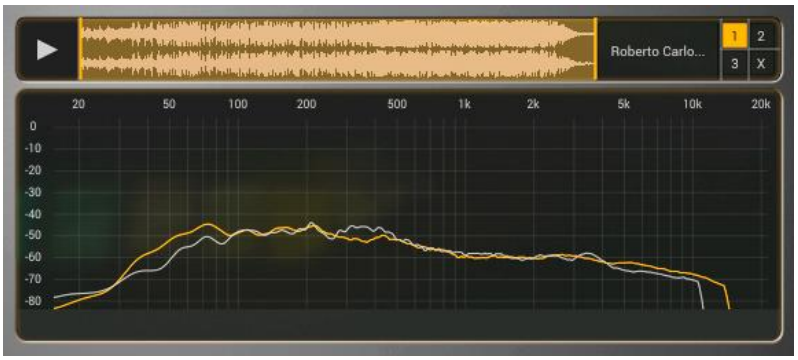
> (...) o lo-fi representa aqui, antes de tudo, uma forma de "fazer" que ultrapassa questão da própria técnica musical ou mesmo da representação, por mais que estejam relacionadas, pois trata de um fenômeno que está centrado no sujeito que faz mais do que no seu resultadoestético. (FERREIRA, 2017, p. 11)

Desta forma, cruzaremos os dados da análise técnica de espectro, análise de ruído e música como "indicadores culturais" e a análise das entrevistas estruturadas realizadas a fim de conectar teoricamente o autor como produtor ao produtor musical *lo-fi* na mostra coletada.

5.1 Flores do teu mal

Flores do teu mal[87] é uma faixa classificada sonicamente como *lo-fi* e disponibilizada em formato digital MP3 (MPEG-3) 320kbps no blog www.recifelofi.blogspot.com através da coletânea Recife Lo-Fi Volume I no ano de 2010. A faixa foi inteiramente gravada e produzida pelo músico Domingos Sávio sob o pseudônimo D Mingus em seu *home studio*, sendo ele autor e produtor da faixa. Iniciaremos com uma breve análise de espectro sonoro em comparação com a faixa de referência padrão.

Figura 17 – Análise de espectro sonoro da faixa *Flores do teu mal*



Fonte: Análise *T-Racks Master Match* – REAPER / Arquivo pessoal

A faixa *Flores do teu mal* (em cinza) apresenta um desenho bastante aproximado da faixa de referência padrão (em amarelo), revelando um grande empenho na etapa de mixagem e masterização por parte do autor-produtor, apresentando algumas divergências significativas entre 35Hz e 90Hz (ausência nas regiões graves), assim como após 10kHz (ausência nas regiões agudas), e alguns picos de 400Hz como sobras da faixa de referência padrão. Podemos notar também um subgrave na região de 20Hz mais acentuado. Sobre o espaço físico do *home studio*:

> Gravei num apartamento (1º andar) de um prédio localizado numa das avenidas mais barulhentas do Recife (a Agamenom Magalhães), onde residia à época (2009, 2010). Gravava sons acústicos e voz na despensa do apê, que era um lugar sem janelas, então era o local com menos vazamentos externos. Também era um depósito de coisas, o que costumava evitar reflexões indesejadas. Em paralelo a isso sempre observei aqueles horários mais estratégicos em que o fluxo de veículos e outros sons externos era menor. (D MINGUS, em entrevista ao autor, 2019).

[87] D MINGUS. **Flores do teu mal**. Recife: Coletânea Recife Lo-Fi Volume I, 2010. Disponível em: https://soundcloud.com/wagnerbeethoven/coletanea-recife-lo-fi-1?in=wagnerbeethoven/sets/recife-lo-fi-volume-i. Acesso em: 12 jul. 2019.

Notamos que o espaço do *home studio* não tinha isolamento acústico profissional, o que fez com que D Mingus utilizasse a criatividade técnica buscando *novas formas* para a solução de problemas diversos de ordem acústica relativa ao isolamento; como gravar sons acústicos e voz na despensa pois, com o acúmulo de objetos, absorviam frequências reflexivas do ambiente. Sobre os equipamentos de gravação:

> Utilizei uma guitarra semiacústica Ibanez Artstar, um mic condensador da AKG (não lembro do modelo), um pre amp tube ultragain da Beringher e um PC de mesa comum à época (não lembro a configuração)... Não tinha uma interface externa ainda. Usei o Reaper como DAW, de plugin, acho que essencialmente o Amplitube crackeado. (D MINGUS, em entrevista ao autor, 2019)

Verificamos a utilização de alguns equipamentos considerados amadores. O pré-amplificador – no caso o Tube Ultragain da Beringher – e o PC de mesa comum não são característicos de uma gravação profissional padrão. Também é importante notar a ausência de uma interface externa de gravação. As guitarras foram gravadas no software Amplitube "crackeado" (ou seja, pirateado). A ausência de equipamentos adequados para a produção musical coloca um problema técnico grave para o músico; deve buscar soluções técnicas através de *novas formas* de produção. Nesse sentido, D Mingus – enquanto autor e produtor – atribui uma *nova função* aos equipamentos que estão à mão (transformando o PC comum em estúdio e a dispensa e sala acústica improvisada).

O tratamento amador *operativo* da produção da faixa é o indicador cultural que utilizaremos como sua classificação. Na produção dessa faixa D Mingus desempenha o papel de um amador *operativo* e *refuncionaliza* tecnicamente esses equipamentos com base na bricolagem e improviso tecnológico. E assim, entrega a gravação de *Flores do teu mal* feita com total autonomia. Assim, D Mingus realiza "a transformação de formas e instrumentos de produção" e cumpre a exigência fundamental do autor como produtor: "não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)" (Benjamin, 1985, p.127).

Abaixo, na Figura 16, observamos o espaço físico do *home studio* de D Mingus, revelando o ambiente doméstico de gravação (em uma sala comum) desprovida de tratamento acústico profissional, evidenciando uma série de adaptações técnicas criativas para a utilização tanto de equipamentos, quanto do espaço, evidenciando *novas funções* para as ferramentas de produção.

Figura 18 – D Mingus (esq.) e Flaviola (dir.) no home studio Pé de Cachimbo

Fonte: Domingos Sávio / Facebook

O resultado estético dessa operação é uma faixa característica do modo de produção musical *lo-fi*. Sobre essa estética sonora:

> Algo feito longe dos grandes estúdios, corporações, mais conectada à necessidade de registro da ideia em si. Mais próxima do habitat natural do artista. Num nível mais autoconsciente, acho que trata-se de enxergar e assumir as próprias precariedades e limitações como elementos importantes e expressivos da obra, poeticamente, esteticamente. Tudo movido pela instigação e urgência de criar, interagir... antes fazer – precariamente que seja – do que não fazer. (D MINGUS, em entrevista ao autor, 2019).

Interessante notar que para o produtor, o modo de produção *lo-fi* se baseia numa operação de conhecimento e integração das limitações tecnológicas e da precariedade material do próprio artista ressignificado como elemento estético e poético. Sobre a ética DIY, máximo do faça-você-mesmo:

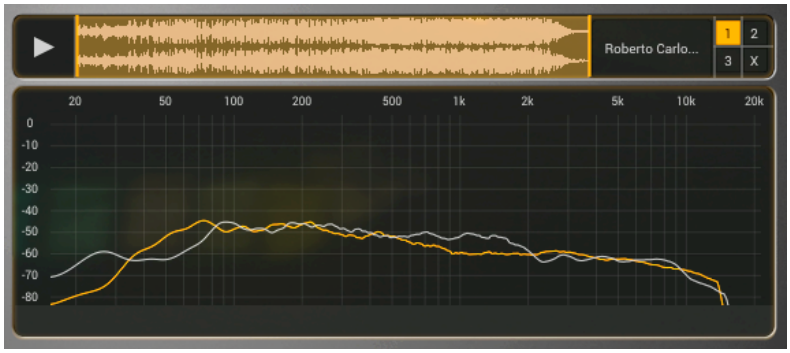
> Significa tudo aquilo que fui e sou. Isso está em quem eu sou pessoalmente, está no meu som... Poder fazer por mim mesmo nas minhas produções, sem ter que esperar dos outros, foi fundamental pra minha sobrevivência como artista e ainda é. (D MINGUS, em entrevista ao autor, 2019)

Assim, tendo em vista a produção teórica abordada no corpus de pesquisa e a coleta empírica analisada acima – *Flores do teu mal* – é possível categorizar D Mingus como um amador *operativo*, ou seja, um autor-produtor contemporâneo.

5.2 Do outro lado do lodo

Do outro lado do lodo[88] é uma faixa classificada sonicamente como *lo-fi* e disponibilizada em formato digital MP3 (MPEG-3) 320kbps no blog www.recifelofi.blogspot.com através da coletânea Recife Lo-Fi Volume I no ano de 2010. A faixa foi inteiramente gravada e produzida pelo músico Matheus Mota em seu *home studio*, sendo ele autor e produtor da faixa. Iniciaremos com uma breve análise de espectro sonoro em comparação com a faixa de referência padrão.

Figura 19 – Análise de espectro sonoro da faixa *Do outro lado do lodo*



Fonte: Análise *T-Racks Master Match* – REAPER / Arquivo pessoal

A faixa *Do outro lado do lodo* (em cinza) apresenta um desenho bastante aproximado da faixa de referência padrão (em amarelo), revelando um grande empenho na etapa de mixagem e masterização por parte do autor-produtor utilizando os equipamentos que tem à mão. A análise comparativa apresenta algumas divergências na região entre 20Hz e 30Hz (excessos nas regiões graves) e diminuição na região ao redor de 50Hz (ausência de graves), assim como aumento ao redor de 1kHz (excesso nas regiões médio agudas), sendo praticamente estável em todo o restante do gráfico. Sobre o espaço físico do *home studio*:

> A faixa foi gravada em julho de 2009, num quarto de cerca de 5m², onde eu morava em Salgadinho / Olinda / PE. Uma parte dos vocais foi feita, se não me engano, na suíte desse quarto, um banheirinho um pouco menor (MATHEUS MOTA, em entrevista ao autor, 2019).

Notamos nesse trecho da entrevista que as instalações físicas do *home studio* são mínimas. De fato, nenhum estúdio profissional trabalharia com essas dimensões para gravação.

[88] MATHEUS MOTA. **Do outro lado do lodo**. Coletânea Recife Lo-Fi Volume I, 2010. Disponível em: https://soundcloud.com/wagnerbeethoven/coletanea-recife-lo-fi-faixa-6. Acesso em: 12 jul. 2019.

Notamos também o uso de um banheiro para a gravação das vozes. Sobre os equipamentos de gravação:

> Um PC dual core bastante simples, baixo Yamaha Precision com problema no captador (mal possui graves), uma stratocaster da marca Michael e um teclado Casio bem simples, para os rhodes e sintetizador. Bateria programada e microfone branco de haste (provavelmente da marca Multilaser). Instrumentos de linha captados num pré-amplificador barato, provavelmente aqueles Beringher quadrados, prateados, com uma válvula dentro. O dispositivo mais simples que existia na época. (MATHEUS MOTA, em entrevista ao autor, 2019).

Verificamos a utilização de alguns equipamentos considerados amadores. Novamente o pré-amplificador citado é o Tube Ultragain da Beringher e um PC dual core "bastante simples" não são característicos de uma gravação profissional padrão. Também é importante notar as condições do baixo Yamaha Precision com problemas de captação sonora (que mal captava as regiões de frequências graves, o que caracteriza o instrumento), além do uso de um microfone de haste bastante amador. A ausência de equipamentos adequados para a produção musical coloca um problema técnico grave para o músico; deve buscar soluções técnicas através de *novas formas* de produção. O tratamento amador *operativo* da produção da faixa é o indicador cultural que utilizaremos como sua classificação. Nesse sentido, Matheus Mota – enquanto autor e produtor – atribui uma *nova função* aos equipamentos que estão à mão (transformando o PC comum em estúdio, o timbre defasado do baixo e a captação precária do microfone de haste em assinatura estética). Na produção dessa faixa Matheus Mota desempenha o papel de um amador *operativo* e *refuncionaliza* tecnicamente esses equipamentos com base na bricolagem e improviso tecnológico. E assim, entrega a gravação de *Do outro lado do lodo* feita com total autonomia. Nesse sentido, Matheus Mota realiza "a transformação de formas e instrumentos de produção" e cumpre a exigência fundamental do autor como produtor: "não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)" (Benjamin, 1985, p.127).

Figura 20 – Matheus Mota e seu *home studio* na praça do Derby, Recife

Fonte: Matheus Mota

O resultado estético dessa operação é uma faixa característica do modo de produção musical *lo-fi*. Sobre essa estética sonora:

> Hoje em dia acho esse termo bastante relativo. Uma gravação de estúdio pode soar Lo-Fi, dependendo das escolhas sonoras, mixagem, instrumentação, má masterização. A produção recente prova isso, e as vezes gera certas surpresas. Acho que convencionou-se associar o Lo-Fi ao tipo de gravação independente e caseira, mas os avanços citados continuam e a tendência é que com o repertório aprendido e as facilidades de softwares e técnicas de microfonação, as gravações comecem a ficar um hi-lo-fi, como gosto de chamar. (MATHEUS MOTA, em entrevista ao autor, 2019).

Interessante notar que, para além do determinismo tecnológico, o produtor evidencia o modo de fazer e operar os equipamentos, ou seja, como se dão as "escolhas sonoras" para soar desta ou daquela forma. Sobre a ética DIY, máxima do faça-você-mesmo:

> É um resumo disso tudo… um esforço quase intuitivo e precário de uma série de pessoas que precisam expor algo que têm dentro de si, de alguma maneira. Acho que muito desse espírito parte da impaciência de esperar, esperar e planejar… aguardar o edital aprovar, aguardar o "ok" de alguém. No mundo do DIY, isso basicamente não existe. E é bom que não exista. Mas não associo, também, o conceito a uma relação direta com utilizar um equipamento precário. A precariedade é fruto das condições do momento. Acredito que a inquietação de arranjar completamente uma música deveria existir até se o artista eventualmente tiver acesso a estruturas melhores. Ver a música como um artesanato palpável, isso me interessa mais. (MATHEUS MOTA, em entrevista ao autor, 2019).

Assim, tendo em vista a produção teórica abordada no *corpus* de pesquisa e a coleta empírica analisada acima – ou seja, o artefato sonoro *Do outro lado do lodo* – é possível categorizar, no estudo de caso relativo à produção desta faixa, Matheus Mota um amador *operativo*, ou seja, um autor-produtor contemporâneo.

