

## “Guided by noises” – A semiosfera lo-fi da música pop<sup>1</sup>

Marcelo Bergamin Conter<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

### RESUMO

Lo-fi são registros fonográficos musicais de baixa definição, reconhecidos na maior parte das vezes no uso de equipamentos deteriorados (fitas cassete gastas, equipamentos ruidosos e amadores, guitarras desreguladas etc.), e que produzem uma crítica tecnológica do modo como a música pop é constituída pela indústria fonográfica. Partindo deste entendimento, utilizamos a Semiótica da Cultura de Iuri Lotman para entender o lo-fi na perspectiva da semiosfera, como um sistema agindo no ambiente da música pop, o que permite uma abertura maior para a compreensão do seu funcionamento e de suas semioses. Como conclusão, pretende-se mostrar que é possível reconhecer outras manifestações do lo-fi que não estão atreladas apenas à técnica, mas também à estética, à linguagem musical e à cultura. Para exemplificar este processo, apresentar-se-á parte da obra da banda norte americana Guided By Voices.

**PALAVRAS-CHAVE:** música; fonografia; lo-fi; Semiótica da Cultura; semiosfera.

Uma das principais condições para a música pop ter se constituído como tal foi o ambiente mediático e tecnológico que se desenvolveu previamente. De acordo com Irene Machado, tanto o poeta russo Maiakóvski quanto o professor canadense McLuhan entendiam a eletricidade como “o início de uma era de mediações capazes de realinhar os processos produtivos materiais e simbólicos” (2005, p. 146). Quando o assunto é música pop (massiva e fonográfica), algumas dessas mediações já são ponto pacífico em discussões sobre o assunto, especialmente em pesquisas na área da comunicação social. Algumas delas: os primeiros discos de cera, que possuíam duração de 4 a 5 minutos, forçaram as bandas de jazz a reduzirem seus improvisos e sintetizarem as canções ao tempo de duração do novo suporte tecnológico; as limitações dos primeiros microfones, que não conseguiam capturar todo o espectro sonoro que o ouvido humano é capaz, forçaram muitos músicos a repensarem arranjos e formatos de orquestração; a gravação em fita e em multipista, que permitiram que os músicos gravassem instrumentos em separado e produzissem *loops*,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação e Informação e Mestre pela mesma instituição. Integrante do GPESC (Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação). Email: bconter@gmail.com

dentre outros diversos efeitos. Talvez se possa dizer que a essência do que move a música pop midiática é esta, que pode ser sintetizada pela máxima de McLuhan: *o meio é a mensagem*, sendo o meio a fonografia, tanto do lado da gravação quanto do lado da reprodução.

É notável também o caminho que a fonografia percorreu de desenvolver suportes com resolução cada vez maiores que o anterior. Desde os primeiros cilindros ruidosos de Edison, passando pelos discos de cera, vinis e áudio digital, destacamos aqui como avanços em direção ao aumento de resolução a eliminação de ruídos, a captação de todo o espectro sonoro humanamente audível e a espacialização sonora (estereofonia, quadrifonia, 5.1 etc.).

Mas há uma forma de expressão dentro da música pop que vai contra todo esse desenvolvimento tecnológico em direção à alta resolução, e se utiliza da baixa definição sonora, deixando transparecer no produto final ruídos que emanam de fontes diversas (de captadores magnéticos de guitarra defeituosos, da rede elétrica, de fitas magnéticas gastas etc.). Tal forma de expressão é conhecida por lo-fi, uma abreviação de *low-fidelity*, e também um antônimo de hi-fi, atribuído aos aparelhos de som de alta fidelidade que ocupavam boa parte das salas de estar nas décadas de 1970 e 1980. É nessas mesmas décadas que o termo lo-fi surge no Estados Unidos, a partir de um radialista que fez um programa apresentando artistas independentes que gravavam suas canções em casa com equipamentos precários<sup>3</sup>.

