**Considerações sobre alta e baixa fidelidade no funk**

Rafael Hermés Mondoni Moreira[[1]](#footnote-0)

**Resumo:** Ao longo da história da fonografia, o conceito de ruído adquire uma nova qualidade conforme as proposições de intenção de escuta que são desenvolvidas e transformadas. Tais intenções, que podem ser contempladas tanto por *habitus* socioculturais como por abordagens cientificistas, criam relações através da oposição entre o que é desejado e o que é indesejado para a escuta. Nesta relação, surgem classificações como *Hi-Fi* ou *Lo-Fi* para definir qualidades do som a partir de diversas perspectivas. Logo, o conceito de fidelidade sonora, comumente associado a parâmetros da engenharia acústica ou do som, também pode ser entendidos como de natureza subjetiva e de caráter estético. Dessa forma, através do conceito de fidelidade sonora, podemos direcionar nossa escuta tanto por um viés musical como relativo à mediação tecnológica. Assim, propomos a possibilidade de se pensar na atuação de uma música (visando aqui o funk como objetivo para investigação) que relaciona o conceito de fidelidade sonora e seus agentes (compositores, performers ou difusores) com o que é discriminado como *Hi-Fi* ou *Lo-Fi* - seja de forma consciente ou não - determinando valores estéticos que agreguem o seu contexto sonoro/musical.

**Palavras chave:** Fidelidade Sonora; Hi-Fi; Lo-Fi; Funk; Hip-Hop.

**1. Introdução**

Em outros estilos de música eles frisam muito isto: mixagem e masterização. Aqui no funk é mais a mixagem mesmo do que tanto a máster, porque para tocar na rua a ideia é que ela tenha o volume, peso, para tocar bem no carro. Acho que por uma boa mixagem já fica bom para ouvir no funk. Claro que dá para melhorar muito mais isso, mas se eu deixar tão perfeito talvez o pessoal não abrace a ideia, não goste. Porque eles gostam da parada um pouco suja: aquele grave batendo bem forte, o médio também. O pessoal escuta muito em som de carro. E em som de carro eles põem pra arregaçar mesmo (ORTEGA, 2017a).

O depoimento acima do DJ Jorge Ferreira (o DJ Jorgin) concedida ao jornalista Rodrigo Ortega no ano de 2017 nos revela os critérios relevantes do DJ para realizar uma mixagem e masterização no contexto sonoro/musical do funk. Para além da técnica utilizada pelo DJ durante o seu processo de produção musical, notamos em seu relato que existe uma preocupação direcionada para o ambiente em que sua música será reproduzida, no caso o "carro de som", que pode exercer tanto a função de uma música móvel em uma paisagem sonora como ser o meio para o baile de rua (popularmente conhecido como fluxo).

Assim, da mesma forma que o compositor erudito compõe para a sala de concerto, ou o artista sonoro para a galeria, o DJ-produtor de funk, como já mencionado, compõe/produz música para ser tocada em movimento (como por exemplo, em um carro) ou para algum contexto festivo que, por sua vez, envolve dança (o baile funk). De certo que as intenções artísticas dessas figuras podem não ser as mesmas, porém é interessante notarmos que as preocupações a respeito de espaço é algo compartilhado no seu fazer artístico. Logo, há uma relação direta ou indireta entre quem produz (que idealiza algo) e quem escuta (que percebe o objeto idealizado).

Podemos especular então, que nessa relação entre agente ativo e passivo - que pode ser permutada - existem quebras e/ou realizações de expectativas. Dessa forma, consideramos a abertura para uma problemática a respeito da fidelidade sonora, visto que para que algo possa ser percebido de forma igual ou semelhante por diferentes indivíduos, as variáveis que atuam sobre nós não são apenas de natureza objetiva (como possuir os mesmos instrumentos *Hi-Fi* para mediação tecnológica), mas também de natureza subjetiva (como nossas histórias ou intenções de escuta confirme as situações de escuta que nos são propostas, seja de forma consciente ou não). Logo, nossa intenção aqui está na problematização da noção de fidelidade sonora num âmbito que não seja apenas tecnicista, mas também de forma que relaciona problemas de uma escuta *Hi-Fi* ou *Lo-Fi* sob um ponto de vista relativo à percepção subjetiva, além de correlatar questões pontuais que podem conectar a percepção sonora ou musical sobre fidelidade em um nível *Lo-Fi* com elementos estéticos relativo ao gênero musical do funk.

**2. O que é fidelidade sonora**

O termo *Hi-Fi* ou *High-Fidelity* (Alta Fidelidade) é comumente usado para atribuir o sentido de alto nível de desempenho em aparelhos de reprodução sonora; em contrapartida o termo *Lo-Fi* ou *Lower-Fidelity* (Baixa Fidelidade) é usado para designar justamente o contrário. Os aparelhos de alta fidelidade sonora começam a aparecer acentuadamente no Pós-Guerra, por volta dos anos 50 e 60. Além disso, o termo já aparece nos anos 30 e 40, porém em uma literatura de formato mais técnico; e para Pierre Schaeffer nos anos 40, as questões acerca de fidelidade sonora configuram-se como um problema de transmissão (PALOMBINI, 2009, p. 36) - pelo menos no que tange na captação das fontes sonoras.