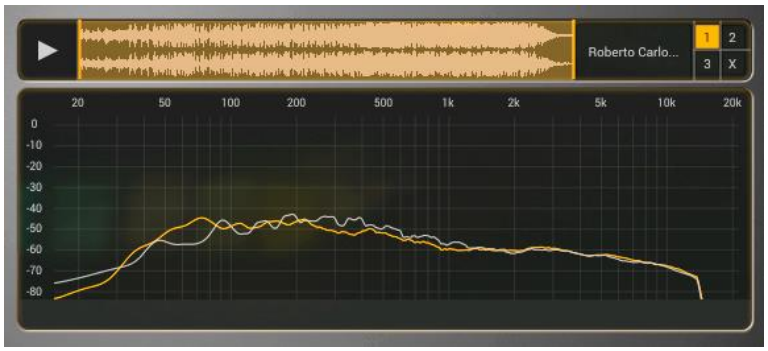
5.3 Iluminura

Iluminura[89] é uma faixa classificada sonicamente como *lo-fi* e disponibilizada em formato digital MP3 (MPEG-3) 320kbps no blog www.recifelofi.blogspot.com através da coletânea Recife Lo-Fi Volume III no ano de 2012. A faixa foi inteiramente gravada e produzida pelo músico Jalu Maranhão em seu *home studio,* sendo ele autor – em parceria com o poeta e letrista pernambucano Henrique Viana Brandão – e produtor da faixa.

[89] JALU MARANHÃO. **Iluminura**. Recife: Coletânea Recife Lo-Fi Volume III, 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tO84iStITEc. Acesso em: 12 jul. 2019.

Iniciaremos com uma breve análise de espectro sonoro em comparação com a faixa de referência padrão.

Figura 21 – Análise de espectro sonoro da faixa *Iluminura*



Fonte: Análise *T-Racks Master Match* – REAPER / Arquivo pessoal

A faixa *Iluminura* (em cinza) apresenta um desenho bastante aproximado da faixa de referência padrão (em amarelo) até a zona de frequência 1,5 kHz, evidenciando uma grande habilidade em tratar das altas frequências da mixagem e masterização. Verificamos no gráfico alguns picos irregulares de frequência média aguda até a região de 200Hz onde alterna exponencialmente até uma defasagem na região grave entre 90Hz e 50Hz, aumentando exponencialmente na região de subgraves até 20Hz. Sobre o espaço físico do *home studio* "a faixa em questão foi gravada num quarto simples sem isolamento acústico, mas em ambiente silencioso" (JALU MARANHÃO, em entrevista ao autor, 2019).

Notamos que o espaço do *home studio* não tinha isolamento acústico profissional, o que causa reflexões diversas nas paredes sem tratamento, prejudicando as gravações acústicas. Porém o ambiente silencioso contribuiu para diminuição de problemas reflexivos. Sobre os equipamentos de gravação:

> Lembro que naquele tempo trabalhava com um notebook Itautec, uma interface de som e microfone simples. Os softwares eram o Nuendo 3 para gravação e o Reason 4 para a elaboração de efeitos e trilhas MIDI. O Reason trabalhava como escravo do Nuendo, os dois simultâneos. (JALU MARANHÃO, em entrevista ao autor, 2019)

Notamos a utilização de alguns equipamentos considerados amadores. Uma interface de som e microfone simples e um notebook Itautec não são característicos de uma gravação profissional padrão. A ausência de equipamentos adequados para a produção musical coloca um problema técnico grave para o músico; deve buscar soluções técnicas através de *novas*

formas de produção. O tratamento amador *operativo* da produção da faixa é o indicador cultural que utilizaremos como sua classificação. Nesse sentido, Jalu Maranhão – enquanto autor e produtor – atribui uma *nova função* aos equipamentos que estão à mão (transformando notebook Itaurec em estúdio e um microfone simples para uma captação sonora final). Sobre sua trajetória e experiência com *home studios*:

> Em 1999 gravei num estúdio de bairro algumas músicas somente voz e violão. Lá perguntei quanto custaria para a produção de um álbum completo e era mais caro do que os equipamentos para montar um home estúdio. Foi quando percebi que deveria correr atrás de adquirir os meios de produção. Em 2002 consegui adquirir um computador com gravador de CD e software Vegas com um amigo e comecei a gravar. (JALU MARANHÃO, em entrevista ao autor, 2019).

Na produção dessa faixa Jalu Maranhão realiza a gravação de todos os instrumentos – Inclusive bateria, baixo e efeitos em MIDI (Musical Instrument Digital Interface, do inglês Interface Digital de Instrumentos Musicais) – desempenhando o papel de um amador *operativo* e *refuncionaliza* tecnicamente esses equipamentos com base na bricolagem e improviso tecnológico. E assim, entrega a gravação de *Iluminura* feita com total autonomia. Nesse sentido, Jalu Maranhão realiza "a transformação de formas e instrumentos de produção" e cumpre a exigência fundamental do autor como produtor: "não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)" (Benjamin, 1985, p.127).

O resultado estético dessa operação é uma faixa característica do modo de produção musical *lo-fi*. Segundo Jalu a produção lo-fi se caracteriza por ser "uma produção caseira, sem a grande aparelhagem de um estúdio profissional" (JALU MARANHÃO, em entrevista ao autor, 2019). Sobre a ética DIY, máxima do faça-você-mesmo: "a independência é massa. Ter a liberdade de produzir e publicar, vendo a evolução do processo ao longo do tempo é gratificante" (JALU MARANHÃO, em entrevista ao autor, 2019).

Abaixo, na Figura 20, observamos o espaço físico do *home studio* de Jalu Maranhão, revelando o ambiente doméstico de gravação (em uma sala comum) desprovida de tratamento acústico profissional, com grande aparato de fiação aparente, evidenciando uma série de adaptações técnicas criativas para a utilização tanto de equipamentos, quanto do espaço, evidenciando *novas funções* para as ferramentas de produção.

Figura 22 – Jalu Maranhão (em pé) no seu *home studio* El Toboso

Fonte: Jalu Maranhão

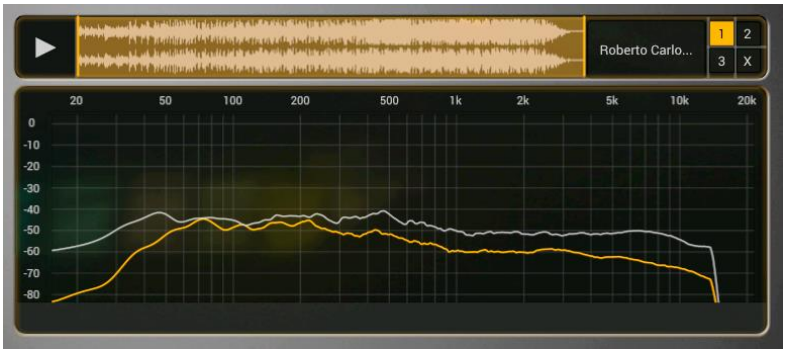
Assim, tendo em vista a produção teórica abordada no *corpus* de pesquisa e a coleta empírica analisada acima – no caso o artefato sonoro *Iluminura* – é possível categorizar Jalu Maranhão como um amador *operativo*, ou seja, um autor-produtor contemporâneo.

5.4 O Arruda

O Arruda[90] é uma faixa classificada sonicamente como *lo-fi* e disponibilizada em formato digital MP3 (MPEG-3) 320kbps no blog www.recifelofi.blogspot.com através da coletânea Recife Lo-Fi Volume IV no ano de 2014. A faixa foi inteiramente gravada e produzida pelo músico de nome artístico Yanna Lee (o músico preferiu usar apenas o pseudônimo) em seu *home studio,* sendo ele autor – também em parceria com o poeta e letrista pernambucano Henrique Viana Brandão – e produtor da faixa. Iniciaremos com uma breve análise de espectro sonoro em comparação com a faixa de referência padrão.

[90] YANNA LEE. **O Arruda**. Coletânea Recife Lo-Fi Volume IV, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wwXpf1UKj0I. Acesso em: 12 jul. 2019.

Figura 23 – Análise de espectro sonoro da faixa *O Arruda*



Fonte: Análise *T-Racks Master Match* – REAPER / Arquivo pessoal

A faixa *O Arruda* (em cinza) apresenta um desenho masterizado bem acima (cerca de 10 decibéis) da faixa de referência padrão (em amarelo) em todas as zonas de frequência, convergindo parcialmente apenas na região em torno de 100Hz (região de graves), evidenciando uma clipagem[91] por conta do volume de decibéis tanto nas altas frequências – entre 1kHz e 15kHz – quanto em subgraves – entre 50Hz até 20Hz, evidenciando a ausência de trabalho de mixagem e masterização. Sobre o espaço físico do *home studio* onde a faixa foi gravada*:*

> Utilizei o quarto em que guardo meus livros. E fazia isto, no mais das vezes, junto dos meus bichos e, para completar, bebericando vinho. Era divertido. Tudo que gravei foi extremamente divertido. Considero-me uma excelente companhia para mim mesmo e, vejo hoje em dia que Yanna Lee era uma "festa" que eu me dava pelas madrugadas. Como costumava trocar o dia pela noite, o isolamento acústico foi a própria atmosfera da madrugada. Estive sempre viciado por essa atmosfera que atravessa a noite. Inclusive, o "ar" e a "temperatura" da madrugada também eram de meu interesse. Não me refiro à temperatura e à atmosfera desfrutada pela boemia, nos bares e na vida noturna, mas sim, a temperatura que encontramos na divagação e na perambulação. Meu isolamento acústico era esse e apenas esse. Por vezes um barulho ou outro atravessava, mas eu não me importava porque, no fundo, nunca achei realmente que alguém – salvo os amigos e conhecidos – fosse ouvir as tralhas que sempre gravei. Tinha lá um vizinho que insistia em fazer barulho, mas percebi que tal empecilho ocorria mais nos fins de semanas. Por isso, as gravações eram em dia de semana. Ocorriam após às 2:00h, não apenas do "Arruda", música que me diverti muito gravando, como de todas as outras que eventualmente gravei. Curiosamente, não usava a madrugada apenas para gravar, mas também, para ensaiar. Hoje em dia, muito do que escrevi foi reinterpretado por um amigo que possui uma banda mais "formal". É engraçado ver minhas tralhas resinificadas numa estrutura pop. (YANNA LEE, em entrevista ao autor, 2019).

[91] O termo "clipar" é bastante difundido na produção de áudio e se refere, grosso modo, à um som que satura ou distorce com o alto ganho (ou volume). "Se o ruído de fundo estabelece um patamar mínimo para o nível de sinal que o equipamento pode manejar, por outro lado há também um limite máximo para o sinal de áudio, limite este que ultrapassado trará consequências muito ruins, como a distorção e, em alguns casos, até a queima de componentes do sistema de áudio". BERSAN, Fernando. Estrutura de Ganho – Parte 1 – Conceitos. Somaovivo.org Disponível em: https://www.somaovivo.org/artigos/estrutura-de-ganho-parte-1-conceitos/. Acesso em: 19 jul. 2019.

Notamos aqui as instalações físicas do *home studio* em um quarto onde eram guardados livros e circulavam animais domésticos. De fato, nenhum estúdio profissional teria essas configurações como sala acústica para gravação. Sobre os equipamentos de gravação:

> Na época que gravei O Arruda eu já usava um Fantom-X da Roland, por sinal, um excelente workstation. E também, um pequeno gravador portátil da Roland chamado "microbr". Gravei muitas coisas assim. Mas antes, antes de usar esses fabulosos apetrechos, utilizei teclados vagabundos (de marcas duvidosas) e aparelhos de som vendidos com propósitos totalmente distintos de gravação. Houve uma época, e isso é importante dizer, que eu me dirigia até um estúdio dum sujeito muito engraçado chamado Proclo. Uma espécie de figura "típica" da vida em Recife. Desses caras que acreditam ser música a singela e explícita boa execução do instrumento. Eu, como de costume, avacalhava nos arranjos e, por isso, Proclo se divertia horrores me vendo gravar. Porém, a maior parte das coisas foram feitas num quarto onde eu guardei livros e revistas. Nunca usei notebook ou computadores para mixar e masterizar. Sempre tive enorme preguiça de perceber pormenores da engenharia de som. Meu interesse era deixar "confessa" uma experiência espiritual e emotiva. Jamais comprei um microfone para captar minha voz. Sempre utilizei a captação dos próprios aparelhos de gravação. (YANNA LEE, em entrevista ao autor, 2019).

Verificamos a completa ausência de mixagem e masterização da faixa *O Arruda*, algo impensável para qualquer produção musical profissional, e característica única em relação à todas as faixas analisadas nesse estudo. Neste caso temos a ausência completa de uma DAW profissional, notebook ou PC para a produção musical, impossibilitando a execução de etapas chave da produção musical como a mixagem por canal e a masterização respeitando a clipagem sonora. Verificamos a utilização de alguns equipamentos considerados semiprofissionais e outros classificados como "vagabundos". De fato, como verificamos na análise de frequência acima, os padrões de clipagem estão acima do padrão, saturando a faixa em alguns momentos. Estes elementos não são característicos de uma gravação profissional. Também é importante notar a não utilização de microfones para a captação de voz. A ausência de equipamentos adequados para a produção musical coloca um problema técnico grave para o músico; deve buscar soluções técnicas através de *novas formas* de produção. O tratamento amador *operativo* da produção da faixa é o indicador cultural que utilizaremos como sua classificação. Nesse sentido, Yanna Lee – enquanto autor e produtor – atribui uma *nova função* aos equipamentos que estão à mão (transformando o próprio teclado em estúdio, utilizando timbres pré-programados, bateria digital, sala de livros como sala acústica e a captação precária do microfone como assinatura estética). Na produção dessa faixa Yanna Lee desempenha o papel de um amador *operativo* e *refuncionaliza* tecnicamente esses equipamentos com base na bricolagem e improviso tecnológico. E assim, entrega a gravação de *O Arruda* feita com total autonomia. Nesse sentido, Yanna Lee realiza "a transformação de formas e instrumentos de

produção" e cumpre a exigência fundamental do autor como produtor: "não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)" (Benjamin, 1985, p.127).

Figura 24 – Home studio de Yanna Lee

Fonte: Yanna Lee

O resultado estético dessa operação é uma faixa característica do modo de produção musical *lo-fi*. Sobre essa estética sonora:

> Fiz Lo-Fi sem saber que fazia Lo-Fi e, depois que muita gente me disse "isto é Lo-Fi", passei a ouvir o tal do "Lo-Fi". Foi então que identifiquei artistas como Stephen Jones (Babybird) e outros como John Maus. Hoje, se eu fosse dizer o que seria Lo-Fi, diria que se trata de psicanálise sonora. Ouço tulhas de Lo-Fi hoje em dia. (YANNA LEE, em entrevista ao autor, 2019).

