

IS Working Papers

3.<sup>a</sup> Série, N.º 76

# Novas formas de produção e difusão musical, o *Lo-fi Hip Hop* e suas reverberações: uma abordagem introdutória

Marcos Roberto Ribeiro de Freitas

Porto, janeiro de 2019

# Novas formas de produção e difusão musical, o *Lo-fi Hip Hop* e suas reverberações: uma abordagem introdutória

**Marcos Roberto Ribeiro de Freitas**

Universidade Federal Fluminense, Brasil

E-mail: [mrribeirodefreitas@gmail.com](mailto:mrribeirodefreitas@gmail.com)

Submetido para avaliação: novembro 2018/Aprovado para publicação: dezembro de 2018

## Resumo

Através de um estudo de caso, observando como se produz e dissemina o estilo musical *lo-fi hip hop*, buscamos identificar – e levantar questões sobre - como a democratização do acesso aos meios de produção e difusão musical tem sido capaz de dar luz à novos estilos musicais. Focamos especialmente em estilos que não mais dependem exclusivamente de intermediários, tais como produtoras ou gravadoras e que, graças ao advento da internet, das redes sociais e das plataformas de streaming, puderam popularizar-se e difundir-se sem a necessidade de encontros físicos em grandes bailes e festas.

**Palavras-chave:** *lo-fi hip hop*, produção musical, difusão musical, redes sociais, *streaming*.

## Abstract

Perceiving how the music genre *lo-fi hip hop* is produced and broadcasted, through a case study, we intend to identify and raise questions about how the democratization of the access and means of production as well as the music diffusion are being able to raise awareness to new music genres. Focusing specially in independent genres - the ones who don't have labels or producers - that due to the innovation of the internet, social networks and stream platforms could get popularity and receive attention with no need of personal encounters in big clubs and parties.

**Keywords:** *lo-fi hip hop*, music production, musical diffusion, social networks, *streaming*.

## Introdução

O surgimento das novas tecnologias impactou diretamente na forma como a música passou a ser distribuída e consumida. Tal fato, já aceito e até mesmo incorporado pelos grandes *players* da indústria musical, já há algum tempo não se apresenta mais como uma novidade para os agentes dos “mundos da arte” (Becker, 2010). Além de novas formas de consumo e diversas cenas musicais puderam surgir devido à expansão da tecnologia da produção musical, que permitiu o aparecimento de “novos modelos de difusão” (Yúdice, 2011: 19). Os exemplos são muitos - vão desde o *funk* carioca ao *huayno pop* peruano -, e todos com a característica em comum de serem estilos musicais que se sustentam a partir de formas de difusão que não são as formas tradicionais, ou seja, passam à margem da indústria musical formalmente estabelecida (Guerra, 2013, Silva & Guerra, 2015). Esses novos modelos não caracterizam-se apenas pela sua forma de reprodução técnica (gravação, prensagem e distribuição dos fonogramas) mas também, por um novo paradigma referente a criação e reprodução imaterial; neste caso, as formas de usar a criação original de outros artistas. Dessa forma *beats*, *riffs*, fraseados e etc são utilizados, de forma comum, por diversos artistas, para produção de novos *hits* musicais. Tais formas de utilização da produção criativa original tornaram-se características fundamentais nesses estilos musicais, como é o caso dos *samples* (recortes ou amostras de trechos de músicas *colados* – sendo repetidos em *looping* - dentro de faixas musicais) na música eletrônica.

Apesar da flexibilidade que os novos modelos de produção e difusão proporcionaram aos agentes envolvidos nas cenas musicais que se beneficiam de tais modelos – transformando as formas de interação que construíam a rede necessária para que a obra de arte alcançasse o público consumidor -, a necessidade da existência de uma face física, material, presencial dessa dinâmica, permaneceu como etapa necessária para a produção e difusão de certos estilos musicais: festas *techno*, bailes *funk* e os grandes concertos do *huayno pop*, podem ser tomados como exemplo (Yúdice, 2011). Esse cenário começa a mudar a partir do início da década de 2010 com o surgimento de estilos musicais que, não só nascem como permanecem na internet como o caso do *vaporwave*, *seapunk*, *mallsoft* entre outros, além do *lo-fi hip hop*.

