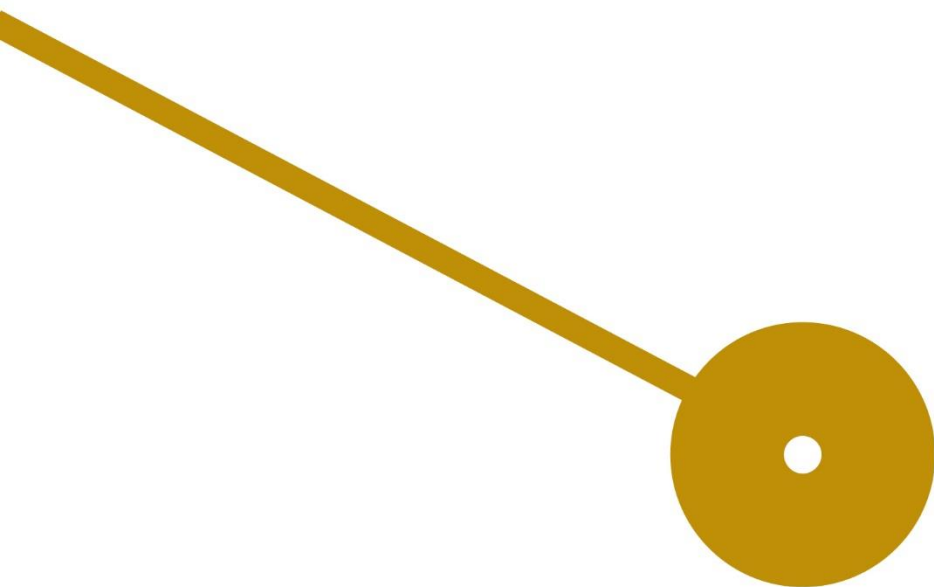


Linhas de fuga: a música pop
como material para uma prática
composicional

João Luís Pinho Vilar

06/2020





Linhas de fuga: a música pop como material para uma prática composicional

João Luís Pinho Vilar

Dissertação e Projeto apresentados à Escola Superior de Música
e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do
grau de Mestre em Composição

Professor Orientador
Dimitrios Andrikopoulos

Professor Coorientador
Daniel Moreira

06/2020

Agradecimentos

Aos professores Dimitrios Andrikopoulos e Daniel Moreira, pela orientação dedicada e exigente.

Resumo

A presente dissertação procura tratar as implicações estéticas das peças compostas para o projecto final do Mestrado em Composição, as quais utilizam elementos musicais da tradição da música *pop*. Para isso, é, preliminarmente, esboçado um enquadramento teórico para uma abordagem estética, cultural, social, política e musical do fenómeno da música *pop*.

São explicitadas, ainda, as técnicas e linguagens utilizadas ao longo do processo das suas composições, especificamente na sua relação com a música *pop*.

Palavras-chave

composição, pop, tecnologia, teoria, pós-modernismo, estética, indústria cultural

Abstract

This current paper deals with the aesthetic implications of the pieces composed for the Master of Composition's final project, which make use of musical elements from the *pop* tradition. A preliminary theoretical framework for an aesthetical, cultural, social, political and musical approach of the *pop* phenomenon is drafted beforehand. Moreover, the languages and techniques used for the composition of the pieces are expounded and clarified, specifically regarding their relation to *pop* music.

Keywords

composition, pop, technology, theory, postmodernism, aesthetics, culture industry

Índice

Breve nota sobre as peças	1
Introdução	2
1. Enquadramento teórico	9
1.1. Música <i>pop</i> : delimitação do objecto	9
1.2 A <i>reprodutibilidade técnica</i>	12
1.3 A <i>indústria cultural</i>	22
1.4 A <i>pós-modernidade</i>	26
2 Enquadramento estético	35
2.1 Tecnologia	35
2.2 <i>Pós-modernismo</i>	40
3 Explicitação de técnicas e linguagens	49
3.1 Projecto artístico	49
3.2 “Got a Lot of Love”, “Saturday Night Fever” e “C ₆ H ₁₂ O ₆ ”	50
3.3 “PET”	54
3.4 “Solo”	60
3.5 “Fluxus, unreasonably quick”	86
Conclusão	89
Bibliowebdiscografia	91

Breve nota sobre as peças

As peças serão tratadas com detalhe no último capítulo. Contudo, uma vez que são feitas algumas menções nos capítulos anteriores, é pertinente facultar ao leitor uma contextualização mínima.