Interessante notar que no caso de Yanna Lee, o produtor gravava suas faixas de uma forma amadora *operativa*, mas não tinha conhecimento de uma sigla que abarcasse este modo de produção, sendo alertado por várias pessoas que diziam que sua música era "Lo-Fi", sendo este o gatilho para buscar informações sobre essa estética de produção identificada como uma "psicanálise sonora". Sobre a ética DIY, máxima do faça-você-mesmo:

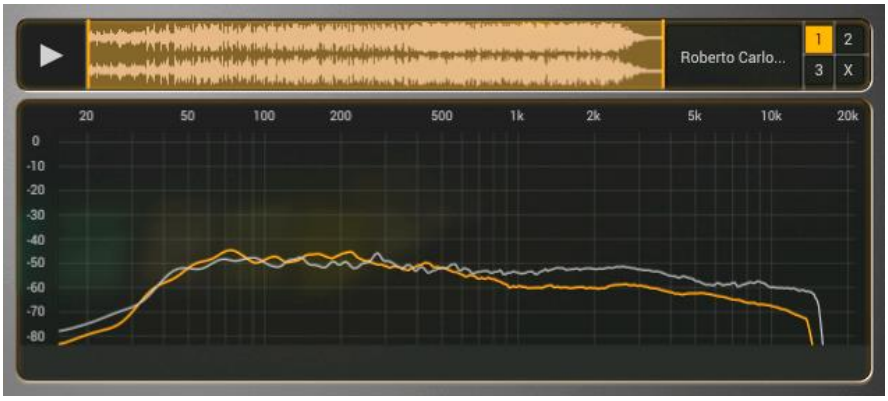
> Tenho curiosidade de saber se as pessoas que fazem este tipo de produção são assim também em outras áreas. Porque, no meu caso, não sou Lo-Fi apenas na música. Sempre fui um bocado assim em tudo. É importante o "faça-você-mesmo" em muitas esferas da vida. Algo entre o Henry Thoreau e Santo Antão – esta coisa de tentar bastar-se a si mesmo. Experiência que era bastante comum no mundo antigo – basta se lembrar das muitas comunidades gnósticas e dos regimes de exílio que os próprios Santos se davam, vide São Jerônimo e os muitos sábios de toda parte – desde o extremo oriente, como Lao-Tse, ou Sidartha, mas também figuras curiosas como Diógenes, o cínico. No Mundo Antigo Existia isso, acho eu, de encarar a própria tragédia de maneira resignada – encarar a vida como uma jornada no deserto. Dizia o Pierre Hadot que a Filosofia, no Mundo Antigo, era um exercício espiritual – algo bastante "pessoal". O que é produzir por conta própria? É também bastar-se a si mesmo. (YANNA LEE, em entrevista ao autor, 2019).

Assim, tendo em vista a produção teórica abordada no *corpus* de pesquisa e a coleta empírica analisada acima – *O Arruda* – é possível categorizar Yanna Lee como um autor-produtor contemporâneo.

5.5 Grow older girl

Grow older girl[92] é uma faixa classificada sonicamente como *lo-fi* e disponibilizada em formato digital MP3 (MPEG-3) 320kbps no blog www.recifelofi.blogspot.com através da coletânea Recife Lo-Fi Volume V no ano de 2017. A faixa foi inteiramente gravada e produzida pelo músico Tárcio Luna, integrante da banda pernambucana Diablo Angel em seu *home studio*, sendo ele autor – em parceria com a vocalista e letrista Kira Aderne – e produtor da faixa. Iniciaremos com uma breve análise de espectro sonoro em comparação com a faixa de referência padrão.

Figura 25 – Análise de espectro sonoro Grow older girl



Fonte: Análise *T-Racks Master Match* – REAPER / Arquivo pessoal

A faixa *Grow older girl* (em cinza) apresenta um desenho similar à faixa de referência padrão, revelando habilidade de mixagem e masterização, principalmente nas zonas abaixo de 1kHz. Verificamos níveis um pouco acima (cerca de 10 decibéis) da faixa de referência padrão (em amarelo) em zonas de frequência médio aguda e aguda em torno de 1kHz até 15kHz,

[92] DIABLO ANGEL. **Grow Older Girl**. Coletânea Recife Lo-Fi Volume V, 2017. Disponível em: https://soundcloud.com/recifelofi/diablo-angel-grow-older-girl?in=recifelofi/sets/recife-lo-fi-volume-v. Acesso em: 12 jul. 2019.

porém, não foram identificadas zonas de clipagem. Abaixo dos 30Hz foi identificada um volume acima da faixa de referência padrão na região subgrave. Sobre o espaço físico do *home studio* onde a faixa foi gravada:

> Sobre a gravação da faixa Grow Older Girl, o espaço físico utilizado foi um quarto no meu apartamento, comumente chamado de Home Studio. Ele não tem nenhum tipo de isolamento acústico, é um quarto comum e a janela não dava para nenhuma avenida movimentada, então o barulho externo era mínimo. Mesmo assim, para evitar que algum ruído vazasse na captação de vozes, por exemplo, optamos para fazer a captação das vozes no banheiro do quarto, com a porta fechada. As guitarras foram captadas microfonadas normalmente no home studio, pois com as distorções dos pedais e o volume mais alto, os ruídos externos não eram perceptíveis. Claro que as vezes percebíamos algum vazamento de som apenas durante a mixagem, como o miado de um dos nossos gatos. Mas aí dependendo da proposta da música, esse ruído pode ser até interessante para compor a obra final. (...) Tive um problema com ruído na rede elétrica do meu prédio, então em determinados momentos na captação de voz principalmente, precisei desconectar os equipamentos da tomada e usar a energia apenas da bateria do notebook para evitar os ruídos causados pela rede elétrica. (TÁRCIO LUNA, em entrevista ao autor, 2019).

Notamos que o espaço do *home studio* não tinha isolamento acústico profissional, o que causa reflexões diversas nas paredes sem tratamento, prejudicando as gravações acústicas. Nesse sentido a voz foi gravada em um banheiro, algo impensável no mercado profissional de áudio. Também notamos a presença de ruídos diversos pela falta de isolamento acústico, desde animais domésticos, quanto ruídos da rede elétrica da residência que não estava preparada para a produção musical com a instalação de aterramento e filtros de linha. Sobre os equipamentos utilizados para a gravação da faixa:

> Interface de áudio: M-Audio Fast Track Pro, Sistema Operacional: Windows, Software de Gravação (DAW): Pro Tools 8 LE, Monitor de áudio: Microlab B72, Microfone Condensador (captação de voz): Samson C01, Microfone Dinâmico (captação de instrumentos): Behringer XM8500, Amplificador de Guitarra: Hiwatt G100R (Transistorizado) (TÁRCIO LUNA, em entrevista ao autor, 2019)

Verificamos a presença de alguns equipamentos amadores como os microfones Samson c01 e o Behringer XM8500, além dos monitores de referência Microlab B72, mas também equipamentos profissionais como a interface de áudio M-Audio Fast Track Pro e a DAW Pro Tools 8 LE. A captação de áudio com microfones amadores e espaço físico sem tratamento acústico entrega para uma DAW – mesmo que profissional – um sinal de baixa fidelidade em relação aos estúdios profissionais. A confusão espectral de frequência e os ruídos relatados na descrição do processo de gravação revelam esse dado. A ausência de equipamentos adequados para a produção musical coloca um problema técnico grave para o músico; deve buscar soluções técnicas através de *novas formas* de produção. O tratamento amador *operativo* da produção da

faixa é o indicador cultural que utilizaremos como sua classificação. Nesse sentido, Tárcio Luna da banda Diablo Angel – enquanto autor e produtor – atribui uma *nova função* aos equipamentos que estão à mão (transformando o banheiro em sala acústica e a captação precária de ruídos ambientes e dos microfones amadores como assinatura estética). Na produção dessa faixa Tárcio Luna desempenha o papel de um amador *operativo* e *refuncionaliza* tecnicamente esses equipamentos com base na bricolagem e improviso tecnológico. E assim, entrega a gravação de *Grow older girl* feita com total autonomia. Nesse sentido, Tárcio Luna realiza "a transformação de formas e instrumentos de produção" e cumpre a exigência fundamental do autor como produtor: "não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)" (Benjamin, 1985, p.127).

Figura 26 – Home studio de Tárcio Luna da banda Diablo Angel

Fonte: Tárcio Luna / Facebook

O resultado estético dessa operação é uma faixa característica do modo de produção musical *lo-fi*. Sobre essa estética sonora:

> Uma produção Lo-Fi é aquela que você usa os instrumentos e equipamentos disponíveis, sem se preocupar com "marca" ou qualidade. As vezes o Lo-Fi é confundido como gravações em baixa qualidade, o que discordo. Acredito que o Lo_Fi utiliza o que está a mão, da melhor maneira possível. (TÁRCIO LUNA, em entrevista ao autor, 2019).

Verificamos que a produção musical lo-fi para Tárcio Luna se baseia em uma forma de produção que estabelece *novas funções* para os equipamentos que estão à mão, sem

preocupação prévia com as "marcas" dos equipamentos. O produtor faz uma diferenciação afirmando que a fidelidade da gravação não tem a ver com a sua qualidade. Interessante notar que a mesma afirmação foi analisada no Capítulo III em entrevista[93] concedida a Marcelo Conter, publicada no conceituado site NOIZE, o guitarrista Lee Ranaldo – integrante do grupo norte-americano Sonic Youth – afirma que os produtores *lo-fi* tem como objetivo "utilizar o material que eles têm em casa. (...) É bem *lo-fi*, mas é mais uma questão de produzir do modo mais simples e econômico o possível". E ainda acrescenta que o músico enquanto produtor *lo-fi* "(...) prova que fidelidade não tem influência da qualidade". Sobre o significado da autonomia presente na ética DIY, ou seja, "faça-você-mesmo":

> Autonomia é você conseguir fazer o que quiser, na hora que quiser. E é isso que um home studio proporciona. Às vezes você tem uma ideia para uma nova música, um novo arranjo, daí é só correr para o computador e registrar. Foi assim que produzimos os dois álbuns da Diablo Angel, em casa. Apesar de que, no segundo trabalho, termos gravado algumas coisas num estúdio profissional, muita coisa que está lá ainda foi feita em casa. E isso no fim acaba influenciando de maneira positiva, pois em casa normalmente não se tem nenhuma pressão para produzir e você tem toda liberdade para criar, refazer ou apagar algo que não tenha gostado. (TÁRCIO LUNA, em entrevista ao autor, 2019).

Assim, tendo em vista a produção teórica abordada no *corpus* de pesquisa e a coleta empírica analisada acima – *Grow older girl* – é possível categorizar Tárcio Luna como um amador *operativo*, ou seja, um autor-produtor contemporâneo.

5.6 Aparición

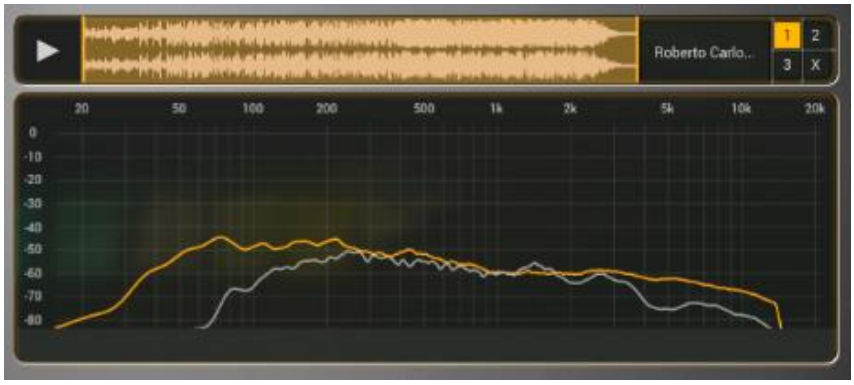
Aparición[94] é uma faixa classificada sonicamente como *lo-fi* e disponibilizada em formato digital MP3 (MPEG-3) 320kbps no blog www.recifelofi.blogspot.com através da coletânea Recife Lo-Fi Volume V no ano de 2017. A faixa foi inteiramente gravada e produzida pelo músico Jonatas Onofre em seu *home studio,* sendo ele autor e produtor da faixa. Iniciaremos com uma breve análise de espectro sonoro em comparação com a faixa de referência padrão.

---

[93] CONTER, Marcelos. Fidelidade não tem influência na qualidade. Revista NOIZE. 2014. Disponível em: https://noize.com.br/entrevista-com-lee-ranaldo-do-sonic-youth-sobre-o-lo-fi/. Acesso em: 15 jul. 2019.

[94] JONATAS ONOFRE. **Aparición**. Coletânea Recife Lo-Fi Volume V, 2017. Disponível em: https://soundcloud.com/recifelofi/aparicion-jonatas-onofre?in=recifelofi/sets/recife-lo-fi-volume-v. Acesso em: 12 jul. 2019.

Figura 27 – Análise de espectro sonoro da faixa Aparición



Fonte: Análise *T-Racks Master Match* – REAPER / Arquivo pessoal

A faixa *Aparición* (em cinza) apresenta um desenho bastante dissemelhante ao da faixa de referência padrão (em amarelo), principalmente nas zonas abaixo de 200Hz (médio grave e grave) onde identificamos uma baixa frequencial de até 20 decibéis. Também verificamos níveis abaixo (cerca de 10 decibéis) da faixa de referência padrão em zonas de frequências torno de 3kHz até 15kHz (aguda), e semelhanças em torno do 300Hz até 2kHz (médio agudo). Não foram identificadas zonas de clipagem. Abaixo dos 50Hz não foi identificada atividade frequencial na região grave e subgrave. Sobre o espaço físico do *home studio* onde a faixa foi gravada:

> "Aparicíon" foi gravada num quarto da minha residência. Não havia isolamento acústico. Havia muito vazamento de som externo: vizinhança com som alto, barulho de animais (cães e galos), automóveis passando. Como não encontrei uma forma eficaz de reduzir essa interferência decidi fazer todas as seções de gravação durante a madrugada, mesmo assim eventualmente os animais faziam barulho. Em outras faixas esses ruídos acabaram fazendo parte da ambiência. (JONATAS ONOFRE, em entrevista ao autor, 2019).