## Os *cyber*-estilos musicais

Como dito anteriormente, no início da década de 2010 a internet – já consolidada como espaço de sociabilidade, produção e difusão de conteúdo musical (Guerra, 2018; Amaral, 2010) – abre espaço para o surgimento de novos estilos musicais baseados na ampliação da democratização das tecnologias de produção musical, que permite que qualquer pessoa que disponha de um computador possa produzir seus próprios *beats* e *samples*; e também referenciados na simbologia e linguagem própria da internet, como é o caso do *vaporwave*: movimento musical

e estético, que faz referência aos ícones do sistema operacional Windows da década de 90, e aos sons produzidos por modems e discadores de internet *dial-up* da mesma época.

Os estilos musicais surgidos na internet tendem a permanecer dentro do ambiente virtual circulando apenas dentro dos limites de sua comunidade de difusão, como plataformas digitais gratuitas a exemplo do *Soundcloud*, do *BandCamp* e o *Youtube*. Alguns gêneros surgem, existem por um tempo, e desaparecem em seguida (Apesar do movimento perder sua relevância e o número de produções que se identificam com o estilo tornarem-se cada vez mais escassas, o estilo permanece existindo na internet como um referencial de uma época, sendo revivido, revisitado ou referenciado de forma nostálgica; o que impede seu completo desaparecimento nas redes como é possível observar em buscas com o termo “*seapunk*” na plataforma *Google Trends* (2018)) como o caso do *seapunk*. Ainda assim, é possível ocorrer desses estilos romperem suas barreiras de circulação alcançando o público *mainstream* e tornarem-se alvo das grandes gravadoras da indústria musical, como explicado por Yúdice, acerca do que ocorre com o *huayno pop* (2011: 26): “Algumas das estrelas populares do *huayno* tornam-se tão populares que programas de rádio e até estações de televisão com frequência agendam seus espaços para eles.”

Os estilos surgidos na internet rompem essas barreiras de outras formas; o caso mais expressivo é o da banda *Tame Impala* (2018) que incorporou em sua sonoridade, e na estética de alguns de seus vídeos, as mesmas estética e sonoridade do *vaporwave*.

Dos estilos e sonoridades surgidos no início da década de 2010 podemos destacar o *lo-fi hip hop* como aquele que mais tem se disseminado dentro e fora da internet; encontrando apreciadores para além das comunidades virtuais, lançando artistas do estilo, influenciando outros artistas diversos, e alcançando plataformas de streaming como *Deezer*, *Spotify* e *Youtube*.

### **O *lo-fi hip hop* e seu crescimento rumo as fronteiras do *mainstream***

De acordo com o site *QStage* (2018): “o precursor do *lo-fi hip hop* veio do Japão através do DJ Jun Seba, popularmente conhecido como Nujabes.”, ainda de acordo com o site “Nujabes sempre trabalhou com composições simples e sob a influência do *jazz* e do *soul*” além de fazer referências a animações japonesas. A possibilidade de experimentação, a partir do amplo acesso as tecnologias de produção e distribuição, fez com que o estilo se disseminasse rapidamente. Sendo essa, uma das principais explicações possíveis para crescimento do estilo dentro e fora da internet: a facilidade de produção mesmo com precariedade de equipamento já que uma das características marcantes da sonoridade *lo-fi* é a baixa fidelidade (*low-fidelity*), ou seja, os ruídos produzidos em gravações e produções em equipamentos de baixa qualidade é, em si, um atributo positivo na sonoridade do *lo-fi hip hop*.

Uma outra possibilidade de explicação para o crescimento do estilo relaciona-se com um caráter estético-ideológico do *lo-fi hip hop*. O estilo *lo-fi hip hop* é ideologicamente engajado em contrapor a velocidade e o frenesi da vida urbana, colocando-se como capaz de proporcionar aos ouvintes uma espécie de intervalo na avalanche de estímulos produzidos pela metrópole. Em um de seus textos clássicos, chamado *A Metrópole e a Vida Mental*, o sociólogo alemão Georg Simmel, explica que o homem metropolitano sofre com grande fluxo de estímulos em contraponto ao homem do campo (ou pré urbano) que enfrentaria um fluxo bem menos intenso tendo, assim, o homem metropolitano, que desenvolver um conjunto de atitudes mentais que o protegessem desse fluxo intenso de estímulos auditivos, visuais e mentais. (Simmel 1973 [1903]: 11-12). Nesse sentido, parece que o *lo-fi hip hop* busca, em sua construção musical, subverter a lógica explicitada por Georg Simmel; enquanto o *hip hop*, fruto da cultura urbana, intensifica seus *beats* e os *rappers*, cada vez mais, aceleram seu *flow* (a maneira que o *rapper* encaixa seus versos na batida), o *lo-fi hip hop* faz totalmente o oposto: desacelera suas batidas, busca sonoridades relaxantes ancoradas no *jazz* e no *soul* e insere nas suas faixas *samples* que remetem a sons nostálgicos, em geral, relacionados à uma vida fora do urbano (sons de ondas do mar, pássaros cantando, riachos, chuva, crianças brincando ao ar livre).