Naquela época, um aparelho portátil de gravação de fita cassete integrado com mesa de som de quatro canais (o suficiente para registrar voz, guitarra, baixo e bateria, cada um através de um microfone diferente, por exemplo), o Portastudio da TASCAM, foi lançado nos Estados Unidos, causando uma revolução nas práticas e poéticas da música pop. A partir de então, músicos sem contratos com gravadoras poderiam produzir seu próprio material em casa, com poucos recursos financeiros, e distribuir através de fitas cassete. A principal prática era a utilização deste equipamento para gravação de fitas de demonstração para mandar para as gravadoras. No entanto, não demorou muito para surgir colecionadores e adoradores desta prática, com fetiche pelo som cru e sem tratamento, sem as “cosméticas” dos equipamentos de estúdios profissionais, o que deixaria as gravações com um aspecto mais “autêntico” (entre aspas porque isto é altamente questionável), porque sabe-se que as canções lo-fi passam por menos procedimentos técnicos do que as gravadas em grandes estúdios. Um dos casos mais significativos deste primeiro estágio é Daniel Johnston, um

---

<sup>3</sup> “The term was adopted by WFMU DJ William Berger who dedicated a half hour segment of his program to home recorded music throughout the late '80s under the name lo-fi”. Fonte: wikipedia. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Lo-fi\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/Lo-fi_music)>. Acesso em 14 jan. 2013.

artista texano com mais de uma dezena de fitas gravadas. Ele não as compunha como “demos”, mas como produto final, e as distribuía para quem visse na rua, sendo reconhecido como um *outsider*, categoria que define arte marginal, que foge dos padrões.

Tal procedimento não estava previsto na música que antecede a eletricidade e o fonógrafo: nem poderia, porque ele é resultado destas invenções. Para entender isto, basta pensar no método anterior ao fonógrafo para o registro de canções: a partitura. Ela se baseia numa linguagem musical ocidental que é o sistema tonal. Tal sistema divide o espectro de frequências sonoras em torno de oito oitavas, e em cada uma delas, 12 sons distintos. Tal linguagem ignora ruídos, sons ambientes, e filtra os eventos sonoros de modo que eles produzam sentido de acordo com a linguagem do tonalismo. Com o fonógrafo de Edison, isso muda radicalmente: “O fonógrafo não ouve como os ouvidos foram treinados para imediatamente filtrar vozes, palavras e sons em meio a ruídos; ele registra eventos acústicos tais como são” (KITTLER, 1999, p. 23, tradução do autor<sup>4</sup>). Ou seja, o embrião do lo-fi já estava contido na invenção de Edison, mas era preciso que a tecnologia fonográfica chegasse a um estado de alta resolução para que a de baixa pudesse se auto reconhecer. Mesmo antes do surgimento do termo, já haviam gravações que poderiam ser compreendidas por lo-fi, caso dos quatro discos de estúdio do Velvet Underground, lançados entre 1967 e 1970.

Para um estudo científico e mais detalhado, portanto, faz-se necessário considerar estes fatos e as mudanças que a noção de baixa definição sofre ao longo do tempo. O lo-fi não deve ser compreendido tão somente como uma tecnologia, mas também uma estética e/ou linguagem musical em que recursos técnicos, instrumentos musicais, cantores e composição são precários, reduzidos ou deformados em suas qualidades timbrísticas. É do timbre que vamos partir para compreendê-lo cientificamente. De acordo com Menezes, “[...] Helmholtz definiu o timbre como sendo *aquela propriedade que permite a distinção de um som de um outro contendo a mesma altura e intensidade*” (2003, p. 200). Assim, um acorde de lá maior executado em um piano soará diferente do que em um órgão de igreja. Mas essa diferença não se dá apenas pelo instrumento. Diversos outros parâmetros interferem, como a reverberação do ambiente. No caso do lo-fi, o que potencializa a diferenciação, basicamente, é a participação de sons tecnológicos que costumam ser eliminados na constituição do timbre de um instrumento musical. É comum, por exemplo,

---

<sup>4</sup> “The phonograph does not hear as do ears that have been trained immediately to filter voices, words, and sounds out of noise; it registers acoustic events as such.”

que amplificadores de guitarra vazem o som da eletricidade, que é um zumbido constante, aproximadamente em si bemol, vibrando a 60 ciclos por segundo (60 hertz).