Notamos que o espaço do *home studio* não tinha isolamento acústico profissional, o que causa reflexões diversas nas paredes sem tratamento, prejudicando as gravações acústicas. Algo impensável no mercado profissional de áudio. Nesse sentido o produtor realizou as gravações durante o período da madrugada, porém, ainda é possível ouvir o som produzido por animais, tendo sido incorporados como fator estético da ambiência das gravações. Sobre os equipamentos utilizados para a gravação da faixa:

> Um gravador portátil TASCAM Dr-05x, fone de ouvido simples Samsung e um Notebook. Utilizei o Audacity e o Sonar X2 (baixado da internet). Usei violão nylon Michael (duas pistas) e um sintetizador Kurzweil KME 61 (simulando piano acústico). (JONATAS ONOFRE, em entrevista ao autor, 2019).

Verificamos a presença de alguns equipamentos amadores para uma gravação profissional como a utilização da DAW Audacity (software livre de edição digital de áudio), além do gravador portátil TASCAM Dr-05x e como retorno e referência um fone de ouvido simples da Samsung, revelando a falta de monitores de referência, assim como a falta de pré-amplificadores, sendo a TASCAM Dr-05x utilizada como microfone e interface de áudio externa no mesmo aparelho. Talvez a utilização desses equipamentos revele a ausência exponencial de frequências abaixo de 200Hz (região grave e subgrave). A ausência espectral de certas zonas de frequência e os ruídos relatados na descrição do processo de gravação revelam um processo de gravação amadora. A ausência de equipamentos adequados para a produção musical coloca um problema técnico grave para o músico; deve buscar soluções técnicas através de *novas formas* de produção. O tratamento amador *operativo* da produção da faixa é o indicador cultural que utilizaremos como sua classificação. Nesse sentido, Jonatas Onofre – enquanto autor e produtor – atribui uma *nova função* aos equipamentos que estão à mão (transformando seu quarto pela madrugada em sala acústica, o gravador portátil TASCAM Dr-05x como microfone e interface de áudio e a captação precária de ruídos ambientes e de animais como assinatura estética). Na produção dessa faixa Jonatas Onofre desempenha o papel de um amador *operativo* e *refuncionaliza* tecnicamente esses equipamentos com base na bricolagem e improviso tecnológico. E assim, entrega a gravação de *Aparición* feita com total autonomia. Nesse sentido, Jonatas Onofre realiza "a transformação de formas e instrumentos de produção" e cumpre a exigência fundamental do autor como produtor: "não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)" (Benjamin, 1985, p.127). O resultado estético dessa operação é uma faixa característica do modo de produção musical *lo-fi*. Sobre essa estética sonora:

> Produzir de maneira Lo-fi é lançar mão de todos os recursos que estiverem disponíveis num contexto caseiro. Extrair o máximo de qualidade estando no controle de todo o processo desde a captação, a mix e todas as demais etapas. Os poucos recursos acabam potencializando a busca por algo mais experimental, um "drible" nas condições adversas para que seja possível finalizar um fonograma preservando-se a expressão do artista, as intenções e a mensagem presente na obra. (JONATAS ONOFRE, em entrevista cedida ao autor, 2019).

Verificamos que a produção musical lo-fi para Jonatas Onofre se baseia em uma forma de produção que estabelece *novas funções* para os equipamentos que estão à mão, "driblando" condições adversas para a produção baseada na ética "faça-você-mesmo".

Figura 28 – Home studio de Jonatas Onofre

Fonte: Jonatas Onofre

Sobre o significado da autonomia presente na ética DIY:

> Entender essa possibilidade foi o grande acontecimento da minha carreira. Muitas vezes ficamos tolhidos pela ideia de que só através de um selo, de uma gravadora ou a partir de um patrocínio estatal seria possível produzir música. Ter autonomia para realizar o próprio trabalho sem mediações, cobranças externas e imposições institucionais é algo profundamente instigante. Devo tudo o que fiz à esse processo. Vindo da literatura, dos espaços de produção independente e trazendo a mesma diretriz das publicações "caseiras", como fanzines e outras revistas, gravei alguns Eps de música instrumental exatamente com esse pensamento de liberdade na produção e experimentação no âmbito do resultado sonoro. A importância do "faça-você-mesmo" foi central no meu processo. Eu não existiria como produtor musical sem o Lo-Fi. (JONATAS ONOFRE, em entrevista ao autor, 2019).

Assim, tendo em vista a produção teórica abordada no *corpus* de pesquisa e a coleta empírica analisada acima – *Aparición* – é possível categorizar Jonatas Onofre como um amador *operativo*, ou seja, um autor-produtor contemporâneo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De fato, este é apenas o primeiro passo para uma ~~a~~bordagem do fenômeno *Lo-Fi* na área da Sociologia (ou quem sabe para uma Sociologia *Lo-Fi*). Assim, como uma proposta de avanço das teorias benjaminianas e brechtianas sobre a *refuncionalização* técnica na obra *O autor como produtor*, o presente estudo deve ser entendido como uma bricolagem cíclica; um *corpus* com articulações internas e externas que confluem para a explicação do fenômeno. Aliás, fenômeno este que está em pleno desenvolvimento histórico.

As dificuldades inerentes – sociológicas, filosóficas e hermenêuticas – para a construção de um *corpus* original são muitas. Brecht e Benjamin não conheceram a virtualização em seu estado avançado; penso, o que poderiam ter desenvolvido a partir dela. Inicialmente a construção do *corpus* apresentou vários desafios: primeiro pela escassez bibliográfica envolvendo o tema na área da Sociologia, segundo pelas abordagens isoladas encontradas sobre a ética DIY e a estética *Lo-Fi*. O caminho escolhido foi o de usar o conceito central de *refuncionalização* como fio condutor, mas, também, como fim em si mesmo; afinal a operacionalização do autor como produtor benjaminiano exige essa base técnica expressa no cerne da produção artística (seja literária, seja musical, etc.) e a reencontra na produção musical *lo-fi*. Leituras orbitais e conversas informais com agentes que desenvolvem trabalhos *lo-fi* contemporâneos na cidade do Recife foram de extrema importância para a possibilidade do surgimento de alguns *insights* sobre possíveis – e necessárias – costuras conceituais e metodológicas entre os citados campos de conhecimento, aparentemente, tão díspares. Nesse sentido, acredito que o primeiro ponto importante – e sólido – que sustentou a pesquisa logo em seu início foi compreender o *lo-fi* não como um gênero musical – como tratado pelo senso comum –, mas como um *modo de fazer* música. É um fenômeno que envolve um certo modo de produção fonográfica que não se baseia em uma formação especializada. Nesse sentido podemos dizer que existe um forró *lo-fi*, um maracatu *lo-fi*, um rock *lo-fi*, etc. Assim, é mais assertivo entende-lo como um adjetivo em sua relação fonográfica.

Apoiado na bibliografia sobre as práticas culturais denominadas de “faça-você-mesmo” – em obras como *DIY: The Rise of Lo-Fi Culture*, de Amy Spencer, entre outras – foi identificado que este *modo de fazer* música não é aleatório. Baseia-se em uma forma ética e sistemas de ação que servem como norteadores no direcionamento prático para a produção

musical. Ou seja, o artefato sonoro *lo-fi*, enquanto artesanato amador, baseia-se na máxima "Do It Yourself". Chegamos assim na ética DIY enquanto um sistema fundante da estética sonora *lo-fi*. Ou seja, um sistema de ação compartilhada (MELUCCI, 1996) em um processo catalisador das representações sociais (MOSCOVICI, 2000).

Com este ponto inicial bem fundamentado foi preciso realizar uma genealogia do conceito de *refuncionalização* técnica; sendo este o principal norteador do teatro épico de Brecht e do autor como produtor de Benjamin. Em uma crítica ao teatro aristotélico, Brecht constrói um antidoto a ilusão trágica; surge uma dramaturgia que ele denomina de "não aristotélica", ou seja, não ilusória. Esta tem como base a montagem técnica através de uma *nova função*. E esta nova função tem repercussões sociais diretas no aparelho de produção, pois "esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, numa palavra, quanto melhor for capaz de transformar os leitores ou espectadores em colaboradores" (Benjamin, 1985, p.132). Chegamos assim ao Efeito V (*Verfremdungseffekt)*, ou seja, o efeito de estranhamento. O Efeito V tinha como função quebrar o efeito mágico do reconhecimento comum e imediato da obra de arte, levando o expectador a uma postura de distanciamento, gerando um posicionamento crítico através da construção estética do sentido através do que podemos chamar de "choque" estético.

Trabalhando então com a metodologia de uma bricolagem cíclica – onde os elementos provisórios se tornam mais fáceis de serem manejados e ganham corpo no decorrer da pesquisa –, foi possível realizar diversos ajustes entre os primeiros conceitos trabalhados e a empiria inerente ao fenômeno. Por um lado, a leitura metódica dos textos de Benjamin criou uma base sólida revelando o conceito central de *refuncionalização* técnica dos modos de produção em suas minúcias. Por outro lado, as leituras sobre a ética DIY e a estética *lo-fi* revelaram a necessidade de criação de uma categoria original que pudesse abarcar tanto o autor como produtor – como entendido por Benjamin –, quando os produtores *lo-fi* contemporâneos. Era necessária uma *práxis* para o desenvolvimento de um modelo sociológico, mesmo que provisório. A categoria criada foi a do amador *operativo*. Acredito ser este o conceito chave da dissertação pois é o elo entre o passado benjaminiano e a contemporaneidade da produção *lo-fi*. Também por isto, o amadorismo pôde ganhar novos contornos, afastando-se do sentido pejorativo baseado meramente em classificações econômicas. Foi possível revelar o amador – e o seu gosto – em um processo *sui generis*, onde a palavra "amor" está embutida no processo de produção. Ou seja, o amador *operativo* tem como objetivo ontológico *ser* produtor a

simplesmente *ter* produtos. Essa diferenciação é fundamental para a análise e produção dos artefatos sonoros analisados.

Já com um núcleo mais ou menos sólido e articulado foram coletados os artefatos sonoros *lo-fi* – através da coletânea Recife Lo-Fi – e preparadas as entrevistas estruturadas que pudessem revelar o processo interno de produção da amostra. A convergência entre a ética DIY e a estrutura física do *home studio*, enquanto *habitat* natural dos autores-produtores contemporâneos, logo se tornou evidente. Foram solicitadas fotos desses locais aos entrevistados. Assim, a criatividade técnica não especializada – baseada no improviso tecnológico e no conceito de gambiarra – desenvolvida nos *home studios* foram classificadas metodologicamente como um indicador cultural para a análise sonora; ou seja, o ruído e a baixa definição como um processo de gravação (BAUER, 2003). É possível concluir que estes autores-produtores podem ser enquadrados na categoria "amador *operativo*". Deste modo, fazendo uma análise cíclica do *corpus* – de acordo com o seu conjunto de características conceituais – foi identificado que o autor como produtor benjaminiano também é um amador *operativo* pois através dele "o direito de exercer a profissão literária não mais se funda em uma formação especializada (...)". (BENJAMIN, 1985, p.124). Ele não é um profissional. Ele é um amador. Mas não qualquer amador: é um amador *operativo* pois se caracteriza pela preferência em *ser* produtor.

Com a análise dos resultados empíricos apresentados uma grande convergência operacional foi identificada entre o autor como produtor benjaminiano e os produtores musicais *lo-fi* contemporâneos: ambos são amadores *operativos*. Através de um "ajuste fino" no *corpus* foi se aprofundando o estudo da *práxis* em ambos, abrindo espaço para futuros aprofundamentos e maiores generalizações. Mas, por hora, é possível afirmar a tese de que o produtor musical *lo-fi* é uma extensão contemporânea do autor como produtor benjaminiano.

O presente estudo buscou realizar um esforço teórico, hermenêutico, mas também empírico e metodológico. Se a realidade "dada" e a teoria são construções humanas, também é preciso construir pontes de acesso para mudanças e avanços entre ambas. A possibilidade de acesso ao pensamento de Benjamin sobre o tema da produção parece se revelar desta forma, pois, a meu ver, o conceito de *refuncionalização* técnica opera justamente neste lugar; uma ponte giratória teórico-prática. Sua articulação possibilitou confluências mútuas entre a prática e a teoria através de reajustes cíclicos. Desta forma, a escolha por um *corpus* retroalimentado

possibilitou avanços consideráveis para os desafios inicialmente postos. E, se algum ditado diz que a necessidade faz o ser humano, e o ser humano as oportunidades, a técnica, o conteúdo e a autonomia se fundem na *refuncionalização* e na máxima "faça você mesmo"; como uma forma de produção idiossincrática. Esta operacionalização gera uma *práxis*, uma estética, uma técnica, um estilo de vida: enfim, uma ética.

Mas, também, como um Prometeu liberto, a socialização criativa e horizontal da técnica não pode ser romantizada, pois guarda, em si mesma, seus perigos e castigos.

> (...) Deves cumprir à risca, Hefesto, o édito paterno: aprisionar o criminoso com fortes cabos de aço no rochedo íngreme. Ele roubou a tua flor ─ brilho ígneo, matriz de toda técnica ─, passou-a a mãos humanas. Tal afronta aos imortais requer castigo duro. Que aprenda a dar valor à voz de Zeus e refreie seus gestos filantrópicos. (...) (ÉSQUILO, v. 3-11, 1997, p. 143)

Desde o início do processo fonográfico ou da "música em conserva" (BENJAMIN, 1985, p. 130), os fortes "cabos de aço" da definição sonora procuram domesticar a audição. Verificamos que, apoiados no conceito de campo em Bourdieu, entre os subcampos de produção fonográfica *Lo-Fi* e *Hi-Fi*, existe uma disputa simbólica, e, consequentemente econômica, técnica e estética. Ou seja, o que está em jogo é a hegemonização de uma forma de audiência padrão; que também instaura um padrão de produção em um *habitus* próprio nos agentes envolvidos. O ruído, historicamente, pode ser visto como indesejável em sua essência ao mercado fonográfico *Hi-Fi*. A marginalização ontológica dos produtores *lo-fi* em relação ao *status quo* – como "piratas" da produção sonora –, de negativa e heterodoxa, passa a gerar um subcampo próprio de atuação. Mesmo através de cooptações do mercado fonográfico – utilizando o ruído sonoro de forma cosmética, como por exemplo, através de bandas *punk* pré-fabricadas comercialmente, ou como diriam os mais espirituosos, "*punks* de boutique" – a origem ética do fenômeno (ou seja, a ética DIY) parece resistir e se reinventar na era pós-digital.