Para Schaeffer, obter uma fidelidade máxima sonora pode ser uma questão da primazia do técnico de som, que em seu conhecimento, sabe corretamente dispor os microfones e regular o potenciômetro. De certo que suas preocupações, pelo menos nesse contexto, estão conectadas a transmissão em rádio de música de concerto, porém a problemática acerca de fidelidade sonora é colocada como de ordem estética. Assim, partindo desse pressuposto, em que a questão acerca de fidelidade é tratada como um problema de transmissão e de caráter estético, podemos em certa medida afirmar que esta problemática também pode ser estendida para questões sobre comunicação.

**2.1 Laurel ou Yanny**

Em maio de 2018 aconteceu dentro da internet uma discussão com um episódio que ficou popularmente conhecido com o nome de "Laurel ou Yanny". A discussão em torno do caso foi entendida como uma situação de "ilusão sonora", em que um áudio era escutado por alguns como "laurel" e por outros como "yanny", revelando a ambiguidade em que podemos entender e perceber de formas diferentes um objeto[[2]](#footnote-1).

O áudio é uma regravação de outro áudio originário de um site de vocabulário - o vocabulary.com - em que a palavra "laurel" é pronunciada. Na figura 1 podemos observar respectivamente os espectrogramas do áudio original e da regravação; o que notamos é que na transformação do áudio há um ganho considerável de frequências no médio/agudo - principalmente de ruído - e uma perda de volume e frequências no grave. Essa nova coloração adquirida com essa transmutação, se deve ao fato de que na regravação do áudio os equipamentos[[3]](#footnote-2) utilizados se comportaram/comportam de uma forma em que valorizou ou deixou de valorizar - ou ainda suprimiu - determinadas bandas de frequência do espectro sonoro. Além disso, o ruído e as reverberações do espaço são incorporados à fala na gravação. Ademais, os falantes, a sugestão do título "Laurel ou Yanny" antes de ouvir o áudio, as plataformas digitais escolhidas para reproduzi-lo - e que também o comprimem - ou ainda o próprio aparelho auditivo de cada um são essenciais para o discernimento e definição do seu entendimento.