As duas características do *lo-fi hip hop* – facilidade do processo de produção e distribuição, e seu caráter estético-ideológico – apresentadas anteriormente, contribuem para explicar a popularização do gênero, uma popularização que se destaca em comparação aos outros gêneros musicais surgidos na internet a partir de 2010. Sua proposta de “fuga” da vida urbana conquistou muitos adeptos, fazendo com que se proliferassem *web radios* especializadas em reproduzir as produções dos DJs de *lo-fi hip hop*. Porém essas rádios apresentam-se como rádios de “música para relaxar”, “música para estudar”, “músicas para repousar”. Essa apresentação do *lo-fi hip hop* para o mundo exterior aos espaços de sociabilidade das subculturas da internet, acaba por “invisibilizar” os artistas já que deixa de cumprir um papel de “prescrição” (Gallego Pérez, 2011) dizendo o que é bom e o que é ruim, homogeneizando tudo como “músicas para relaxar”. Outra forma de distribuição da qual o *lo-fi hip hop* se beneficia, são as *playlists* criadas de forma coletiva nas principais plataformas de *streaming* como o *Deezer* e o *Spotify*. Uma busca rápida na barra de pesquisa do *Spotify* é capaz de localizar com facilidade mais de 300 (trezentas) *playlists* criadas de forma compartilhada pelos seus usuários; dos outros estilos musicais surgidos na internet, somente o *vaporwave* consegue acompanhar o *lo-fi hip hop* em quantidade de *playlists* na plataforma de *streaming*.

### **Pistas de abordagem futuras**

No decorrer deste breve ensaio, pudemos observar como alguns estilos musicais se desenvolvem e se reproduzem materialmente de forma alternativa à forma tradicional – aquela vinculada à indústria fonográfica. Estilos musicais como *funk*, *huayno pop* entre outros, puderam desenvolver formas de reprodução e distribuição próprios, além de definirem as

suas próprias regras de utilização coletiva da propriedade intelectual produzida. Esses fenômenos estão diretamente ligados a descentralização das tecnologias de produção e gravação musical, já que de posse dos seus próprios equipamentos os agentes não só apenas consomem como também podem produzir e distribuir novas músicas, de novos artistas; além de utilizar músicas lançadas na produção de novas músicas.

A ampliação do acesso à internet, e o surgimento das comunidades virtuais e da cultura (e subculturas) digital fez com que a produção musical abrisse uma nova possibilidade de criação e distribuição musical; uma possibilidade que salta a etapa dos encontros físicos, pessoais, dos bailes, eventos e concertos onde produtores e consumidores poderiam encontrar-se para realizar o destino final do produto música: a circulação no sentido produtor-consumidor (Guerra, 2018). Dentro das redes os novos estilos surgem e desaparecem em seu espaço limitado, sendo lembrados apenas como fenômenos momentâneos como no caso do *seapunk* que teve um curto período de vida (existiu entre 2010 e 2012) sendo atualmente lembrado como algo do passado da internet. Porém, assim como pode ocorrer com estilos musicais *underground* de fora do mundo virtual, os estilos surgidos na internet podem extrapolar seus limites e alcançar um público maior sendo aceitos e, muitas vezes, até mesmo incorporados pela indústria fonográfica tradicional (Guerra & Straw, 2017). Como pequeno estudo de caso, trouxemos o exemplo do estilo *lo-fi hip hop* que por suas características de facilidade de produção circulação e, também, por sua proposta estética-ideológica, de permitir ao ouvinte uma pequena “pausa” no frenesi dos estímulos urbanos da metrópole, consegue atingir um público maior que o que fora alcançado por outros estilos “conterrâneos”.