Através do presente estudo também identificamos que o *habitus* e a *illusio* entre os dois subcampos são diferentes; revelam práticas, desejos, vontades... O interesse dos agentes *lo-fi* em participar do jogo ultrapassa questões meramente econômicas. Por se basear em uma ética DIY, *fazer por si* – independente do mercado fonográfico profissional – parece ser o principal interesse em se jogar o jogo *lo-fi*.

Através da análise empírica da produção musical *lo-fi* na cidade do Recife – limitada, por hora, ao escopo da amostra – concluo que foi possível aproximar a teoria benjaminiana da prática contemporânea; observar os autores-produtores, analisar seus discursos, estudar suas ferramentas de produção, assim como o local físico onde a fonografia se efetiva – o *home studio* – enquanto uma ferramenta em si mesma. Assim, foi possível contribuir com o conceito de *refuncionalização* técnica através da figura teórico-prática do autor como produtor contemporâneo. Para além do determinismo tecnológico, o produtor *lo-fi* revela uma ligação direta com a máxima "faça-você-mesmo", o que no campo da produção musical impulsiona a manufatura fonográfica com o que se tem em mãos: *fazer* objetos ao invés de simplesmente *ter* objetos. Modificando o aparato de produção, esta operação se configura como um chamando para que outros autores se tornem também produtores. O modo de produção expressa, dessa forma, um modelo de ação, e o seu resultado um modelo pedagógico que entrega um aparelho de produção mais horizontal em um sentido social.

Assim, os autores-produtores contemporâneos parecem atuar em vários campos artísticos – não apenas na música – empurrando as fronteiras do trabalho e da arte em novas direções. Por serem ainda bastante invisibilidados, suas atuações são como ficções; piratas no mar de algoritmos do consumo fonográfico em seu atual estágio de virtualização. Mesmo discretos, esses piratas hasteiam sua bandeira, demarcando um território simbólico. E como um mantra ético é possível observar a progressão de uma máxima que é replicada historicamente como uma égide à liberdade: faça-você-mesmo!

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Felipe. Ética e desempenho social das organizações: um modelo teórico de análise dos fatores culturais e contextuais. Na. Adm. Contemp. Vol.11 no.3 Curitiba July/Sept. 2007. Print version ISSN 1415-6555 On-line version ISSN 1982-7849

ANDRADE, Cláudia. 2013. Coro: corpo coletivo e espaço poético. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. ISBN 978-989-26-0521-0 Disponível em: . Acesso em: 15/11/2018.

ANTUNES, Ricardo. "Uberização" do trabalho: caminhos para a servidão, e isso ainda será um privilégio. Entrevista com Ricardo Antunes. Entrevista concedida à Instituto Humanitas Unisinos. São Leopoldo, Rio Grande do Sul. 03 de ago. 2018. Disponível em: http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/591102-uberizacao-nos-leva-para-a-servidao-diz-pesquisador. Acesso em: 20 ago. 2019.

ARISTÓTELES. 2007. A Poética de Aristóteles. Tradução e notas de Ana Maria Valente, prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian.

_____. Poética. 1994. Tradução e comentários de Eudoro de Souza. Brasília: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.

BARDIN, Laurence. 2016. Análise de Conteúdo. Tradução de Luis Antero Reto e Augusto Pinheiro, Edições 70, Rio de Janeiro.

BAUER, Martin; GASKELL, George. Pesquisa qualitativa com texto imagem e som: um manual prático. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Editora Petrópolis, RJ : Vozes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. Ensaios sobre o conceito de cultura. Rio de Janeiro, Zahar, 2012.

BEER, David. *Punk Sociology*. New York: Palgrave Pivot, 2014.

BECKER, H. Art Worlds and Social Types, American Behavioral Scientist, 19(6), 1976, p.703-718.

BECKER, H. Métodos de pesquisa em ciências sociais. 2. Ed. São Paulo: Hucitec, 1994.

BENNETT, A.; GUERRA, P. DIY Cultures and Underground Music Scenes. Portugal. Routledge advances in sociology, 2018.

BENNETT, A.; PETERSON, R. A. (Eds.) (2004). Music scenes: local, translocal and virtual. Nashville: Vanderbilt University Press.

BENJAMIN, Walter. (2000). O Que é o Teatro Épico. Em W. BENJAMIN, Oeuvres (M. d. Rainer Rochlitz, Trad., Vol. III, pp. 316-328). Paris: Gallimard.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. (1995), “Imagens do pensamento”. In: BENJAMIN, Walter. Rua de mão única: obras escolhidas, v. 2 . 5. Ed. São Paulo, Brasiliense, pp. 143-277.

BENJAMIN, Walter. (2009), Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages . 3. Ed. Paris, Les Éditions du Cerf.

BENJAMIN, Walter. (2012), “Sobre o conceito da História”. In: BENJAMIN, Walter. O anjo da história. Belo Horizonte, Autêntica, pp. 7-21.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Ensaios sobre Brecht. São Paulo: Boitempo, 2017. 152p.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 120-136.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. A modernidade. 3. Ed. Tradução João Barreto . Lisboa: Assírio e Alvim, 2006c [1931].

BENJAMIN, Walter. Understanding Brecht. Transl. Anna Bostock, Verso Books, 2003

BLACK, Bob. The Realization and Supression of Situationism. 2000. Disponível em: http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/242.

BLACK, Bob. Beneath the Underground. 1994. Feral House. ISBN : 0-9229 15-21-0.

BOUFLEUR, Rodrigo. Fundamentos da Gambiarra: A Improvisação Utilitária Contemporânea e seu Contexto Socioeconômico. FAU-USP, São Paulo, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *Para uma sociologia da ciência*. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____. *O senso prático*. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. *O campo intelectual: um mundo à parte*. In: BOURDIEU, Pierre. Coisas ditas. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

_____. *A distinção*: crítica social do julgamento. São Paulo: Zouk, 2007.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Algumas propriedades dos campos*. In: _____. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. *As regras da arte*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005.

CONTER, Marcelo. Lo-Fi: Música pop em baixa definição. 1. Ed. Porto Alegre: Appris, 2016

BIBER, D. Representativeness in corpus design. Literary and Linguistic Computing, v.8, n.4, p 243–57, 1993.

BRAVO, K. (2005) Making Stuff & Doing Things: A Collection of DIY Guides to Doing Just About Anything Portland: Microcosm

BRECHT, B. Schriften zur Theater. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

_____. Um Homem é um Homem. In _____. Teatro Completo 2. Trad. De Fernando Peixoto. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

_____. Brecht on Theater. The Development of na Aesthetic, ed. John Willett (New York: Hill and Wang, 1964), p. 71.

_____. Teatro Dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967

_____. "O Teatro Experimental". In: Teatro Dialético: Ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967ª

_____. Notas sobre a ópera Ascensão e queda da cidade de Mahagonny, in Groβe kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 24, [trad. Vera San Payo de Lemos], Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991, pp. 74-84.

BUCK-MORSS, Susan. The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1989. Cambridge: Polity.
CARLSSON, Chris. Nowtopia: Strategic Exodus? Antipode Vol. 42 No. 4 2010 ISSN 0066-4812, pp 924–953 doi: 10.1111/j.1467-8330.2010.00782.Xc _ 2010 The Authors Antipode C _ 2010 Editorial Board of Antipode

CARNEIRO, Cristiana. O estudo de casos múltiplos: estratégia de pesquisa em psicanálise e educação. Psicologia USP 2018 I volume 29 I número 2 I 314-321

CHANNAS, Michael. Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effect on Music. London, England: Verso, 1995.

CONTER, Marcelo. Lo-Fi: Música pop em baixa definição. 1. Ed. Porto Alegre: Appris, 2016.

CONTER, Marcelo. Fidelidade não tem influência na qualidade. Revista NOIZE. 2014. Disponível em: https://noize.com.br/entrevista-com-lee-ranaldo-do-sonic-youth-sobre-o-lo-fi/. Acesso em: 15 jul. 2019.

COSTA, Iná Camargo. Sinta o Drama. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

DEBORD, G. (1992), La Société du Spectacle (The Society of the Spectacle), Paris: Galimmard.

DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Tradução: Estela dos Santos Abreu – Rio de Janeiro: Contratempo, 1997.

DIAS, Juliana. ESTUDOS E PESQUISAS EM PSICOLOGIA, UERJ, RJ, v. 7, n. 2, p. 210-222, ago. 2007.

DIAS, Marcia. Singin' Alone (1982) nas trilhas da música gravada brasileira. Na. Inst. Estud. Bras. No.61 São Paulo May/Aug. 2015

DIAS, Rosa Maria. Nietzsche e a música. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1994.

DRIJVER, Robin. E HITTERS, Erik. Dossiê "I Wanna Be Your Punk: DIY e culturas underground". Artigos Vol. 6, No 1 | 2017 : I Wanna Be Your Punk: DIY e culturas underground

DOWD, Timothy. Musical Diversity and the U.S. Mainstream Recording Market, 1955–1990. Rassegna Italiana di Sociologia 41:223–63.

DUNCOMBE, S. (1997) Notes from Underground: Zines. London: Verso

DUNN, Kevin. "If It Ain't Cheap, It Ain't Punk": Walter Benjamin's Progressive Cultural Production and DIY Punk Record Labels. Journal of Popular Music Studies, V. 24, n. 2, p. 217-237, 2012.

EISENHARDT, K. M. Building Theories from Case Study Research. Academy of Management Review. v. 14, (4), p. 532-550, 1989.

ÉSQUILO. Prometeu prisioneiro. *In*: Três tragédias gregas: Antígone, Prometeu prisioneiro, Ájax. Tradução: Guilherme de Almeida; Trajano Vieira; com a participação especial de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, p.143-176, 1997. (Signos; v.22)

ESSLIN, Martin, Brecht. The Man and His Work (New York: Doubleday and Company, 1960), p. 130.

FABRINI, Ricardo. O Fim das Vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. In: IV Seminário Música Ciência Tecnologia, São Paulo, n. 4, 2012, p. 31-47.

FERREIRA, Guilherme. LO-FI: APROXIMAÇÕES E PROCESSOS CRIATIVOS: Da fonografia à arquitetura. Dissertação de Mestrado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura. Orientador: Prof. Dr. Fernando Freitas Fuão. 2017. PROPAR – Programa de Pós-graduação em Arquitetura da UFRGS.

FLICK, U. Introdução à Pesquisa Qualitativa (3ª ed., J. E. Costa, Trad.). São Paulo: Atlas, 2009.

FRANCO, Ana. O pensamento de Walter Benjamin e o legado kantiano: uma nova forma de conceber o conhecimento. O que nos faz pensar n25, agosto de 2009. Rio de Janeiro.

FREDERICO, Celso. Brecht e a 'Teoria do rádio'. Estudos Avançados, vol. 21, n. 60. São Paulo: Maio/Agosto 2007, p. 217-226.

FREDERICO, Celso. Comunicação e arte: o experimento sociológico de Brecht. Comunicação & Educação. Ano XIII, no 3, set/dez 2008, p. 13-18.

FREITAS, W. R. S.; JABBOUR, C. J. C. Utilizando estudo de caso(s) como estratégia de pesquisa qualitativa: boas práticas e sugestões. Estudo & Debate, Lajeado, v. 18, n. 2, p. 07-22, 2011.

FURTADO, Terezinha. Revista Fragmentos, ISSNe 2175-7992, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. V.5, n.1, p. 9-19, (1995).

GAGNEBIN. Jeanne Marie. História e memória em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 2007. Gallagher e xtine burrough. Nova York e Londres: Routledge, 2017, 125–34.

GATTI, Luciano. Cadernos de Filosofia Alemã nº 12 – p. 51-78 – jul.-dez. 2008.

GELBER, S. Do-It-Yourself: Constructing, Repairing and Maintaining Domestic Masculinity. Santa Clara University. 1997.

GIL, Antônio Carlos. Métodos e Técnicas de Pesquisa Social. 5 ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GITTINGS, Christopher (2007). Activism and Aesthetics. In. MELNYK, George. Great Canadian Film Directors. The University of Alberta Press. P. 129

GUERRA, Paula. Portuguese Journal of Social Science Volume 16 Number 3. 2017. Intellect Ltd Dossier. English language. Doi: 10.1386/pjss.16.3.283_1

HARPER, Adam. 2014. “Lo-Fi Aesthetics in Popular Music Discourse”. Tese de doutorado em musicologia, Universidade de Oxford. http://ora.ox.ac.uk/objects/ora:11635.

HARVIE, D. (2007) All labour produces value for capital and we all struggle against value. The Commoner 10. Disponível em: https://www.semanticscholar.org/paper/All-labour-produces-value-for-capital-and-we-all Harvie/a245d939f89e1956930c522e031ed7ac5d3b1087. Acesso em 27 Jul. 2019.

HENNION, Antoine. Pragmática do gosto. In: Desigualdade & Diversidade. Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº8, jan/jul, 2011, PP. 253-277.

HERSCHMANN, Micael. “Cenas, circuitos e territorialidades sônio-musicias” In: JANOTTI

HIBBETT, Ryan. 2005. “What Is Indie Rock?” Popular Music and Society 28(1): 55-77. DOI : 10.1080/0300776042000300972

HOME, Stewart. Assalto à cultura: utopia, subversão e guerrilha na (anti) arte do século XX. Tradução de Cris Siqueira. 2ª ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

JACQUES, M. G. Psicologia Social Contemporânea. Petrópolis: Vozes, 2001.

JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAMESON, Fredric. Brecht e a questão do método. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JR, Jeder e SÁ, Simone Pereira de (orgs.). Cenas musicais. Guararema/SP: Ed. Anadarco, 2013.
KANAI, Akane. 2017. “DIY Culture”. Keywords in Remix Studies, org. Eduardo Navas, Owen Gallagher e xtine burrough. Nova York e Londres: Routledge, 2017, 125–34.

KANAI, Akane. 2017. “DIY Culture”. Keywords in Remix Studies, org. Eduardo Navas, Owen

KUGELBERG, J. and Savage, J. A punk etymology, in Kugelberg, J. and Savage, J. (eds) Punk: Na Aesthetic. New York: Rizzoli, p. 348–351, 2012.

KUGELBERG, J. On punk: Na aesthetic, in Kugelberg, J. and Savage, J. (eds) Punk: Na Aesthetic. New York: Rizzoli, p. 43–46, 2012.

LAING, Dave. One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock. 2015. PM Press; Edição: Revised ed.

LAVOI, PRAS & GUASTAVINO. The Impact of Technological Advances on Recording Studio Practice. *Journal of the American society for Information Science and Technology*. 64(3), p. 612-626, 2013.

LENTINI, Pete 'Punk's Origins: AngloAmerican Syncretism', Journal of InterculturalStudies 24:2(2003).