“Got a Lot of Love”, “Saturday Night Fever” e “C₆H₁₂O₆”

Estas três peças devem ser encaradas como um ciclo. As duas primeiras são músicas *pop* e a última é uma peça de electrónica fixa com cerca de 7 minutos. Esta transforma as músicas *pop*, com síntese granular, para a criação de uma peça nova.

“PET”

Uma peça de electrónica fixa multicanal com cerca de 8 minutos para três solistas virtuais (informação MIDI executada por VSTs¹). Possui uma certa continuidade e sons de *Electronic Dance Music* têm um papel de destaque.

“Solo”

Uma peça para guitarra eléctrica, electrónica fixa e vídeo com cerca de 7 minutos. A guitarra eléctrica assume, ao longo da peça, os três papéis possíveis em relação à electrónica: subalternidade (acompanhamento), liderança (solista) e igualdade de importância. A peça possui um elevado grau de fragmentação e sons da tradição *pop* são abundantes.

“Fluxus, unreasonably quick”

Uma peça de electrónica fixa multicanal com cerca de 13 minutos. Tem um elevadíssimo grau de fragmentação, uma forma de mudança constante e explora sons da *pop* e da música tradicional.

¹ Virtual Studio Technology. Neste caso, refiro-me a instrumentos virtuais.

Introdução

A presente dissertação procura explicitar os aspectos técnicos e implicações estéticas de uma abordagem composicional que utiliza elementos da música *pop* como parte integrante da sua linguagem. Esses elementos assumem várias formas: estrutural, sonora, motívica, simbólica, entre outras. Será demonstrado como esses elementos operam num contexto artístico e musical diverso.

O trabalho será dividido em três partes: o ponto 1 cumprirá a função de delimitar a música *pop* enquanto fenómeno cultural e objecto epistemológico. Esta componente fortemente teórica será crucial para uma melhor compreensão do ponto 2. Este último ponto tratará de esboçar um enquadramento estético para a minha abordagem composicional. Por fim, o ponto 3 debruçar-se-á sobre as questões de técnica e de linguagem, explicitando-as no contexto de cada peça individual.

Esta organização em três partes, no entanto, não é estanque. Na verdade, elas comunicam entre si. O ponto 1, por exemplo, oferece já contributos para um enquadramento estético da componente prática, assim como o ponto 2 evidencia algumas questões de linguagem e o ponto 3 retoma, por sua vez, questões de ordem estética.

Antes da parte central do trabalho, é, no entanto, necessário esclarecer a sua pertinência.

A música *pop* por vezes é, em certos contextos, desconsiderada por um *ethos* do gosto. É amiúde dito que gostar de música *pop* constitui *mau gosto*, o que pressupõe a necessidade de correcção do *gosto* da pessoa em causa². Deixando de parte, por falta de espaço, considerações mais detalhadas sobre a tese de Kant de que a experiência estética é uma experiência subjectiva, *desinteressada* e que não necessita de corresponder a critérios de objectividade³ (KANT, 1987), o que seria suficiente para resolver a questão,

² Se recordarmos Platão e a relação que este estabelece entre o *belo* e o *bom*, a dimensão ética destes juízos acerca do *gosto* torna-se clara. (PLATÃO, 1899)

³ Por outras palavras, a beleza não está no objecto mas sim na perspectiva, ou no *gosto* do sujeito.

importa recordar o longo conflito entre a *alta* e a *baixa cultura*. De facto, esta é ainda uma problemática importante⁴.

No entanto, mais frequentemente do que por questões éticas, a música *pop* é desconsiderada por ser, presumivelmente, rudimentar e sem interesse do ponto de vista artístico. Esta é uma afirmação que resulta de um preconceito e é feita, geralmente, por indivíduos que não possuem a literacia e o conhecimento necessários para o entendimento das nuances estéticas e artísticas de toda a produção de música *pop* actual - a qual, aliás, se possui algum grau de convenção, esse grau talvez não seja maior do que o da música “erudita”.

Esta opinião mais ou menos generalizada prende-se em grande medida, aliás, como afirma Berger, com o triunfo do paradigma da abstracção sobre o paradigma da *mimesis*⁵ dentro da tradição desconsiderante (neste caso, a “erudita”). Neste contexto, *mimesis* diz respeito a uma representação musical de um elemento linguístico; quando esta representação não existe, a música é abstracta (BERGER, 2000). Se a música “erudita” é tendencialmente abstracta, a *pop* é tendencialmente mimética (não esquecer que a “letra” é geralmente tida como uma parte central da música). Mesmo que a partir do fim da década de 60 do século passado esta *guerra fria* entre as duas tradições tenha vindo a ser relaxada, uma certa tensão continua a ser observável nos dias de hoje. Assim:

First, the idea of abstract music, which throughout the nineteenth century defined itself by its avant-garde opposition to the mimetic status quo, triumphed so completely in art music circles that by the mid twentieth-century the mimetic idea stopped being taken seriously even as something one needed to be against. (...)