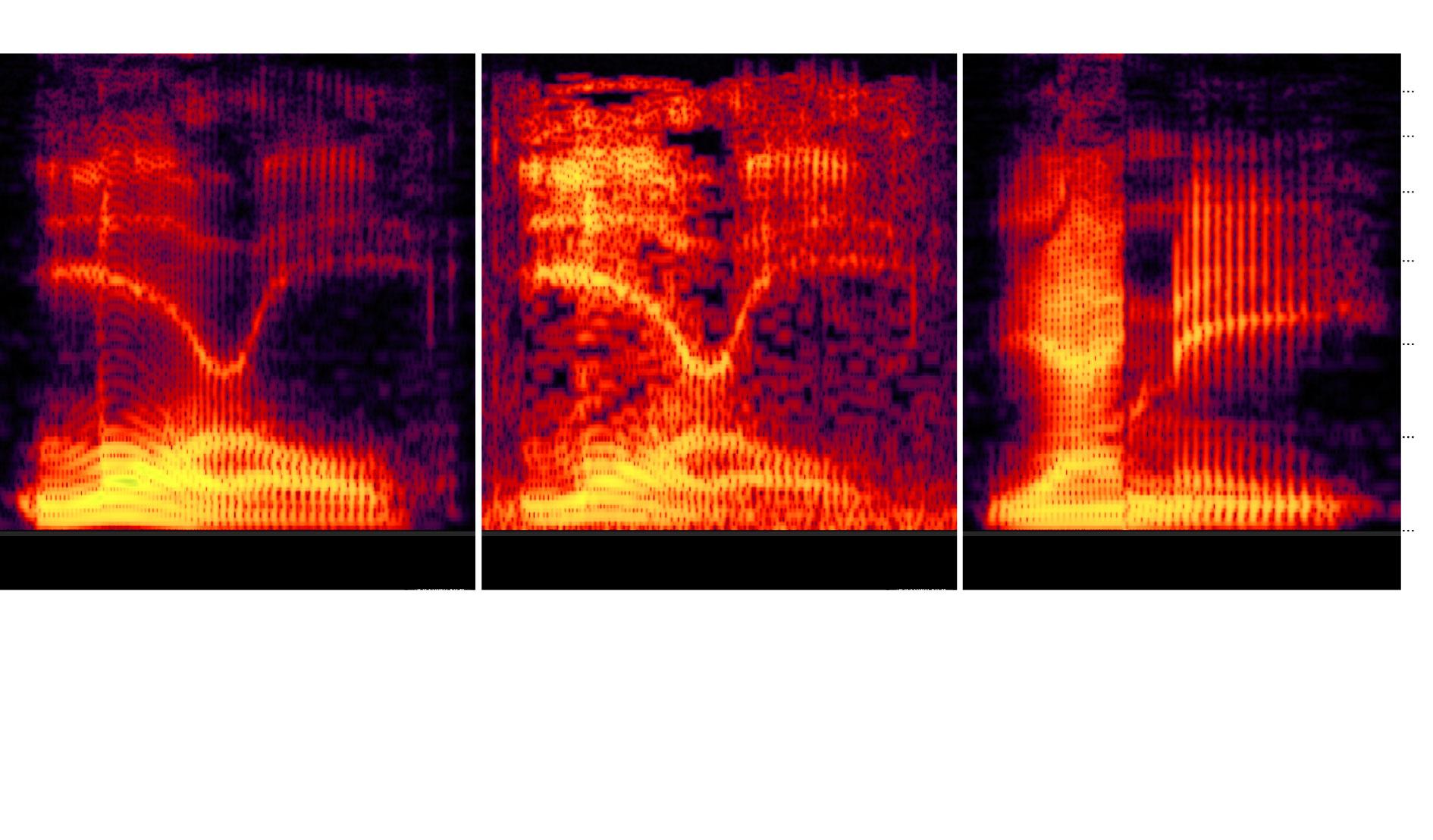


Fig. 1 - Espectrograma do áudio original e do áudio transformado

(CORUM. HUANG. KATZ, 2018).

Assim, de uma forma geral, as pessoas que entenderam o áudio como "laurel" o fizeram por conta de mais presença no grave, em oposição a quem percebeu como "yanny", pois ouviu mais os agudos; um problema inclusivo relativo à idade e ao uso excessivo de fones de ouvido em volume alto, visto que com o tempo a perda de frequências agudas no aparelho auditivo acaba sendo inevitável.

Logo, a ambiguidade que é atribuída ao áudio só acontece por conta da sua transmutação que foi adquirida após a regravação, e tal "ilusão sonora" possivelmente não existiria se os aparelhos e as condições para regravação fossem de alta fidelidade. Porém, podemos verificar que tal ambiguidade não é apenas percebida por conta da captação e reprodução do som em equipamento de baixa fidelidade, mas que outros critérios mais subjetivos ou que fogem do nosso controle são pertinentes para que nossa percepção entenda o objeto escutado como uma coisa ou outra.

**2.2 A acustemologia de Steven Feld como exemplo na problemática de fidelidade sonora entre culturas**

Steven Feld define acustemologia como uma união entre acústica e epistemologia (Feld, 2015: 12). O termo foi cunhado no ano de 1992 como resposta às limitações que o autor sentia no que até então vinha desenvolvendo durante vinte anos como uma antropologia do som. A ideia de juntar acústica com epistemologia para o autor não se faz necessariamente sob uma perspectiva cientificista, e sim sob um olhar que consiga perceber o som em sua função social e material sensorialmente adquirida de forma empírica. Assim, o autor parece se preocupar com a ideia de entender como funciona a escuta do outro, para então compreender como esse outro se relacionada com o seu universo sonoro e não sonoro.

Desde os anos 60, Steven Feld esteve em contato com a música e o universo sonoro de uma das tribos do povo Bosavi da Papua Nova Guiné, os Kaluli - grupo em que o autor chegou a desenvolver boa parte de sua bibliografia e discografia. Podemos dizer então que o trabalho de Feld em certa medida é um trabalho de intermediação. Dizemos de intermediação, pois parte de suas preocupações está concentrada na problemática de transmitir a música e a forma de escuta de um determinado grupo de pessoas para outro. Assim, podemos observar dentro desse contexto que, por se tratar de um problema de transmissão, logo, também se trata de um problema de fidelidade sonora, visto que a intenção do autor é justamente de passar da forma mais coesa a realidade de escuta e musical de um outro grupo.

No seu texto *A Rainforest Acustemology* (FELD, 2003) em um determinado ponto de seu trabalho, Feld coloca três performances musicais diferentes dos Kaluli para exemplificar como a forma que eles escutam e vivenciam seu ambiente aparecem no seu fazer musical e em suas músicas. Em um desses exemplos, uma dessas performances se faz bastante pertinente para a nossa problemática a respeito de fidelidade sonora. Nela, Feld começa sua narrativa contando que iria fazer uma gravação para o CD que vinha montando com músicas dos Bosavi, o *Voices of the Rainforest*. Nessa gravação com uma das principais compositoras do CD, Ulahi canta um pequeno fragmento de improvisação após gravar uma de suas canções, logo depois, antes que Feld viesse a comentar qualquer coisa, Ulahi continua com uma breve desculpa:

Bem, eu mesma, pensando sobre isso, falando tristemente, eu não vejo o seu lugar mas você vê o meu, eu não conheço os seus nome, quem é você? Eu fico querendo saber, pensando sobre isso, vocês vivem em terras distantes, me escutando, eu não ouvi os nomes de sua terra então quem é você? É disso que estou falando. Steve, veio antes de falar 'meu nome é Steve, homem americano' mas todos os outros, quais sãos seus nomes? 'Muitas pessoas irão escutar suas canções Bosavi', você disse assim para mim antes, mas pensando sobre isso, cantando sozinha eu fico pensando quais são seus nomes? É isso que eu estava pensando. Eu realmente não sei o nome das terras, apenas America, Australia, então eu tristemente canto assim para que eles possam escutar isso (FELD, 2003, p. 234, tradução nossa).