LEURDIJK, Andra, and NIEUWENHUIS, Ottilie. 2012. Statistical, Ecosystems and Competitiveness Analysis of the Media and Content Industries: The Music Industry. Sevilla: European Commission Joint Research Centre. Retrieved March 25, 2016 http://ipts.jrc.ec.europa.eu/publications/pub.cfm?id=5022. Acesso em 27 jul. 2019.

LÉVY, Pierre. As Tecnologias da Inteligência: O Futuro do pensamento na Era da Informática. 2. Ed. Rio de Janeiro: 34, 1993. 203 p. Tradução Carlos Irineu da Costa.

LÖWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005;

MAIA JR, Ricardo. As ondas musicais do pós-mangue. Tese de doutorado. PPGCOM UFPE. 2016.

MAFFI, Mario (1975): La cultura underground. Anagrama. Barcelona

MAGNANI, José Guilherme. “Os circuitos dos jovens urbanos”. Tempo Social – Revista de Sociologia da USP, v. 17, n. 2. Nov. 2005. Pp. 173-205.

MARX, K. (1973 [1857]) Grundrisse. New York: Random House

MELNYK, George. Great Canadian Film Directors. The University of Alberta Press

MELUCCI, A. 1996. Challenging codes: collective action in the information age. Cambridge: Cambridge University Press

MILLS, C. W. *A imaginação sociológica.* Rio de Janeiro: Zahar, 1972

MOORE, Ryan. 2004. "Postmodernism and Punk Subculture: Culture of Authenticity and Deconstruction." The Communication Review 7(3): 305-327. DOI : 10.1080/10714420490492238

MOSCOVICI, S. (2000), Social Representations: Explorations in Social Psychology,

MOSCOVICI, S. A Representação Social da Psicanálise. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1978

MOSCOVICI, Serge. Representações sociais: investigações em psicologia social. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

MUELLER, Roswitha. BERTOLD BRECHT AND THE THEORY OF MEDIA. (Lincoln: University of Nebraska Press, 1989), p. 21.

NÄGELE, Rainer. Body Politics: Benjamin's Dialectical Materialism between Brecht and the Frankfurt School," in The Cambridge Companion to Walter Benjamin, ed. David S. Ferris (Cambridge: University Press, 2004), p. 164.

NEIRA, Marcos. LIPPI, Bruno. Tecendo a Colcha de Retalhos: a bricolagem como alternativa para a pesquisa educacional. Educ. Real., Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 607-625, maio/ago. 2012. Disponível em: http://www.ufrgs.br/edu_realidade. Acesso em: 18 jul. 2019.

O'HARA, C. (1999) The Philosophy of Punk: More than Noise. London: AK. The Business of DIY. Characteristics, motives and ideologies of micro-independent record labels p. 17-35

O'HARA, Craig. A filosofia Punk: mais do que barulho. São Paulo: Radical, 2005.

PASTA JÚNIOR, José Antônio. Novo estudo do americano Fredric Jameson discute a atualidade de Bertolt Brecht. São Paulo: Folha de São Paulo, 08 de abril de 2000.

PASTA JÚNIOR, José Antônio. Trabalho de Brecht - breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. 1. ed. São Paulo: Editora Ática, 1986. 240p .

PATTON. M. Q. (2002). Qualitative research and evaluation methods (3rd ed.). Thousand Oaks, CA Sage Publications.

PAVIS, Patrice. Dicionário do Teatro. SP: Editora Perspectiva, 2015.

PEIXOTO, Fernando. Brecht Vida e Obra. Paz e Terra. Rio de Janeiro. 1974.

PÉREZ, Juan. DO IT YOURSELF Cultura y tecnologia. REVI STA DE COMUNICACIÓN Y NUEVA S TECNO LOGÍ AS. 2009. Nº13. Madrid (España). ISSN: 16978293

PUPPI, Ubaldo. 1981. O Trágico: Experiência e Conceito. Trans/Form/Ação, São Paulo.

RICHTER, Gerard. Benjamin's Ghosts Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory. Stanford University Press 2002. P. 229.

ROBB, J. (2006) Punk Rock: Na Oral History. London: Ebury Press.

SAVAGE, J. *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*. London: Faber and Faber, 1991.

SAWAIA, Bader Burihan. Representação e ideologia – o encontro desfetichizador. In: SPINKY, Mary Jane P. (org.). O conhecimento no cotidiano: as representações sociais na perspectiva da psicologia social. 3ª reimp.da 1ª ed. De 1993. São Paulo: Brasiliense, 2004. P. 73-84.

SCHAFER, M.R. (1973). The Music of the Environment, Occasional journal Devoted to Soundscape Studies, 1: 3-35 (Universal Edition n° 26751).

_____. (1977). The Tuning of the World. Toronto: Knopf.

SCHAFER, R. Murray. O ouvido pensante. São Paulo: UNESP, 1991.

_____. A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: UNESP, 2001.

SILVA, E. L.; MENEZES, E. M. Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação. 4. ed. Florianópolis, 2005.

SCHWARZ, Roberto. (1999), "Altos e baixos da atualidade de Brecht". In: SCHWARZ, Roberto. Sequências brasileiras . São Paulo, Companhia das Letras, pp. 113-148.

SHKLOVSKY, Viktor. "Art as Technique." Russian Formalist Criticism: Four Essays. Ed. Ed. Lee T. Lemon and Marion J. Reiss. Lincoln: U of Nebraska P, 1965.

SPENCER, Amy. 2005. DIY: The Rise of Lo-Fi Culture. Michigan: Marion Boyars.

TELES, José. Quarta coletânea Recife Lo-Fi na web este mês. Jornal do Commercio, Toques. Recife, 05 set. 2014. Disponível em https://jc.ne10.uol.com.br/blogs/toques/2014/09/05/quarta-coletanea-recife-lo-fi-na-web-este-mes/ . Acesso em: 28 set. 2019.

THORNTON, S. The Subcultures Reader. London: Routlegde. 1997.

TRABULSI, José Antônio Dabdab. As Festas Políades. In:____: Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2004

VALLE, Lilian. Aristóteles e a práxis: uma filosofia do movimento. Revista Educação (Porto Alegre, impresso), v. 37, n. 2, p. 263-277, maio-ago. 2014

VIANA JÚNIOR, J. C. As (re)interpretações contemporâneas do trágico em matérias jornalísticas: similitudes e disparidades em relação a concepção grega clássica. Praça – Revista Dicente da Pós-graduação em Sociologia da UFPE. V. 2 nº 2, UFPE, 2018. Recife.

VIEIRA, Gabriel. O home studio como ferramenta para o ensino da performance musical. Dissertação de mestrado. UFG, 2010. Goiana.

WRIGHT, Fred. The history and characteristics of zines. 1997. Disponível em http://goo.gl/vHYysz. Acesso em: 17 mai. 2019.

ZANELLI, J. C. Pesquisa qualitativa em estudos da gestão de pessoas. Estudos de Psicologia, v. 7, p. 79 - 88, 2002

ZUFFERLI, Carla. Dicionário Etimológico da Mitologia Grega. 2013. www.demgol.units.itz

APÊNDICE A - Entrevista com D Mingus

1 – Quando surgiu a ideia de montar um estúdio caseiro e como foi colocado em prática? Onde buscou informações técnicas?

R – Montar um home studio foi uma consequência natural da minha prática de gravar coisas desde minha tenra infância (fossem sons concretos, vozes, músicas do rádio…). Meus pais tinham fitas k7 e gravador de mão - foi o que primeiro acessei e experimentei, gravando imitações humorísticas e outras presepadas… Aos 9 anos mais ou menos é que tive livre acesso a um microsystem com decks, rádio, toca-vinil… daí fui descobrindo a tal da música pop, fui criando predileções a partir de determinados programas de rádio… Nessa época a minha predileção era pela "dance music" - do funk carioca e miami bass ao technopop … em 1993, entre 12, 13 anos comecei a compor a partir de um instrumento (violão) e já fui fazendo isso em paralelo aos registros em fitas k7. Descobri uma forma de gravar sobrepondo camadas com dois tapes, passando as gravações de um tape pro outro, com o microfone sobrepondo ao mesmo tempo um novo "canal"... Montar um home studio é um processo, né... acho que se eu fosse alguém muito perfeccionista e preocupado com o que muita gente considera como o "mínimo necessário" para gravar, não teria registrado nem 1/4 das coisas que registrei. A minha ordem de aprendizado das coisas tanto na música quanto no áudio foi a da necessidade prática diante para conseguir expressar-me artisticamente. De deparar-me com situações-problema durante a feitura do processo e ter que me virar - depois do professor youtube tudo ficou beeem mais simples... Mas antes disso, tive a sorte de conviver com algumas pessoas que manjavam mais do processo - sobretudo Luiz Pessoa, com participou da última formação do Monodecks. Daí tive algumas orientações de marcas, hardwares e softwares funcionais e acessíveis... Em 2017 fiz um empréstimo e consegui investir em duas frentes: a do conhecimento em audio/acústica (fiz o curso intensivo do IAV/SP) e em alguns equipamentos básicos que me faltavam (monitores, interface multicanal, microfones)... isso coincidiu com minha busca pela profissionalização como produtor fonográfico.

2 – O que significa autonomia de produção musical para você? De alguma forma ter produzido integralmente o próprio fonograma influenciou na sua forma de compor ou produzir? Por que?

R - Por um lado, significa poder efetivamente conciliar minha vida doméstica familiar (sou pai de duas filhas) com os trabalhos artísticos ou não. Por outro, essa autonomia aumentou no campo artístico a partir da possibilidade de utilizar softwares, substitutos virtuais (muitos deles gratuitos) de uma maquinaria pesada e cara que só era encontrada em grandes estúdios e que

servia como um fator determinístico muitas vezes da qualidade de gravações. Ter produzido meus fonogramas integralmente influencia totalmente na minha forma de compor e produzir porque tudo pra mim todos esses processos funcionam integradamente. Não desprezo as contribuições que outros profissionais porventura possam trazer às minhas criações, mas muitas vezes a questão financeira acaba sendo determinante na escolha de trabalhar sozinho. Isso de alguma forma aponta pra ideia do artesão, que detém controle sobre todo o processo de sua produção até onde isso é possível... sou simpático a essa visão. Mas deixei de glamourizá-la há tempo, porque essa benção em alguns momentos também pode ser encarada como maldição.

3 – Qual o espaço físico foi utilizado para gravar a faixa selecionada?
R – Gravei num apartamento (1º andar) de um prédio localizado numa das avenidas mais barulhentas do Recife (a Agamenom Magalhães), onde residia na época (2009, 2010). Gravava sons acústicos e voz na despensa do apê, que era um lugar sem janelas, então era o local com menos vazamentos externos. Também era um depósito de coisas, o que costumava evitar reflexões indesejadas. Em paralelo a isso sempre observei aqueles horários mais estratégicos em que o fluxo de veículos e outros sons externos era menor.

4 – Quais equipamentos foram utilizados para a gravação da faixa selecionada?
R – Uma guitarra semiacústica Ibanez Artstar, um mic condensador da AKG (não lembro do modelo), um preamp tube ultragain da Beringher e um PC de mesa comum na época (não lembro a confirguração)... Não tinha uma interface externa ainda. Usei o Reaper como DAW, de plugin, acho que essencialmente o Amplitube crackeado.

5 – O que você considera que seja uma produção musical Lo-Fi?
R – Algo feito longe dos grandes estúdios, corporações, mais conectada necessidade de registro da ideia em si. Mais próxima do habitat natural do artista. Num nível mais autoconsciente, acho que trata-se de enxergar e assumir as próprias precariedades e limitações como elementos importantes e expressivos da obra, poeticamente, esteticamente. Tudo movido pela instigação e urgência de criar, interagir... antes fazer - precariamente que seja - do que não fazer.

6 – Você acredita que existe alguma relação entre a produção musical em homestudio e a estética sonora? Por quê?
R – Total. Tem um aspecto meio de pasteurização nesse ínterim que é o de encontrar muitos fonogramas em que os elementos pré-configurados são reconhecíveis... Frases musicais pré-feitas que vem em alguns programas e que muita gente usa sem nenhuma criatividade... Mas é claro que existe um nível de complexidade muito mais diverso do que o das demo-tapes de antigamente. Talvez a grande marca dessa geração mais recente de "bedroom producers" seja a naturalidade de pensar soluções eletrônicas para as carências materiais (afinal instrumentos são muito caros). Isso esteticamente resulta numa diversidade timbrística, sônica ... não tem mais desculpa de fazer um som assim porque você não pode soar assado...

7 – Como artista independente, o que significa a máxima “faça-você-mesmo” na sua produção?
R – Significa tudo aquilo que fui e sou. Isso está em quem eu sou pessoalmente, está no meu som... Poder fazer por mim mesmo nas minhas produções, sem ter que esperar dos outros, foi fundamental pra minha sobrevivência como artista e ainda é. Gosto bastante de criar e tocar conjuntamente, mas isso costuma demandar um nível de entendimento e comprometimento mútuo que na maioria das vezes é difícil e lento.

APÊNDICE B - Entrevista com Matheus Mota

1 – Quando surgiu a ideia de montar um estúdio caseiro e como foi colocado em prática? Onde buscou informações técnicas?