Pedais de controle de ruído e *softwares* possuem tecnologia para amenizá-lo e até mesmo anulá-lo, mas mesmo assim a banda Guided By Voices<sup>5</sup> prefere deixar que ele soe na gravação, como se pode ouvir na introdução da canção *A Salty Salute*, primeira faixa do disco *Alien Lanes* de 1995. Tal processo evidencia para o espectador o meio (os suportes, aparelhos de gravação e instrumentos musicais) através do qual as canções são elaboradas, talvez de um modo tão impactante quanto o cinema moderno tratou de evidenciar o processo de montagem descontínuo, em oposição aos modelos clássicos. Na mesma música, pouco antes do vocalista Robert Pollard começar a cantar, a entrada do seu microfone é aberta progressivamente, adicionando um segundo chiado aos sons, também resultado de interferências da rede elétrica. Além de tudo isso, é possível reconhecer o chiado da fita magnética, ocupando todo o espectro sonoro.

Um outro exemplo da mesma banda: no álbum anterior, *Bee Thousand* (1994), a faixa de abertura *Hardcore UFOs* apresenta guitarras nitidamente desafinadas, e com um timbre que passa a sensação de que as cordas estão bastante enferrujadas. Não fosse suficiente, entre 1:20 e 1:30 de música, pode-se perceber que a guitarra solo para de soar abruptamente, resultado muito provavelmente de um problema de mal contato em alguma conexão que leva o sinal do instrumento até o amplificador. Mesmo que não seja esta a causa, tal falha costuma ser indesejada numa canção mais *mainstream*.

Tudo isto sem contar com a textura sonora de todas as músicas destes dois álbuns, suja, com cortes de frequência e com distorções, ocasionadas pelo fato das faixas terem sido gravadas não em estúdio, mas em mesas de som caseiras e gravadas em fitas cassete nas garagens dos membros da banda.

Estes processos não são exclusivos da Guided By Voices (como o caso de Daniel Johnston comprova): corresponde a muitas bandas independentes mundo afora, e até, arriscaríamos dizer, às práticas de gravação de várias canções de funk carioca e tecnobrega brasileiros.

O lo-fi já não responde, portanto, à seguinte ideia de Rudolph Lothar:

Somente quando esquecemos que a voz de um cantor está vindo de uma caixa de madeira, quando não conseguimos mais ouvir qualquer interferência, quando a suspendemos do mesmo modo que suspendemos

---

<sup>5</sup> A banda existe desde o começo da década de 1980, mas foi só a partir do álbum *Propeller*, de 1992, que passou a ser conhecida, preferindo gravar com aparelhos caseiros e portáteis e sem se preocupar com uma assepsia sonora. Ainda estão ativos, gravando discos e tocando ao vivo, embora ao longo da carreira tenham mudado a formação e entrado em recessos.

uma performance teatral, a máquina falante adquire sua própria artisticidade” (1924, apud KITTLER, 1999, p. 45, tradução do autor<sup>6</sup>).

É justamente o contrário: quando lembramos que a voz do cantor provém de um aparelho elétrico, quando ouvimos interferências, aí é que podemos fruir artisticamente as canções lo-fi. Assim, não apenas a linguagem do sistema tonal e os timbres naturais do instrumento vão caracterizar sua estética, mas incorpora-se também, e com maior importância, os ruídos dos equipamentos elétricos, eletrônicos e magnéticos. Trata, portanto, de se expressar através da materialidade dos suportes fonográficos, ao mesmo tempo que os evidencia ao invés de disfarçá-los. Assim, torna-se relevante a compreensão do funcionamento do lo-fi como um modo de atualização da cultura da música pop.

Queremos propor aqui, portanto, olhar para o objeto de estudo aqui proposto pela perspectiva da semiosfera<sup>7</sup>, compreendendo-o como um sistema agindo no ambiente da música pop, uma vez que ele já se apresenta para o senso comum como um fenômeno complexo e com expressões bastante variadas. Entender seu funcionamento colabora no entendimento das materialidades da música pop e no modo como elas interferem em suas canções e estéticas. Deste ponto de vista, o lo-fi torna-se mais complexo do que um gênero musical, como o senso comum e a crítica musical o compreende, e acaba por se tornar um problema de pesquisa. Mas como compreendê-lo cientificamente? A proposta deste artigo é a de pensá-lo a partir da Semiótica da Cultura.

A Semiótica da Cultura se demonstra como uma teoria apropriada para o problema de pesquisa aqui proposto pelo fato de estarmos interessados em compreender o funcionamento do lo-fi dentro da música pop, o também deve nos fazer apreender, em consequência, os sentidos que ele constrói na cultura. Como lembra Irene Machado, a “semiosfera não se apresenta como um corpo teórico preparado para explicar determinadas ocorrências mas faz um convite à análise de funcionamentos, sobretudo daqueles desencadeados por encontros culturais inusitados” (2007a, p. 58).