Para além da beleza triste do testamento de Ulahi, suas desculpas feitas para com Feld revelam para nós que existia uma preocupação sua em transmitir aquilo que está enraizado em sua memória social, em sua vivência geográfica e o que ela estava sentindo naquele momento para pessoas que ela nem ao menos conhece. Assim, por mais que Ulahi sabia que suas canções seriam tocadas por toda América ou pela Austrália, Feld comenta que as suas preocupações concentram-se mais em quem são essas pessoas que iriam escutar sua música e o que essas pessoas poderiam entender do seu mundo.

De certo que existe uma relação diferente em se fazer música dentro de um contexto ritualístico ou de gravação. E esse estrangeirismo que a gravação carrega como novidade para um grupo de pessoas, pode vir a mudar a relação de como se portar no fazer musical, e assim, não conseguir imprimir toda a realidade sonora/musical que está presente dentro dela. Ou seja, pode ser que para Ulahi o fato do aparelho de gravação não conseguir fazer com que ela se conecte com o povo que está além dele, não a permite criar relações que liguem e contextualizam seus universos sonoros.

Dessa forma, constatamos que tanto para quem está atuando como fonte sonora ou para quem está percebendo essa atuação sonora, que foi mediada tecnologicamente e subjetivamente por quem a captou, se configura como um problema de fidelidade sonora, pois para de fato compreender a música e o som dos outros, e os outros também se fazerem entender - se essa é uma preocupação, como a do exemplo - deve-se ir além da materialidade que a tecnologia pode oferecer, indo ao encontro de uma experiência empírica para que a cultural aural de um povo possa ser compreendida.

**2.3 Fidelidade sonora na portabilidade sonora**

Se a partir dos anos 50, as questões pertinentes a respeito de transmissão através de aparelhos fiéis, era quanto à classificação da fidelidade sonora como de alta ou baixa (*Hi-Fi* ou *Lo-Fi*), podemos falar que a partir dos anos 80 a preocupação da mediação tecnológica concentra-se na portabilidade sonora. No clássico texto *The Walkman Effect* de Shuei Hosakawa, o autor trata de assuntos relacionados simultaneamente ao ato de andar com o de escutar música, algo apenas conquistado pela primeira vez de forma portátil com a tecnologia *Walkman* da Sony.

Um dos assuntos que é colocado em pauta sugere que com o advento do *Walkman* o que se ganha é na verdade uma regressão tecnológica (Hosakawa, 1984, p. 106); dessa forma, a "desenvolução" que o aparelho portátil traz é a de qualidade técnica pertinente a fidelidade sonora, portanto inverte-se o tipo de pensamento de mercado orientado que almejava apenas a aquisição de uma escuta de alta fidelidade para uma de baixa fidelidade. Assim, o que na realidade podemos considerar é que a tecnologia adquirida não está localizada na fidelidade sonora, mas sim na possibilidade de se transportar e ouvir qualquer gravação "isoladamente" em qualquer lugar.

Portabilidade tornou-se talvez umas das grandes palavras-chave do século XX e XXI, e de certa forma configura-se como um dos símbolos de grande importância do pensamento e sentimento de progresso do homem ocidental. Logo, o *Walkman* é um marco dentro da história da fonografia, e em seu momento histórico atua como um dos primeiros processos significativos de miniaturização dos aparelhos de som.

Com o decorrer do tempo diversas outra formas de tentar unificar tecnologicamente os conceitos de fidelidade sonora e portabilidade sonora apareceram, tornando-se entre outras coisas pautas para debate na era digital. Frutos tecnológicos desse tipo de pensamento são os dispositivos de CD players, o aumento do tipo de resolução das gravações digitais do padronizado 44khz de taxa de amostragem com resolução de 16 *bits* do CD para 192khz de taxa de amostragem com resolução de 96 *bits*, ou ainda a tecnologia de compressão MP3. Aqui, talvez o comentário a respeito de fidelidade sonora no livro *Música e mediação tecnológica* de Fernando Iazzetta se faz bastante contundente no momento em que "a questão da alta-fidelidade parece voltar à tona toda vez que se quer justificar a necessidade de se realizar uma atualização tecnológica" (IAZZETTA, 2009, p. 126) ou ainda que a possibilidade de se discriminar a qualidade de áudio tenha sido ultrapassado frente às situações de escutas do ouvinte (IAZZETTA, 2009, p. 127).