R – Eu sempre gravei sons. Uma das minhas primeiras lembranças vívidas, é de meados de 91, meus pais gravando uma entrevista comigo, perguntando se eu ia querer um irmão no ano seguinte. Ao longo dessa década, me apossei do tal gravador, um National RQ-339, cassette. Gravava a voz parodiando letra de músicas, que tocavam ao fundo, programas de rádio, piadas e até raps. Distração comum (para minha surpresa) de muitos outros colegas que cresceram nessa época. Em 96 ganhei meu primeiro instrumento, um teclado Casio Tonebank. Desde então, fui começando a esboçar minhas primeiras ideias de composição, e a primeira ideia de um home estudio, um quartinho 2x2 que tinha na casa onde morei no bairro de Salgadinho/Olinda. Com a migração pra computadores, por volta de 2000, o radinho k7 ficou defasado, e deu lugar ao gravador de som do Windows. Em 2005 me mudo para o quartinho, que virou um "laboratório" onde aprendi e intensifiquei tudo que vim a me dedicar e trabalhar em anos futuros. De composições em colagens a aprendizado nos instrumentos, edição de vídeo (e audio), ilustração digital e animação. Morei nesse ambiente criativo até por volta de 2009, quando minha família se mudou pro Derby/Recife. As primeiras gravações que de fato fiz, com arranjos, bateria eletrônica… datam de 2006. Usava um programa de grade de bateria chamado Drumsite, com um som bastante tosco. Mas eram testes. Eu tinha vergonha das composições, eram bem chulas. Cerca de 3 a 5 amigos tiveram acesso a essas gravações, que ficam guardadas a 7 chaves até hoje. Eventualmente estou revisitando-as, e lançando nos meus discos. Minha primeira gravação oficial foram 5 músicas, compostas e gravadas no período de duas semanas, em agosto de 2009. Acabou sendo meu primeiro EP, "Volta ao mundo de bicicleta", uma espécie de ópera rock, uma história insólita, que vivi com um amigo durante uma tempestade em Recife. Tocava todos os instrumentos e utilizei um programa de edição de vídeo pra captar, mixar e finalizar as músicas (Sony Vegas). Um microfone branco com haste plástica, comum em pc's da época. Entre 2010 e 2011, período que morei em São Paulo, não tinha acesso a caixas de som, fones de ouvido, instrumentos. Mas foi, curiosamente, um dos períodos em que mais compus. Utilizei bastante os programas Guitar Pro 5 e Finale para "rascunhar" várias dessas ideias em partituras. Rascunhar porque algumas músicas de fato eram desenhos. Flertavam com formas, curvas, letras, zigue-zagues. No ano seguinte, de volta a Recife, pude gravar esse material no meu novo home estúdio, onde gravei quase que todos os meus discos

até então. Plaquinha m-audio fast track, instrumentos emprestados (quase todos, exceto uma guitarra) e bastante insistência. A essa altura, passei a conciliar os programas Reaper e Logic X. E fui perdendo o medo de chamar alguns (poucos) amigos para participar. Isso vai ficando natural com o tempo, à medida que conheço músicos que podem de fato dar contribuições instrumentais ao meu trabalho. Acredito que a qualidade das gravações tem evoluído com o tempo. O ouvido também foi se apurando.

2 – O que significa autonomia de produção musical para você? De alguma forma ter produzido integralmente o próprio fonograma influenciou na sua forma de compor ou produzir? Por quê?
R – Acho que completamente. Há uns anos comentei com meu vizinho Domingos Sávio (D Mingus) um insight que tive: "Independente da nossa pegada e estilo de composição, essa vasta discografia um dia vai ser revisitada por alguém, e encontrarão diversos pontos em comum na sonoridade. Porque são quase todas caseiras". E em menos tempo, já consigo identificar diversas intersecções. Embora eu esteja, aos poucos, migrando para estúdios (captei piano acústico e bateria em 2019), ainda é bastante cômodo plugar uma guitarra ou um baixo e registrar ideias. Muitas dessas "demos" acabam nos satisfazendo e virando a versão final. Se eu tivesse uma banda compondo junto e dividindo os custos, talvez fosse menos penoso o processo de se gravar quase tudo em casa sozinho. Todo disco é de fato um parto, cheio de intempéries.

3 – Qual o espaço físico foi utilizado para gravar a faixa selecionada?
R – Foi gravada em julho de 2009, num quarto de cerca de 5m², onde eu morava em Salgadinho/Olinda/PE. Uma parte dos vocais foi feita, senão me engano, na suíte desse quarto, um banheirinho um pouco menor.

4 – Quais equipamentos foram utilizados para a gravação da faixa selecionada?
R – Um PC Dual Core bastante simples, baixo Yamaha Precision com problema no captador (mal possui graves), uma stratocaster da marca Michael e um teclado Casio bem simples, pra os rhodes e sintetizador. Bateria programada e microfone branco de haste (provavelmente da marca Multilaser). Instrumentos de linha captados num pré-amplificador barato, provavelmente aqueles Behringer quadrados, prateados, com uma válvula dentro. O dispositivo mais simples que existia na época.

5 – O que você considera que seja uma produção musical Lo-Fi?

R – Hoje em dia acho esse termo bastante relativo. Uma gravação de estúdio pode soar Lo-Fi, dependendo das escolhas sonoras, mixagem, instrumentação, má masterização. A produção recente prova isso, e as vezes gera certas surpresas. Acho que convencionou-se associar o Lo-Fi ao tipo de gravação independente e caseira, mas os avanços citados continuam e a tendência é que com o repertório aprendido e as facilidades de softwares e técnicas de microfonação, as gravações comecem a ficar um hi-lo-fi, como gosto de chamar.

6 – Você acredita que existe alguma relação entre a produção musical em home studio e a estética sonora? Por quê?
R – Sim, explico isso no exemplo de Domingos (D Mingus). A necessidade de se produzir de forma independente e em casa influencia completamente no tipo de composição que o pessoal fez. No meu caso, por trabalhar com um tipo de estrutura por vezes complexa e polifônica, eu não consigo me imaginar dependendo de tempo corrido de estúdio e cobrança de gravadora, aos moldes antigos. Quanto mais liberdade disponho, mais inventiva e ousada pode vir a ser a estrutura musical que eu posso desenvolver. Mas isso não é uma regra. Gosto de simplicidade e minimalismo também.

7 – Como artista independente, o que significa a máxima “faça-você-mesmo” na sua produção?
R – É um resumo disso tudo… um esforço quase intuitivo e precário de uma série de pessoas que precisam expor algo que têm dentro de si, de alguma maneira. Acho que muito desse espírito parte da impaciência de esperar, esperar e planejar… aguardar o edital aprovar, aguardar o “ok” de alguém. No mundo do DIY, isso basicamente não existe. E é bom que não exista. Mas não associo, também, o conceito a uma relação direta com utilizar um equipamento precário. A precariedade é fruto das condições do momento. Acredito que a inquietação de arranjar completamente uma música deveria existir até se o artista eventualmente ter acesso a estruturas melhores. Ver a música como um artesanato palpável, isso me interessa mais.

APÊNDICE C - Entrevista Jalu Maranhão

1 – Quando surgiu a ideia de montar um estúdio caseiro e como foi colocado em prática? Onde buscou informações técnicas?
R – Em 1999 gravei num estúdio de bairro algumas músicas somente voz e violão. Lá perguntei quanto custaria para a produção de um álbum completo e era mais caro do que os equipamentos para montar um home estúdio. Foi quando percebi que deveria correr atrás de adquirir os meios de produção. Em 2002 consegui adquirir um computador com gravador de CD e software Vegas com um amigo e comecei a gravar.

2 – O que significa autonomia de produção musical para você? De alguma forma ter produzido integralmente o próprio fonograma influenciou na sua forma de compor ou produzir? Por quê?
R – Autonomia de produção musical é possuir a vontade de produzir junto com os meios de produção e as técnicas necessárias, isto nos leva a um caminho próprio que personaliza tanto a produção quanto a composição.

3 – Qual o espaço físico foi utilizado para gravar a faixa selecionada?
R – A faixa em questão foi gravada num quarto simples sem isolamento acústico, mas em ambiente silencioso.

4 – Quais equipamentos foram utilizados para a gravação da faixa selecionada?
R – Lembro que naquele tempo trabalhava com um notebook Itautec, uma interface de som e microfone simples. Os softwares eram o Nuendo 3 para gravação e o Reason 4 para a elaboração de efeitos e trilhas MIDI. O Reason trabalhava como escravo do Nuendo, os dois simultâneos.

5 – O que você considera que seja uma produção musical Lo-Fi?
R – Uma produção caseira, sem a grande aparelhagem de um estúdio profissional.

6 – Você acredita que existe alguma relação entre a produção musical em home studio e a estética sonora? Por quê?
R – Sim. O ambiente, a forma de produção, a liberdade para produzir, imprimem uma marca no trabalho, uma estética de home studio.

7 – Como artista independente, o que significa a máxima “faça-você-mesmo” na sua produção?

R – A independência é massa. Ter a liberdade de produzir e publicar, vendo a evolução do processo ao longo do tempo é gratificante.

APÊNDICE D - Entrevista Yanna Lee

1 – Quando surgiu a ideia de montar um estúdio caseiro e como foi colocado em prática? Onde buscou informações técnicas?

R – Caro Zeca, sendo muito sincero, jamais pensei em montar um "estúdio". Na verdade, meu objetivo era apenas retirar o "ruído" o máximo possível e nada mais. Nunca tive a pretensão de ter algo próximo dum estúdio em minha casa. Sempre gostei de música eletrônica, sobretudo coisas do "submundo" do eletrônico, que hoje, claro, tornaram-se "cults". Interessei-me sempre pela "composição". Tinha certo gosto por deixar qualquer coisa por aí que pudesse ser reinterpretada dalguma maneira. A componente técnica da "coisa toda" nunca esteve no meu espectro de interesse. Interessei-me sempre pela "composição" – e eu gravei, quase sempre, apenas no intuito de deixar isto "por aí". Comecei a gravar há muitos anos (há mais de 20, na verdade). Na época, não existia a excessiva popularização da internet e, tampouco, deste nosso atual contexto de "dicas". Hoje, há "dica" para qualquer coisa. Há vídeos ensinando quaisquer absurdos que o sujeito desejar. Ante esse cenário, eu me informava nas lojas de instrumentos musicais usados, às quais não existem mais. Perguntava aos vendedores e músicos destas lojas, normalmente situados no coração do centro de Recife, como eu poderia gravar "sem banda". Meu objetivo também era "gravar sem banda". Eu nunca tive paciência para banda e, por isso, eu queria apenas que alguém me explicasse como eu poderia fazer tudo sozinho. Comecei utilizando sequenciadores antigos que articulei, na época, com gravações a canal a partir da sobreposição de faixas com fita cassetes. Depois usei gravadores e sequenciadores melhores... Por fim, utilizei equipamentos como o Micro-Br da Boss.

2 – O que significa autonomia de produção musical para você? De alguma forma ter produzido integralmente o próprio fonograma influenciou na sua forma de compor ou produzir? Por quê?

R – Sempre tive completa noção de que meu som era "esquisito". Na altura em que comecei a gravar não existia essa exaltação ao "cult" tal como existe hoje – cult virou pop, não? Mas, na época não era assim. O cinema de John Waters, por exemplo, é um cinema "horrível" que, nos últimos anos, virou clássico. E esse efeito ocorreu com muita coisa. E também muito do que era considerado "cultura de massa", transformou-se em artefato sagrado e intelectual – o que é bastante engraçado! Basta ver aqueles quadrinhos que hoje em dia, após esse cenário, encontramo-los encadernados e em capa dura. Isto é muito curioso.

3 – Qual o espaço físico foi utilizado para gravar a faixa selecionada?

R – Utilizei o quarto em que guardo meus livros. E fazia isto, no mais das vezes, junto dos meus bichos e, para completar, bebericando vinho. Era divertido. Tudo que gravei foi extremamente divertido. Considero-me uma excelente companhia para mim mesmo e,
vejo hoje em dia que Yanna Lee era uma "festa" que eu me dava pelas madrugadas. Como costumava trocar o dia pela noite, o isolamento acústico foi a própria atmosfera da madrugada. Estive sempre viciado por essa atmosfera que atravessa a noite. Inclusive, o "ar" e a "temperatura" da madrugada também eram de meu interesse. Não me refiro à temperatura e à atmosfera desfrutada pela boemia, nos bares e na vida noturna, mas sim, a temperatura que encontramos na divagação e na perambulação. Meu isolamento acústico era esse e apenas esse. Por vezes um barulho ou outro atravessava, mas eu não me importava porque, no fundo, nunca achei realmente que alguém – salvo os amigos e conhecidos – fosse ouvir as tralhas que
sempre gravei. Tinha lá um vizinho que insistia em fazer barulho, mas percebi que tal empecilho ocorria mais nos fins de semanas. Por isso, as gravações eram em dia de semana. Ocorriam após às 2:00h, não apenas do "Arruda", música que me diverti muito gravando, como de todas as outras que eventualmente gravei. Curiosamente, não usava a madrugada apenas para gravar, mas também, para ensaiar. Hoje em dia, muito do que escrevi foi reinterpretado por um amigo que possui uma banda mais "formal". É engraçado ver minhas tralhas resinificadas numa estrutura pop.

4 – Quais equipamentos foram utilizados para a gravação da faixa selecionada?
R – Na época que gravei O Arruda eu já usava um Fantom-X da Roland, por sinal, um excelente workstation. E também, um pequeno gravador portátil da roland chamado "microbr". Gravei muitas coisas assim. Mas antes, antes de usar esses fabulosos apetrechos, utilizei teclados vagabundos (de marcas duvidosas) e aparelhos de som vendidos com propósitos totalmente distintos de gravação. Houve uma época, e isso é importante dizer, que eu me dirigia até um estúdio dum sujeito muito engraçado chamado Proclo. Uma espécie de figura "típica" da vida em Recife. Desses caras que acreditam ser música a singela e explícita boa execução do instrumento. Eu, como de costume, avacavalhava nos arranjos e, por isso, Proclo se divertia horrores me vendo gravar. Porém, a maior parte das coisas foram feitas num quarto onde eu guardei livros e revistas. Nunca usei notebook ou computadores para mixar e masterizar. Sempre tive enorme preguiça de perceber pormenores da engenharia de som. Meu interesse era deixar "confessa" uma experiência espiritual e emotiva. Jamais comprei um microfone para captar minha voz. Sempre utilizei a captação dos próprios aparelhos de gravação.

5 – O que você considera que seja uma produção musical Lo-Fi?

R – Fiz Lo-Fi sem saber que fazia Lo-Fi e, depois que muita gente me disse “isto é Lo-Fi”, passei a ouvir o tal do “Lo-Fi”. Foi então que identifiquei artistas como Stephen Jones (Babybird) e outros como John Maus. Hoje, se eu fosse dizer o que seria Lo-Fi, diria que se trata de psicanálise sonora. Ouço tulhas de Lo-Fi hoje em dia. Deixe-me falar um pouco sobre psicanálise nesse sentido. O Lo-Fi é um regime de autoconfissão, ou, daquilo que existia bastante na Grécia e no mundo antigo: “conhece-te a ti mesmo”. A reflexão sobre si – tal como àquelas meditações do Marco Aurélio – era parte integrante de muitos discursos antigos, sobretudo no Velho e Novo Testamento; era o próprio Jesus, afinal, que dizia: “Deus está dentro de si”. Com isto, claro, quero dizer que este “sopro” divino – esta comunicação repentina e espiritual – ocorre de maneira mais explícita quando estamos, digamos assim, em
casa, sozinhos. A psicanálise é uma prática terapêutica que tem muito de xamanismo (para entender bem isto é importante perceber que o médico, queiramos quer não, é um curandeiro – ao menos arquetipicamente). E o Lo-Fi, enquanto ferramenta de mergulho amplo em si mesmo, é uma espécie de escuta atenta de si que, dalguma maneira, promove certo desprezo pelo mundo. Digo isto porque, chegou uma época, curiosamente, que eu percebi que minha plateia era eu mesmo e tive gosto de gravar para mim. Sou meu maior fã. Ouço-me no carro e canto a mim mesmo numa espécie de frenética e constante auto-afunilamento. Quando não lanço álbuns para mim mesmo, eu fico triste – embora eu fique triste muitas vezes mesmo lançando álbuns. Ninguém pode ser feliz o tempo inteiro. Nem triste.