Vamos partir das premissas do senso comum para então construir nosso objeto de pesquisa. O lo-fi costuma ser atribuído à manifestações periféricas, marginais da música pop. Não quer dizer que ele faz fronteira com o erudito, por exemplo. Mas quer dizer que ele se afastaria das práticas mais recorrentes do pop, especialmente pelo fato das gravações serem ruidosas e distorcidas, algo que tende a ser evitado nos grandes *hits*. Além disso, os

<sup>6</sup> Only when we forget that the voice of the singer is coming from a wooden box, when we no longer hear any interference, when we can suspend it the way we are able to suspend a stage—only then will the talking machine come into its own artistically.

<sup>7</sup> Agradeço a Profa. Dra. Regiane M. O. Nakagawa (PUC/SP) pelas contribuições teóricas relativas à Semiótica da Cultura para este artigo.

grandes nomes do lo-fi raramente atingem o *mainstream*, limitando-se ao circuito independente. Esses fatos colaboram para que a crítica musical entenda o lo-fi como “marginal”. Mas, numa leitura não apenas sincrônica da margem e do centro, mas também diacrônica, percebe-se que não se pode dizer que ele *é/está* marginal em relação à música pop. Ao longo do tempo, ele também é incorporado pelo núcleo da música pop e acaba fazendo parte das expressões do *mainstream*. Como exemplo disso podemos lembrar do disco (*What's the story*) *Morning Glory!* (1995) do Oasis. Na época do lançamento, já se tratava de uma banda mundialmente famosa e executada massivamente nas rádios e na televisão. Pois este álbum tem uma taxa de compressão altíssima, causando distorções nos alto-falantes nos momentos em que muitos instrumentos estão soando ao mesmo tempo<sup>8</sup>. Outros exemplos: o primeiro disco do The Strokes, *Is this it?* (2001), apresenta corte de frequências nos vocais, simulando sons projetados por alto-falantes de rádios portáteis; todos os discos do The White Stripes apresentam algum efeito de baixa definição, na maior parte das vezes ocasionado pelo fato das canções serem gravadas em um aparelho de fita cassete; no Brasil, a banda Los Hermanos também explorou elementos de baixa definição em seus discos *Bloco do eu sozinho* (2001) e *Ventura* (2003). O que antes era sinônimo de produto amador na década de 1980, feito na garagem de casa para mostrar para os amigos, passa a fazer parte da estruturalidade da música pop.

Assim, negamos uma hipótese da qual havíamos partido<sup>9</sup>: a de que poder-se-ia pensar o núcleo duro da música pop como hi-fi e suas fronteiras como lo-fi, o primeiro “bem definido” e o segundo “indefinido”. Sem dúvida que é nas fronteiras que um dado sistema tende a se diferenciar mais (o núcleo duro também se diferencia, mas com menos intensidade), mas não se pode reduzir a diferenciação à indefinição. São duas funções diferentes. Além disso, há, mesmo no núcleo duro da música pop, expressões de baixa definição, como já mencionamos anteriormente. Como o objetivo é o de compreender o funcionamento do lo-fi, e não da música pop, cabe mudar este ponto de vista para enxergá-lo como um sistema. Tal ângulo converteria a música pop em um meio em que o sistema lo-fi estaria inserido<sup>10</sup>. Este por sua vez, precisa nos mostrar o diálogo que estabelece com

<sup>8</sup> Apesar de ser conhecido pela balada gravada com violão e quarteto de cordas *Wonderwall*, a maior parte do disco consiste em músicas com guitarras excessivamente distorcidas. A faixa *Hello* e os refrões de *Champagne Supernova* exemplificam a ruidez provocada pela compressão: independente do volume do aparelho de som em que as canções são executadas, o ruído persiste.

<sup>9</sup> Este artigo está vinculado ao projeto de tese de doutorado *Lo-fi: agenciamentos de baixa definição na música pop*, e a hipótese mencionada era uma das quais havíamos partido nossas indagações.