Portanto, pensar em uma alta fidelidade sonora hoje, em um momento cuja relevância da mediação tecnológica está mais concentrada na possibilidade de transportar o que se deseja ouvir, ao contrário da qualidade com que se deseja ouvir, pode permanecer pelo menos para quem compra apenas uma posição de escuta *Hi-Fi* como um certo tipo de preciosismo, que busca estar próximo somente da escuta idealizada de quem concebeu algo, o que, por sua vez, acaba por criar uma relação de poder que qualifica a escuta mediada como *Hi-Fi* ou *Lo-Fi*, dessa forma atribuindo um juízo de valor que exclui outras formas de intenção, história ou situação de escuta.

**3. Em uma estética *lo-fi***

Se por um lado a mediação tecnológica mudou a nossa relação com a escuta - seja ela musical ou não - por outro podemos notar que sua existência foi (e ainda é) necessária para que durante o século XX e XXI houvesse o surgimento e a consolidação de novas estéticas musicais, que a partir da subversão de equipamentos usados *a priori* como aparelhos de reprodução, ganham novos parâmetros para escuta dentro de novos contextos - algo que foi possível devido a capacidade de se pensar e realizar a instrumentalização dos aparelhos fonográficos; aprimorando e desenvolvendo a partir deles, técnicas, equipamentos e *softwares* desejados dentro dos valores presentes que surgem com cada estética.

Seja na situação tradicional da música eletroacústica de concerto, nas artes sonoras, na música experimental *Lo-Fi* do *circuit bending* e do *noise* japonês, ou dentro das modalidades das músicas eletrônicas dançantes (EDM) e do *Hip-Hop*, ou mesmo entre outros formatos presentes na *laptop music*, podemos perceber que com suas propostas de escuta, existe um processo ressignificação que incorpora novos critérios para julgar o que é entendido como ruído dentro de seus contextos estéticos.

Assumir uma postura de uma música *Lo-Fi* pode ser considerada então como um trabalho que procura conceder novos sentidos ao ruído. Dessa forma, se entendemos que o ruído é percebido como algo indesejado dentro de um determinado contexto sonoro ou musical, a partir do momento que ele é incorporado esteticamente, deixa de ser ruído, atribuindo-lhe uma nova qualidade. O ruído sofre portanto um processo de assepsia sonora, que não é apenas feito de forma técnica e controlada - como no estúdio da música eletroacústica - mas sim adquirido também como um processo de exercício do ouvinte. Logo, podemos assumir que uma música *Lo-Fi* não acontece apenas por incorporar e atribuir novos sentidos ao ruído, mas também principalmente por se opor a uma escuta que possui um discurso hegemônico qualitativo da fidelidade sonora, o *Hi-Fi*; tornando esse tipo de repertório *Lo-Fi*, como possuidor de uma condição que traz qualidades de outras ordens para escuta.

Assim, questões relacionadas a baixa fidelidade sonora se fazem bastante presentes na música eletroacústica, na música experimental ou nas artes sonoras, porém tais questões também são pertinentes e existem na música eletrônica dançante, seja de forma consciente ou não. Isto posto, para podermos chegar aos nossos objetivos a respeito de problematizações sobre fidelidade sonora no funk, passaremos por dois exemplos musicais que podem ser descritos como um EDM *Lo-Fi*,uma delas é a música *Look at Me* do rapper XXXTentacion e o movimento recente do *Lo-Fi Hip-Hop* (que por sinal possui influências do rapper XXXTentacion).

**3.1 XXXTentacion e o *Lo-Fi Hip-Hop***

XXXTentacion nome artístico de Jahsed Dwayne Ricardo Onfrey foi um rapper norte americano falecido no dia 18 de junho de 2018. Também conhecido apenas por "X", o rapper em sua curta carreira atuou de forma significativa dentro da cena do *Hip-Hop*. Entre seus trabalhos temos destaques como o álbum intitulado *17*, em que podemos observar que uma certa atitude controversa e desafiadora acontece em oposição aos parâmetros da indústria fonográfica; algo bastante notável em sua mixagem e masterização, na qualidade dos áudios utilizados, ou no curto tempo das 11 faixas que não passam de três minutos e criam um total para o álbum com apenas 22 minutos de música. Porém, uma das músicas de X que mais desafiam os parâmetro de uma escuta *Hi-Fi* da indústria fonográfica, está no single *Look At Me*.

*Look At Me* foi lançado inicialmente em 30 de dezembro de 2015 na plataforma *SoundCloud* na conta de Cristian Rojas. A faixa chegou a conseguir a posição de número 34 no *Hot* *100* da *Billboard* na semana de 22 de Abril de 2017, e também a posição de número 99 na *Top 100 Songs* do mesmo ano; além disso, chegou a ser relançada no álbum *Revenge* em 16 de maio de 2017. Possuindo uma letra extremamente agressiva e explícita de violência sexual, a música produzida por Cristian Rojas e Jimmy Duval utilizam-se de técnicas de produção que vão ao encontro do movimento *Lo-Fi* no *Hip-Hop*. Dessa forma, quando escutamos a faixa percebemos qualidades sonoras que se opõem a um padrão de alta fidelidade sonora, estando presentes nas diversas camadas e bandas de frequências distorcidas e gravadas em aparelhos de baixa qualidade; seja desde o baixo extremamente "estourado" ou mesmo do vocal, recortes demasiadamente abruptos que revelam acidentes ou incidentes sonoros, áudios que não foram limpos e que carregam ruído de fundo, níveis de mudanças de volume bastante acentuadas, ou da falta de equilíbrio presente na masterização e mixagem da faixa, ou ainda do sampleamento distorcido utilizado a partir da música *Changes* do artista Mala[[4]](#footnote-3). Assim, a sensação que é relevada para nós quando escutamos a música se aproxima de algo exposto na matéria feita por David Turner para o portal da *Rolling Stones*, quando afirma que *Look At Me* parece emergir estourado como se viesse de um falante quebrado de celular (TURNER, 2017).