Estilos de música surgidos na internet ainda não são objeto de muitas pesquisas, e certamente deixam algumas perguntas a serem respondidas por aqueles que desejarem debruçar-se sobre o tema, tais como: existe, para esses formatos de música, possibilidade de retorno financeiro; tendo em vista que dispensam shows e concertos onde – como outros estilos musicais – poderiam arrecadar o dinheiro necessário para o financiamento de suas carreiras enquanto artistas? Seria possível, sabendo que as grandes gravadoras possuem participação nos principais veículos de *streaming*, mapear o quão fora das margens do *mainstream* esses estilos musicais estão, ou seja, será que é possível dizer o quanto as grandes gravadoras ganham com os estilos musicais surgidos na internet, apesar de toda sua produção, teoricamente, independente? É possível construir uma genealogia da “*cyber* música”, ou uma história da “*cyber* música”, relacionando-a com a história da música fora do ambiente virtual? Como fenômeno recente, talvez seja necessário um afastamento maior, ou o surgimento mais estilos musicais nascidos nos ambientes virtuais para que possamos alcançar um entendimento melhor sobre eles

## Referências Bibliográficas:

Amaral, Adriana (2010). Redes sociais de música: segmentação, apropriações e práticas de consumo. *ComCiência* [online], n.º. 121. Disponível em: [http://www.cienciamao.usp.br/tudo/exibir.php?midia=com&cod=\\_redessociaisdemusicasegm](http://www.cienciamao.usp.br/tudo/exibir.php?midia=com&cod=_redessociaisdemusicasegm).

Becker, Howard (2010). *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte.

Gallego Pérez, Juan Ignacio (2011). Novas formas de prescrição musical. In Herschmann, Micael (org.). *Nas bordas e/ou fora do mainstream. Novas tendências da indústria da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Ed. Estação das Letras e das Cores.

Google Trends (2018). Disponível em: <https://trends.google.com.br/trends/explore?date=all&q=%2Fm%2F0hhqpnh>.  
Acedido em: 03/12/2018.

Guerra, Paula & Straw, Will (2017). I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 6, n.º 1, pp. 5-16. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1189?lang=fr>.

Guerra, Paula (2013). *A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Edições Afrontamento.

Guerra, Paula (2018). Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, vol. 12, n.º 2, pp. 241–259.

Johnsen, A. (Produtor), Johnsen, A., Christensen, R., Moltke, H. (Diretor). (2007). *Good copy, bad copy* [Filme]. Rosforth. Legendado. Cor. Digital.

Qstage (2018). *Lo-fi: o gênero musical terapêutico. O estilo musical proporciona o relaxamento, a reflexão e auxilia a criatividade*. Disponível em: <https://qstage.com.br/mundo/lo-fi-o-genero-musical-terapeutico/>. Acedido em: 06/07/2018.

Simmel, Georg. (1973). A metrópole e a vida mental. In Velho, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. pp. 10-24.

Silva, Augusto Santos & Guerra, Paula. 2015. *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia.

The Red & Black. (2018). *Tame Impala safely excels with "Currents"*. Disponível em: [https://www.redandblack.com/variety/tame-impala-safely-excels-with-currents/article\\_e88b991a-29db-11e5-97fd-93f59500111e.html](https://www.redandblack.com/variety/tame-impala-safely-excels-with-currents/article_e88b991a-29db-11e5-97fd-93f59500111e.html). Acedido em: 06/07/2018

Yúdice, George (2011). Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música. In Herschmann, Micael (Org.). *Nas bordas e/ou fora do mainstream. Novas tendências da indústria da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Ed. Estação das Letras e das Cores.



**IS Working Papers**

**3.<sup>a</sup> Série/3<sup>rd</sup> Series**

**Editora/Editor:** Paula Guerra

**Comissão Científica/ Scientific Committee:** João Queirós, Maria Manuela Mendes, Sofia Cruz

Uma publicação seriada *online* do

**Instituto de Sociologia da Universidade do Porto**

Unidade de I&D 727 da Fundação para a Ciência e a Tecnologia

IS Working Papers are an online sequential publication of the

**Institute of Sociology of the University of Porto**

R&D Unit 727 of the Foundation for Science and Technology

Disponível em/Available on: [http://isociologia.pt/publicacoes\\_workingpapers.aspx](http://isociologia.pt/publicacoes_workingpapers.aspx)

ISSN: 1647-9424

## **IS Working Paper N.º 76**

### **Título/Title**

“Novas formas de produção e difusão musical, o *Lo-fi Hip Hop* e suas reverberações: uma abordagem introdutória”

### **Autor/Author**

Marcos Roberto Ribeiro de Freitas

O autor, titular dos direitos desta obra, publica-a nos termos da licença Creative Commons

“Atribuição – Uso Não Comercial – Partilha” nos Mesmos Termos 2.5 Portugal

(cf. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pt/>).