<sup>10</sup> Este procedimento metodológico deriva de Nicklas Luhmann (2009), para quem um dado sistema deve ser reconhecido a partir de uma distinção entre o que é sistema e o que é meio. Mas tal distinção não pode ser arbitrária: deve-se notar que só invertemos o ponto de vista neste texto depois que desenvolvemos uma outra hipótese. Como o foco do presente artigo é o da compreensão do lo-fi via Semiótica da Cultura, caso o leitor tenha interesse, já utilizamos a teoria dos sistemas de Luhmann em outro texto (CONTER, 2012).

outras esferas também inseridas nesse ambiente, para evidenciar sua diversidade semiótica. Então, podemos entendê-lo como um sistema inserido no ambiente da música pop, e um sistema que não se encontra, “geograficamente”, nem nas margens, nem no núcleo, e com potência para se atualizar em qualquer lugar.

Para melhor compreender tal perspectiva, cabe agora apresentar a noção de semiosfera. Como Machado apresenta, trata-se do entendimento do “universo da mente”, dos códigos e linguagens da cultura “no contexto das relações entre sistemas de signos conceptualizados culturalmente” (2007a, p. 57). Lotman, criador do conceito, explica ainda que a semiosfera “es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia de la semiosis” (1996, p. 23-24). Não se trata de um espaço material, mas virtual: é onde os códigos e linguagens conservam sua potência de materialização, que se dá através dos textos. E ele se define não só pelo caráter do seu núcleo duro, mas também pelas suas fronteiras e principalmente pelo que lhe é considerado de fora (outros sistemas em relação e o ambiente no qual os sistemas estão inseridos):

Puesto que la frontera es una parte indispensable de la semiosfera, esta última necesita de un entorno exterior 'no organizado' y se lo construye en caso de ausencia de éste. La cultura crea no sólo su propia organización interna, sino también su propio tipo de desorganización externa (LÓTMAN, 1996, p. 29).

As noções de centro (núcleo duro de uma estrutura) e periferia (suas fronteiras) são funções que só se estabelecem como tal na medida em que se reconhece o ambiente em que uma dada semiosfera está inserida, e/ou outros sistemas próximos. Por isso que foi só com o advento do hi-fi, em suas diferentes expressões (o disco de vinil, os aparelhos domésticos de alta qualidade, a captura de todo o espectro sonoro audível...), que foi possível caracterizar a existência de um lo-fi. Houve um movimento estrutural dentro do universo semiótico da música pop que fez surgir estes dois sistemas hi-fi e lo-fi inicialmente como oposição um do outro. Depois, ao longo do tempo (de novo a diacronia), eles passam a se autonomizar, criando novas informações para si e se tornando cada vez mais complexos. É o que responde o fato de o lo-fi, na década de 1970 e 80 estar mais atrelado à manifestações marginais, enquanto que atualmente ele já é potencialmente capaz de se manifestar em qualquer lugar do ambiente da música pop, o que resulta progressivamente numa edificação de uma semiosfera. Há processos de semiose interna, no rearranjo das relações dos textos, mas nas fronteiras das semiosferas, onde ocorrem os procedimentos de tradução dos

fenômenos externos, é que ocorrem as semioses mais relevantes para a reconfiguração posterior da estrutura (como veremos a seguir).

El “carácter” cerrado de la semiosfera se manifiesta en que ésta no puede estar en contacto con los textos alosemióticos o con los no-textos. Para que éstos adquieran realidad para ella, le es indispensable traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no-semióticos. Así pues, los puntos de la frontera de la semiosfera pueden ser equiparados a los receptores sensoriales que traducen los irritantes externos al lenguaje de nuestro sistema nervoso, o a los bloques de traducción que adaptan a una determinada esfera semiótica el mundo exterior respecto a ella (LÓTMAN, 1996, p. 24).

Essa é importância de se avaliar diacronicamente as semiosferas: perceber o movimento de diferenciação das estruturas e principalmente de suas fronteiras em relação ao ambiente. Se nos remetermos ao início deste artigo, podemos formar um esboço do núcleo duro do lo-fi, das suas expressões mais recorrentes e antigas, voltadas para a transparência da tecnologia de registro fonográfico, da energia elétrica, enfim da materialidade do meio em que ela é produzida, mas de modo a reduzir a definição da textura sonora, dos timbres dos instrumentos. Mas, mais importante para a Semiótica da Cultura é a compreensão das suas fronteiras.