Tais características são desejadas e necessárias para a consolidação de um estética *Lo-Fi* no *Hip-Hop*. Elas desafiam o discurso *mainstream* dentro do próprio meio *mainstream*, elucidando para nós que processos que por vezes achamos que são técnicos, são na realidade também de caráter estético. Dessa forma, notamos que antes os clicks e clippings, a distorção digital, ou de uma forma geral o "erro", ou mesmo o uso de uma plataforma digital mais democrática como o *SoundCloud*, começam a ser colocados como elementos necessários para esse determinado tipo de música popular eletrônica, seja ela feita com objetivo de se dançar ou não. *Look At Me* é um exemplo dentro dessa categoria musical que virou um marco e símbolo para o *Lo-Fi Hip-Hop*, porém esse gênero também assume outras características dentro de uma cena digital que não são muito habituais na tradição de se fazer *Hip-Hop*. Para tal, a definição que e encontramos no Portal Rap Mais do colunista Patrick Silva pode ser bastante esclarecedora, assim o:

Lo-Fi Hip-Hop é uma nova vertente que [...] não se gruda a qualidade, usa sons do ambiente, falhas, abafamentos e compõe batidas calmas que se encaixam facilmente na cabeça, climas agradáveis e repetições de beats simples com instrumentos confortáveis a qualquer ambiente. O gênero não se preocupa com letra mas sim com composição, sons que tranquilizam e ajudam a estudar, refletir e meditar. No máximo veremos samples, trechos de conversas que apenas ambientam o resto. No lo-fi temos sons de oceano, falhas de áudio, pássaros ou então um som acústico antigo, o intuito é uma vibe mais relaxada, talvez algo bem útil pra todos (SILVA, 2018).

Como já apontado anteriormente o gênero faz uso da técnica de sampleamento, porém nesse repertório ele adquire uma qualidade nostálgica, trazendo para quem escuta a possibilidade de reinterpretar sonoridades do passado, atribuindo novos significados e sensações dentro de novos contextos. Como também vimos no *Lo-Fi Hip-Hop* o engajamento da comunidade acontece predominantemente dentro de um ambiente virtual, em que sua cultura aural acontece comumentemente com o objetivo de relaxar para a realização de atividades, como por exemplo estudar. Assim, é bastante recorrente encontramos "rádios" em sites de streaming como o YouTube, que tocam esse tipo de repertório por horas com essa determinada finalidade. Logo, observamos que a configuração de um movimento que engaja uma escuta de baixa fidelidade no *Hip-Hop*, acontece devido a uma atitude que se apropria de sonoridades e mediações tecnológicas opostas a um discurso hegemônico, dessa forma, criando um ambiente mais democrático que é possível devido à fácil acessibilidade que possuímos hoje, refletindo assim na cultura do *Do It Yourself* (o faça você mesmo).

**4. Exemplos estéticos da mediação tecnológica no funk e em suas características *lo-fi* adquiridas**

Vimos anteriormente que as questões a respeito de fidelidade sonora podem ser encaradas tanto como problemas de transmissão ou como detentores de valores estéticos que se opõe a um determinado discurso (algo que simultaneamente também pode ocorrer). No depoimento do DJ Jorgin, logo no começo do nosso artigo, comentamos que as preocupações do DJ-produtor estão direcionadas para o ambiente em que sua música será tocada, interferindo no seu processo para realizar a mixagem e masterização no contexto sonoro/musical do funk. No seu caso, a problemática parece importar na medida em que ele precisa imaginar como sua música será tocada num carro de som em volume alto, seja para um baile de rua ou para estar em movimento. Assim, o tipo de som tradicional do pancadão dos bailes funks - em que há o alto volume das frequências médias e principalmente do grave - são fundamentais para compor o seu imaginário e assim transpor a sua escuta para outro contexto além do seu estúdio.

Situações como essa, em que a mediação tecnológica influencia diretamente na forma como se produz funk, não são tão incomuns dentro desse meio. Outra circunstância interessante acontece com o aumento do uso de caixas de som portátil via bluetooth, que devido a sua coloração particular na banda de frequência - mais proeminentes no médio/agudo, menor no grave e sem expressão no subgrave - influenciam na criação dos chamados *beats* finos característicos do estado do Espírito Santo.