6 – Você acredita que existe alguma relação entre a produção musical em home studio e a estética sonora? Por quê?

R – Há sujeitos que parecem obcecados por essa “textura” sonora do home studio e, acho eu, gravam as músicas pensando nisso. Veja o caso do Ariel Pink! Ali, sem dúvida, temos um obcecado pela plástica da música caseira. Contudo, acho eu, o Ariel Pink recaí num certo preciosismo do Lo-Fi – situação paradoxal, não? Ele quer tanto continuar sendo Lo-Fi que termina por construir uma metalinguagem muito maluca. Ainda assim, acho eu, o Ariel Pink se preocupa um bocado com as composições. Algo que parece peculiar aos “praticantes” do home studio, como Stephen Jones, Ariel Pink e John Maus, para citar alguns poucos exemplos, é a necessidade deste autoexame de consciência – deste regime de confissão musical; algo de querer se conhecer e, ao mesmo tempo, atingir, neste mergulho pessoal, certas “regiões” universais.

7 – Como artista independente, o que significa a máxima “faça-você-mesmo” na sua produção?
R – Tenho curiosidade de saber se as pessoas que fazem este tipo de produção são assim também em outras áreas. Porque, no meu caso, não sou Lo-Fi apenas na música. Sempre fui um bocado assim em tudo. É importante o “faça-você-mesmo” em muitas esferas da vida. Algo entre o Henry Thoreau e Santo Antão – esta coisa de tentar bastar-se a si mesmo. Experiência que era bastante comum no mundo antigo – basta se lembrar das muitas comunidades gnósticas e dos regimes de exílio que os próprios Santos se davam, vide São Jerônimo e os muitos sábios de toda parte – desde o extremo oriente, como Lao-Tse, ou Sidartha, mas também figuras curiosas como Diógenes, o cínico. No Mundo Antigo Existia isso, acho eu, de encarar a própria tragédia de maneira resignada – encarar a vida como uma jornada no deserto. Dizia o Pierre Hadot que a Filosofia, no Mundo Antigo, era um exercício espiritual – algo bastante “pessoal”. O que é produzir por conta própria? É também bastar-se a si mesmo.

APÊNDICE E - Entrevista com Tárcio Luna (Diablo Angel)

1 – Quando surgiu a ideia de montar um estúdio caseiro e como foi colocado em prática? Onde buscou informações técnicas?

R – Desde pequeno fui ligado a tecnologia e música. Quando a informática começou a se popularizar, na primeira metade da década de 90, tive meu primeiro contato com música produzida no computador, através de arquivos Midi contendo geralmente trilhas de games ou filmes clássicos. Nessa mesma época também fui fisgado pelo Grunge, o que me levou a começar a aprender tocar guitarra, algo que tento até hoje. Assim, unindo essas duas paixões iniciais, a tecnologia dos computadores e a paixão pela música, comecei a pesquisar como seria possível gravar e criar músicas através do computador. Nessa época a internet ainda era um embrião, então esse tipo de informação só era encontrado em revistas e livros especializados. Foi especialmente nas revistas que consegui descobrir que existiam programas/softwares dedicados a essas funções e que para conseguir enviar o áudio para o computador eu precisaria de uma placa de som, hoje também conhecida por interface de áudio. Tenho até hoje a minha primeira música autoral gravada nessa época, lá por 1997. Criei uma linha de bateria utilizando o software Fruity Loops depois gravei as faixas de guitarra utilizando o programa Sony Vegas, ligando a guitarra em linha, com uma pedaleira Zoom 505, diretamente na entrada “line in” da placa de som que já vinha no PC. Tempos depois, entre formações de bandas, mudança de Caruaru para Recife, os preços e a qualidade das interfaces de áudio começaram a melhorar. Foi aí que, mais ou menos em 2007/2008 eu comprei a M-Audio FastTrack Pro, que por incrível que pareça utilizo até hoje. Na época ela já acompanhava uma versão do Pro Tools que permitia fazer gravação com até 16 faixas. Depois de muito utilizar o Pro Tools para registro das minhas gravações, estou começando a utilizar a plataforma da Apple, o Logic Pro. A princípio ele tem se mostrando mais intuitivo e simples de usar, com algumas funções ótimas para criação.

2 – O que significa autonomia de produção musical para você? De alguma forma ter produzido integralmente o próprio fonograma influenciou na sua forma de compor ou produzir? Por quê?

R – Autonomia é você conseguir fazer o que quiser, na hora que quiser. E é isso que um home studio proporciona. Às vezes você tem uma ideia para uma nova música, um novo arranjo, daí é só correr para o computador e registrar. Foi assim que produzimos os dois álbuns da Diablo Angel, em casa. Apesar de que, no segundo trabalho, termos gravado algumas coisas num estúdio profissional, muita coisa que está lá ainda foi feita em casa. E isso no fim acaba

influenciando de maneira positiva, pois em casa normalmente não se tem nenhuma pressão para produzir e você tem toda liberdade para criar, refazer ou apagar algo que não tenha gostado.

3 – Qual o espaço físico foi utilizado para gravar a faixa selecionada?
R – Sobre a gravação da faixa Grow Older Girl, o espaço físico utilizado foi um quarto no meu apartamento, comumente chamado de Home Studio. Ele não tem nenhum tipo de isolamento acústico, é um quarto comum e a janela não dava para nenhuma avenida movimentada, então o barulho externo era mínimo. Mesmo assim, para evitar que algum ruído vazasse na captação de vozes, por exemplo, optamos para fazer a captação das vozes no banheiro do quarto, com a porta fechada. As guitarras foram captadas microfonadas normalmente no home studio, pois com as distorções dos pedais e o volume mais alto, os ruídos externos não eram perceptíveis. Claro que as vezes percebíamos algum vazamento de som apenas durante a mixagem, como o miado de um dos nossos gatos. Mas aí dependendo da proposta da música, esse ruído pode ser até interessante para compor a obra final. David Gilmour, por exemplo, em seu último álbum solo utilizou na versão final de uma música do disco, uma faixa de voz gravada na cozinha de sua casa. Nessa gravação feita com seu smartphone tem ruídos de pássaros, alguém lavando pratos e a foz de sua bebezinha recém-nascida. Quando ele foi para o estúdio regravar essa faixa, não conseguiu captar a mesma emoção que sua gravação do celular, então usou a original mesmo. O nome da música é A Boat Lies Waiting e dá para ouvir esses “ruídos” a partir de 1:10.

4 – Quais equipamentos foram utilizados para a gravação da faixa selecionada?
Os equipamentos utilizados na gravação dessa faixa foram os seguintes: Interface de áudio: M-Audio Fast Track Pro, Sistema Operacional: Windows, Software de Gravação (DAW): Pro Tools 8 LE, Monitor de áudio: Microlab B72, Microfone Condensador (captação de voz): Samson C01, Microfone Dinâmico (captação de instrumentos): Behringer XM8500, Amplificador de Guitarra: Hiwatt G100R (Transistorizado). Tive um problema com ruído na rede elétrica do meu prédio, então em determinados momentos na captação de voz principalmente, precisei desconectar os equipamentos da tomada e usar a energia apenas da bateria do notebook para evitar os ruídos causados pela rede elétrica. Nessa época utilizei o Pro Tools 8 LE, que já vinha com a interface Fast Track Pro. A única limitação dessa versão era o número de pistas (tracks) que, salvo engano, ficava limitada a no máximo 32 tracks. Para a gravação dessa faixa não utilizei softwares piratas, sempre procuro utilizar softwares livres. Na gravação do nosso segundo álbum, precisei de uma versão mais nova do pro tools, por causa

da quantidade de faixas. No início das gravações utilizei uma versão pirata dele, para ver se era realmente o que eu precisava. Logo que tive certeza de que iria utilizar no restante das gravações, como o valor para aquisição do Pro Tools é alto, cerca de $500,00 dólares, fiz a assinatura mensal do programa, que ficou na faixa de R$ 30,00 reais mensais. Ou seja, depois que finalizamos a gravação do álbum, cancelei a assinatura. Nessa faixa não fiz uso de instrumentos Midi, porém a bateria foi toda criada a partir de loops reais de bateria já gravados anteriormente. Esses loops foram comprados em boas promoções de pacotes no site https://www.thelooploft.com/. Na gravação dessa faixa utilizamos duas guitarras Fender. Uma Fender Stratocaster Southern Cross fabricada pela Gianinni no Brasil entre 1995/96 e uma Fender Telecaster Deluxe 72 Reissue Mexicana. A gravação do baixo foi realizada na guitarra strato mesmo, utilizando um pedal Micro Pog2 que é um oitavador de ótima qualidade. A bateria foi montada digitalmente a partir de loops e samples pré-gravados adquiridos na internet, então não temos a referência de qual bateria foi usada para criar esses loops.

5 – O que você considera que seja uma produção musical Lo-Fi?
R – Uma produção Lo-Fi é aquela que você usa os instrumentos e equipamentos disponíveis, sem se preocupar com "marca" ou qualidade. As vezes o Lo-Fi é confundido como gravações em baixa qualidade, o que discordo. Acredito que o Lo_Fi utiliza o que está a mão, da melhor maneira possível.

6 – Você acredita que existe alguma relação entre a produção musical em home studio e a estética sonora? Por quê?
R – Acho que no início existia sim, pois era mais complicado obter uma boa qualidade num home studio simples. Daí você via que a maioria das gravações era feita, intencionalmente, com muitos ruídos, efeitos, para justamente camuflar um pouco a baixa qualidade. Mas hoje acho que essa estética sonora se perdeu um pouco, pois é possível criar grandes obras, de todas as vertentes, com excelente qualidade, utilizando equipamentos caseiros de um home studio.

7 – Como artista independente, o que significa a máxima "faça-você-mesmo" na sua produção?
Liberdade.

APÊNDICE F - Entrevista com Jonatas Onofre

1 – Quando surgiu a ideia de montar um estúdio caseiro e como foi colocado em prática? Onde buscou informações técnicas?
R – Eu já trabalhava há algum tempo com música e havia reunido um bom número de canções, mas nunca tinha me aventurado por esse campo da produção fonográfica. Por influência e insistência de um amigo resolvi gravar minhas obras, de início apenas com um gravador simples de celular. As gravações tinham apenas uma pista com voz e instrumento gravados simultaneamente. Depois de pesquisar na internet fui descobrindo programas que adicionavam efeitos às gravações, mas demorou bastante até encontrar um que possibilitasse trabalhar com várias pistas. A descoberta do Audacity mudou esse cenário. Com a possibilidade de gravar várias linhas de instrumento, mesmo que fazendo a sincronização manual sem metrônomo, o trabalho ganhou outro nível de qualidade. Depois me indicaram um gravador portátil e assim completou-se a base de meu estúdio caseiro.

2 – O que significa autonomia de produção musical para você? De alguma forma ter produzido integralmente o próprio fonograma influenciou na sua forma de compor ou produzir? Por quê?
R – Com certeza ter controlado todo o processo de produção de meus fonogramas foi muito importante para o desenvolvimento de minha maneira de compor. Muitas canções foram criadas no exato instante das gravações com arranjos e até letras sendo concebidas ali. Autonomia de produção musical significa liberdade criativa em todos os níveis, a possibilidade da experimentação, conceber suas próprias maneiras de realizar as produções, ao mesmo tempo que também traz consigo o peso de todo um processo que exige muito esforço e atenção.

3 – Qual o espaço físico foi utilizado para gravar a faixa selecionada?
R – “Aparicíon” foi gravada num quarto da minha residência. Não havia isolamento acústico. Havia muito vazamento de som externo: vizinhança com som alto, barulho de animais (cães e galos), automóveis passando. Como não encontrei uma forma eficaz de reduzir essa interferência decidi fazer todas as seções de gravação durante a madrugada, mesmo assim eventualmente os animais faziam barulho. Em outras faixas esses ruídos acabaram fazendo parte da ambiência.

4 – Quais equipamentos foram utilizados para a gravação da faixa selecionada?

R – Um gravador portátil TASCAM Dr-05x, fone de ouvido simples Samsung e um Notebook. Utilizei o Audacity e o Sonar X2 (baixado da internet). Usei violão nylon Michael (duas pistas) e um sintetizador Kurzweil KME 61 (simulando piano acústico).

5 – O que você considera que seja uma produção musical Lo-Fi?
R – Produzir de maneira Lo-fi é lançar mão de todos os recursos que estiverem disponíveis num contexto caseiro. Extrair o máximo de qualidade estando no controle de todo o processo desde a captação, a mix e todas as demais etapas. Os poucos recursos acabam potencializando a busca por algo mais experimental, um "drible" nas condições adversas para que seja possível finalizar um fonograma preservando-se a expressão do artista, as intenções e a mensagem presente na obra.

6 – Você acredita que existe alguma relação entre a produção musical em home studio e a estética sonora? Por quê?
R – Sem sombra de dúvida se estabelece uma profunda relação entre essa maneira de produção musical e a estética sonora. As escolhas que a condição exige, os ambientes, as ausências e vulnerabilidades dos processos: tudo isso influencia diretamente no resultado sonoro, nos efeitos que a faixa finalizada produzirá no ouvinte, na própria maneira como o produtor vai conceber o tipo de trabalho que pretende lançar.

7 – Como artista independente, o que significa a máxima "faça-você-mesmo" na sua produção?
R – Entender essa possibilidade foi o grande acontecimento da minha carreira. Muitas vezes ficamos tolhidos pela ideia de que só através de um selo, de uma gravadora ou a partir de um patrocínio estatal seria possível produzir música. Ter autonomia para realizar o próprio trabalho sem mediações, cobranças externas e imposições institucionais é algo profundamente instigante. Devo tudo o que fiz a esse processo. Vindo da literatura, dos espaços de produção independente e trazendo a mesma diretriz das publicações "caseiras", como fanzines e outras revistas, gravei alguns EPs de música instrumental exatamente com esse pensamento de liberdade na produção e experimentação no âmbito do resultado sonoro. A importância do "faça-você-mesmo" foi central no meu processo. Eu não existiria como produtor musical sem o Lo-Fi.