Em primeiro lugar, as fronteiras de uma semiosfera não são como os limites geográficos de uma determinada área, mas mais complexos. Segundo Lotman (2001, p. 138), o espaço da semiosfera é composto de diferentes linguagens e textos que formam sub-semiosferas, gerando várias fronteiras de diferentes níveis. Assim, a cultura da fita cassete (que implicava em copiar discos de vinil, fazer *mixtapes*, gravar, apagar e regravar por cima etc.), por exemplo, pode ser entendida como um dentre vários sistemas que modelizam o lo-fi. E por sistema modelizante compreende-se aqui “sistemas relacionais constituídos por elementos e por regras combinatórias no sentido de criar uma estruturalidade que se define, assim, como uma fonte ou um modelo<sup>11</sup>”.

Prosseguindo, “linguagem” e “texto” possuem concepções específicas, e precisamos compreendê-las para poder avançar no entendimento da Semiótica da Cultura.

Tendo em vista que “por linguagem entendemos todo o sistema de comunicação que utiliza signos ordenados de modo particular” (1978: 35), Lótman distingue três conjuntos distintos: as línguas naturais (os idiomas nacionais); as línguas artificiais (notações científicas, sinais convencionais, as linguagens simplificadas); e as linguagens secundárias (os sistemas de modelização secundária) (MACHADO, 2007a, p. 62).

---

<sup>11</sup> Extraído de *Semiótica da Cultura*, site organizado pelo Grupo de Estudo de Semiótica da Cultura, coordenado por Irene Machado. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/cos/cultura/conceito.htm>>. Acesso em 2 jun. 2013.

Ainda para Lotman, à língua natural, sobrepõe-se as linguagens secundárias, que são as que constituem a cultura. Elas se sobrepõem aos sistemas modelizantes primários, como é o caso da língua natural, que a ciência utiliza para explicar os fenômenos:

Como a consciência do homem é uma consciência linguística todos os aspectos dos modelos sobrepostos à consciência, inclusive a arte, podem ser definidos como sistemas modelizantes secundários.

Assim, a arte pode ser descrita como uma linguagem secundária e a obra de arte, como um texto nessa linguagem. (1978, p. 37-38)

Um texto é resultado da combinatória de elementos de diferentes sistemas sígnicos. O lo-fi não seria tão complexo se ele se manifestasse apenas através da precariedade tecnológica. Embora essa seja talvez sua principal característica (e capaz de gerar modelizações, cabe dizer), mesmo no contexto de sua emergência na década de 1980 nota-se o cruzamento de diferentes sistemas que o modelizam: a cultura da fita cassete; a cultura do *do it yourself*; os circuitos *folk*, pós punk e pós rock. Foi do encontro desses sistemas que se constituiu, através de um processo de modelização, a edificação do espaço semiótico de relações que compõem o lo-fi: “[...] a codificação do sistema em si não acontece independentemente de sua relação com outros sistemas” (MACHADO, 2007b, p. 28).

Esses movimentos de modelização – atualização ou constituição de uma semiosfera – se dão através da relação de um conjunto de invariáveis dentro de variantes. Invariáveis são códigos comuns a diferentes variáveis e que passam a funcionar de modo sincrônico quando se reúnem em um determinado sistema. Nos sistemas mencionados anteriormente, que constituíram o lo-fi, há sem dúvida invariantes partilhadas, principalmente as relacionadas à independência criativa e de registro fonográfico que aparelhos compactos e amadores permitiram para os músicos independentes na época.

Uma vez que entendemos a música pop como o ambiente em que o lo-fi está inserido (e uma vez que ele está constituído por seus códigos invariantes), ele manterá trocas de informação constantes com este ambiente, através de suas fronteiras. São elas que mantêm o todo fechado, mas ao mesmo tempo são a área de contato com o exterior, capturando as informações – que são as variantes – e as traduzindo. Isso inclui elementos de outros sistemas que partilham o ambiente, que podem ser incorporados, como foi exemplificado anteriormente com a cultura da fita cassete. A modelização é um processo que nunca se dá de forma isolada, sempre é preciso um contato entre dois ou mais sistemas.