Grande nome desse tipo de batida é o DJ Jean Du PCB, que define o *beat* fino como nada mais do que um *beat* normal com o pitch aumentado (ALBUQUERQUE, 2017a). Assim, o que notamos é que a forma como se tem escuta funk a partir da mediação de aparelhos com mais baixa fidelidade, tem influenciado na forma como se produz, algo que podemos perceber novamente no depoimento do DJ Jean Du PCB quando diz que:

É por isso que a gente busca uma masterização legal, que toque em vários tipos de aparelhos sonoros, principalmente essas caixinhas que tão na moda, da JBL e tal. Em algumas produções, para não ficar muito agudo, a gente até faz um beatzinho de grave e bota levemente (ALBUQUERQUE, 2017a).

Seja na captação das fontes sonoras ou na preocupação por onde o funk será tocado, características como apresentadas no *Lo-Fi Hip-Hop* acontecem aqui- tenham elas sido concebidas propositadamente ou não. O caso do *beat* fino é um exemplo. Essa batida foge de um padrão de masterização por possuir uma grande saturação de frequências no agudo devido a expectativa da aparelhagem em que essa música será reproduzida. Outro exemplo, está em certa medida no funk 150 BPM. Tal fenômeno que se tem tornado bastante popular principalmente nos bailes do Rio de Janeiro - e consolidado de uma forma mais planejada pelo DJ Polyvox - foge do padrão de andamento tradicionalmente estabelecido no funk, o 130 BPM. Também conhecido por "ritmo louco" ou "putaria acelerada", o funk 150 BPM surgiu *a priori* durante os bailes, em que funks produzidos em 130 BPM eram simplesmente acelerados a partir de *softwares* como *Virtual DJ*. O que acontece nesse procedimento, é que como feito em qualquer processo de *pitch transpose* ou *time stretch*, uma natural distorção ocorre, revelando através de um processo rudimentar características como um grave que deixa a faixa original totalmente com o som estourado, dessa forma, adquirindo com essa transmutação qualidades *Lo-Fi*.

Pensando agora em produções mais recentes feitas em tempo diferido, especulamos como podemos pensar em uma representação *Lo-Fi* no funk que se aproxime da música, já anteriormente exposta do rapper XXXTentacion, *Look At Me*. Dentro de nossa pesquisa, encontramos nas produções do ano de 2017 do MC Lan a música *Xanaina*. Lançada no dia 10 de janeiro de 2017 no canal do YouTube Legenda Funk e produzida por Lan RW[[5]](#footnote-4) e TH Detona, *Xanaina* possui uma letra extremamente repetitiva e pornografia. Nela, MC Lan fica chamando por uma mulher de nome *Xanaina*, nome este que não existe e parece algo próximo de Janaína; porém para o autor, o nome na realidade é o de uma droga sexual viciante, em que as palavras cocaína e xana[[6]](#footnote-5) são usadas. Na música, características bastante pertinente a um movimento de baixa fidelidade sonora são encontradas, como o áudio "mal" recortado que revela erros quando Lan clama por Xanaina, o baixo e o vocal estourado, ruído ambiente de fundo ou ainda a falta de equilíbrio na mixagem e masterização, ou mesmo o uso de plataformas digitais mais democráticas, como o YouTube, para divulgação.

Tais características não são apenas encontradas em *Xanaina*, porém a música pode acabar servindo como uma referência para pensarmos em uma estética de Funk *Lo-Fi*; dessa forma, propomos um convite a uma reescuta analítica que perceba tais critérios muito presentes desde músicas como no clássico *Chatuba de Mesquita*, *Senta em Mim Xerecão* do MC Magrinho, *Abusadamente* de MC Gustta e MC DG, *Se Organizar Todo Mundo Transa* do MC 2K, *Rabetão* de MC Lan a mesmo em grandes sucessos internacionais como *Bum Bum Tam Tam* do MC Fioti - que produziu por sinal esta música com apenas um baixo orçamento de equipamentos (como um microfone de celular e um simples *laptop* para produção).

**5. Considerações Finais**

Pudemos ver que a fidelidade sonora é duplamente percebido por critérios relativos à percepção em uma escala objetiva e subjetiva da transmissão sonora. Tal transmissão é feita a partir uma da mediação, e que por vezes, através desse mediador (seja desde o aparelho auditivo a um caixa acústica) cria uma conexão entre ouvinte e som. Entendemos então que o uso de determinados aparelhos define determinadas sonoridades, e que a forma como elas atuam são essenciais para a aquisição de novos parâmetros para a escuta, o que por sua vez acarreta novas sonoridades estéticas. Assim, o movimento *Lo-Fi* acontece. Seja ele pensado ou não, com um atitude política ou não, ele pode ser um recurso interessante para podermos refletir sobre nossa música popular eletrônica atual, como aqui proposto para o funk. Se esse adquiriu tal sonoridade no decorrer do tempo ou desde o começo já a possuía (seja na mediação ou estética), pode ser devido a diversos fatores; de qualquer forma, tal olhar pode configura-se como uma cativante forma de análise para futuros trabalhos. Portanto, observar o *Lo-Fi* pode vir a ser uma ferramenta interessante não apenas para o funk ou *Hip-Hop* como foi exposto, mas sim também para outra modalidades na cultura *mainstream*, como por exemplo no tecnobrega, no EDM, ou mesmo na *meme music*.