Pela complexificação da semiosfera através do cruzamento de diferentes sistemas modelizantes, vai-se tornando possível reconhecer os diversos elementos postos em relação que edificam o lo-fi como um sistema. Como já foi mencionado, se antes ele se confundia com um procedimento técnico, agora já podemos notar que a tecnologia é apenas uma de suas possíveis manifestações. Talvez possamos arriscar dizer que é uma de suas principais manifestações, já que ele faz um elogio às materialidades fonográficas. Mas, como toda semiosfera é dotada de movimento (ao longo do tempo ela vai se atualizando e tornando-se mais complexa), é preciso também reconhecer novas modelizações.

Embora tenha sido tratado tangencialmente, foi mencionado anteriormente a importância de reconhecer também as manifestações estéticas e de linguagem do lo-fi. O objetivo deste artigo era o de partir da tecnologia e das noções do senso comum e da crítica musical de lo-fi para então iniciar uma abertura metodológica para o entendimento do fenômeno. Como conclusão, portanto, vejamos brevemente como o entendimento das manifestações do lo-fi a partir da técnica permitem pensar sobre estética e linguagem, para futuros estudos:

Em termos de estética, uma das contribuições do lo-fi está na incorporação dos ruídos dos equipamentos elétricos, eletrônicos e magnéticos na paisagem sonora musical, atualizando e embaralhando os conceitos de sinal e ruído, e, principalmente, as noções de tonalismo e de notação musical na partitura, uma vez que este não consegue transcrever ruídos. Esta mudança está diretamente relacionada com o advento do fonógrafo. Como lembra Kittler, “Graças ao fonógrafo, a ciência pela primeira vez está em posse de uma máquina que grava ruídos independentemente de seus ditos sentidos” (1999, p. 85, tradução do autor<sup>12</sup>).

Um modo de expressão musical que reconhece isto e faz com que os ruídos ambientes joguem a seu favor acaba por atualizar também as possibilidades de compreensão do que seja linguagem musical. No lo-fi, o timbre, as texturas sonoras acabam por se estabelecer como uma forma de linguagem, não uma de signos linguísticos, mas de signos sonoros.

Da relação entre esses sistemas incorporados sincronica e diacronicamente é que se torna possível reconhecer uma semiosfera lo-fi.

Por fim, podemos agora reconhecer como a Semiótica da Cultura contribui para uma compreensão sistêmica do fenômeno lo-fi na cultura da música pop, modificando o

---

<sup>12</sup> “Thanks to the phonograph, science is for the first time in possession of a machine that records noises regardless of so-called meaning”.

entendimento do senso comum e colocando-o em perspectiva, observando suas atualizações diacronicamente. A teoria utilizada também contribuiu para a negação da hipótese de que o lo-fi era uma manifestação exclusivamente marginal da música pop. Os próximos passos agora são os de observá-lo em suas manifestações, culturais, estéticas e de linguagem, bem como o cruzamento entre tais manifestações em conjunto com as manifestações tecnológicas, que resultam nos textos culturais que queremos compreender: as canções lo-fi.

## REFERÊNCIAS

CONTER, Marcelo B. A Música como sistema em vídeos para web. IN: BENTZ, I. M. G.; SILVA, A. R. **Percursos Semióticos**: significação, codificação, semiose e interface. São Paulo: Kazuá, 2012.

KITTLER, Friederich A. **Gramophone, Film, Typewriter**. Stanford: Stanford University Press, 1999.

LUHMANN, Nicklas. **Introdução à teoria dos sistemas**. Petrópolis: Vozes, 2009.

LOTMAN, Iuri M. A arte como linguagem. In: **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LÓTMAN, Iuri M. Acerca de la semiosfera. In: **La semiosfera I**. Semiótica da cultura y del texto. Madri: Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de Valencia, 1996.

LOTMAN, Yuri M. The notion of boundary. In: **Universe of the mind**: a semiotic theory of culture. Indianápolis: Indiana University Press, 2001.

MACHADO, Irene. Mediações segundo McLuhan. In: BRAGANÇA, A.; MOREIRA, S. V.. **Comunicação, acontecimento e memória**. São Paulo: Intercom, 2005.

MACHADO, Irene. Conceito semiótico de código. In: **O filme que Saussure não viu**. O pensamento semiótico de Roman Jakobson. Vinhedo: Horizonte, 2007a.

MACHADO, Irene. Circuitos dialógicos: para além da transmissão mensagens. In: **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume, 2007b.

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.