**Bibliografia**

ALBUQUERQUE, Gabriel. *No Espírito Santo, o beat é fino e o funk é forte*. [s.l]. KondZilla.com. 11 dez. 2017a. Disponível em: <<https://goo.gl/CH8Lth>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

ALBUQUERQUE, Gabriel. *Seria o funk em 150BPM uma nova direção do funk no Rio?*. [s.l.] KondZilla.com. 25 abr. 2017b. Disponível em: <<https://goo.gl/oRWUG1>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

CORUM, Jonathan. HUANG, Jon. KATZ, Josh. *We Made a Tool So You Can*

*Hear Both Yanny and Laurel*. [s.l]. The New York Times. 16 maio 2018. Disponível em: <<https://goo.gl/vscZ6f>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

FELD, Steven. *Acustemology*. In: NOVAK, David. SAKAKEENY, Matt (Orgs.). *Keywords in Sound*. Durham ; London: Duke University Press Books, 2015. 12-21.

FELD, Steven. *A Rainforest Acustemology*. In: BULL, Michael. BACK, Les (Orgs.). *The Auditory Culture Reader*. Nova York: Berg, 2003. 223-229.

FELD, Steven; PALOMBINI, Carlos. *Thoughts on Recording Soundscapes*:

Interview with Carlos Palombini. [s.l]. [s.n]. [s.n]. Dísponível em: <<https://goo.gl/GrS1NS>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

FINDLAY, Mitch. *Stream XXXTENTACION's "17" Here*. [s.l]. HNHH. 24 agos. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/ogMSX2>>. Acesso em: 26 jul. 2018a.

FINDLAY, Mitch. *Xxxtentacion's Most Emotional "17" Lyrics*. [s.l]. HNHH. 29 agos. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/KNJeqz>>. Acesso em: 26 jul. 2018b.

HOSOKAWA, Shuhei. *The Walkman Effect*. In: STERNE, Jonathan (Org.). *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge, 2012. 104-116

IAZZETTA, Fernando. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ORTEGA, Rodrigo. *Como nasce um funk? DJ de “Deu onda” explica produção de hits que sustentam família*. São Paulo. G1, Música. 30 jan. 2017a. Disponível em: <<https://goo.gl/gYutcU>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

ORTEGA, Rodrigo. *Como MC Fioti usou flauta de Bach em produção caseira e transformou 'Bum bum tam tam' em aposta mundial*. São Paulo. G1, Música. 15 dez. 2017b. Disponível: <<https://goo.gl/GPd3wa>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

PALOMBINI, Carlos. *O Estabelecimento do texto do Ensaio Sobre o Rádio e o Cinema:* Estética e Técnica das Artes-relé 1941-1942. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

SILVA, Patrick. *Você conhece o Lo-Fi Hip-Hop? A nova tendência pode acalmar a cena!*. [s.l]. RAP+. 1 abr. 2018. Disponível em: <<https://goo.gl/hB3LDC>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

SOUZA, Thiago. Fornicação, fármacos e funk: um paradigma emergente e sociolo(r)gia de Maffesoli. In: JORNADA DE PESQUISA EM ARTE, 2, 2017, São Paulo. *Anais da II Jornada de Pesquisa em Arte PPG UNESP: poéticas\_políticas\_poéticas*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2017. 263-274.

TURNER, David. *Look At Me!:* The Noisy, Blown-Out SoundCloud Revolution Redefining Rap. [s.l]. RollingStone. 1 jun. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/FJyNft>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

1. Mestrando em Sonologia pelo PPGMUS na Universidade de São Paulo (USP). [↑](#footnote-ref-0)
2. Esse tipo de episódio não é algo novo. Em fevereiro de 2015, um caso que trouxe ambiguidade foi o de uma foto de um vestido que por alguns era visto azul e por outros como branco. [↑](#footnote-ref-1)
3. Equipamentos provavelmente de baixa qualidade, visto o ganho considerável de ruído no espectro sonoro. [↑](#footnote-ref-2)
4. Evidentemente que a técnica de sampleamento não é algo novo, e de certo que ela também é colocada como uma das primeiras formas de se fazer *Hip-Hop* desde pelo menos os anos 80; porém a utilização nesse contexto foge um pouco da autenticidades que os DJs-produtores têm buscado (pelo menos no meio *mainstream*), assim, a reciclagem que esta técnica propõe acaba por servir como um elemento de oposição a um discurso *Hi-Fi*, colocando-se como um elemento característico no *Lo-Fi Hip-Hop*. [↑](#footnote-ref-3)
5. Pseudônimo usado por MC Lan para se referir a si mesmo como produtor. [↑](#footnote-ref-4)
6. Forma vulgarmente usada para se referir ao órgão sexual feminino. [↑](#footnote-ref-5)