Art music has contemptuously turned its back on the idea of representation and left it as the nearly exclusive property of popular musicians. With only a slight exaggeration, one might claim that by the middle of our

⁴ vide GANS, Herbert J. – *Popular Culture and High Culture: an Analysis and Evaluation of Taste*. Basic Books, 1999. Neste livro importante, o autor evidencia a tensão ainda existente à entrada do novo milénio entre as duas formas de cultura, defendendo a pluralidade cultural e a cultura popular contra os seus detractores.

⁵ Apontado já, no âmbito das artes em geral e em jeito panfletário, por Ortega y Gasset 75 anos antes (ORTEGA Y GASSET, 2016).

century, only popular song and film music dared to be frankly mimetic, without shame or apology. (*ibidem*, 1999: 164)

Outro sintoma do triunfo da abstracção sobre a *mimesis* é o esquecimento a que a análise musical condena, frequentemente, as restantes esferas da vida humana (história, cultura, sociedade, etc), bem como qualquer fonte musical que não seja a partitura⁶. Estes factos contribuem para um afastamento maior entre a música *pop* e a “erudita”, uma vez que a primeira praticamente não utiliza partituras, funcionando muito mais segundo uma lógica de tradição oral ou, melhor, *aural*. Neste sentido, Philipp Tagg afirma⁷:

Allowing for certain notable exceptions (mentioned later), traditional music analysis (Werkanalyse) seems to show either scanty interest and/or littleskill in relating musical structures consistently to the remainder of human existence and activity. (TAGG, 1987: 2)⁸

A verdade ou falsidade da afirmação de que a música *pop* é rudimentar não tem qualquer interesse neste contexto; ela continua a merecer estudo mesmo que a afirmação seja verdadeira. Todos estes conflitos têm aqui uma relevância escassa; a música *pop* tem assumido, desde o seu aparecimento há cerca de cem anos atrás, uma presença cada vez maior nas nossas vidas e essa é razão bastante para estudá-la.

Assim, mais importante do que considerações sobre a adequação do estudo e utilização da música *pop* para fins composicionais, vinculada a questões acerca do *bom* e do *mau gosto*, bem como do que considerações acerca do seu mérito artístico genericamente considerado, é a questão da pertinência. E, para isso, e antes das questões

⁶ Não desconsiderando o trabalho de analistas como Kramer, responsável pela introdução de aspectos da temporalidade (KRAMER, 1988); Ratner, responsável pela incorporação de tópicos histórico-culturais (RATNER, 1980); e Monelle, Agawu e o próprio Tagg, responsáveis pela inauguração de uma abordagem semiótica (AGAWU, 1991; MONELLE, 2000; TAGG, 1987). Não será errado, contudo, afirmar que a partitura continua a assumir o papel de maior destaque no contexto analítico. Não é por acaso, aliás, que o estudo do timbre esteja muito menos avançado do que o de aspectos como a harmonia.

⁷ Como disse na nota anterior, a afirmação de Tagg, apesar de ser bastante antiga, continua a ser relevante.

⁸ Este debate sobre a análise tem, desde 1987, tido desenvolvimentos. Se em 1980 os ataques da Nova Musicologia (KERMAN, 1980) inauguraram um período em que a análise foi alvo de desconfiança, os últimos anos têm visto um relaxamento dessa oposição e um ressurgimento de certas perspectivas mais formais (AGAWU, 1996; AGAWU, 2004).

puramente musicais, aqui provavelmente mais relevantes, precisamos de pensar a importância da música *pop* na sociedade e cultura actuais.⁹

A música *pop* é ubíqua. Como afirma Tagg:

Music has become more or less ubiquitous. It can be heard at home, at work, in restaurants, cars, buses, lifts, aeroplanes, airports, stations, shops, even in public toilets. (*ibidem*: 1)

É certo que Tagg fala de música no geral e não de música *pop* no particular. Contudo, é razoável afirmar que em qualquer dos contextos por ele enumerados a música *pop* existe com muito mais frequência do que outros tipos de música. É, assim, um fenómeno com enorme relevância social, económica, política e cultural, cuja presença, transversal a todos os grupos sociais e etários, constitui uma característica importante do tecido cultural da nossa época. É, assim, social e culturalmente (a nível de massas) consequente (*i.e.*, tem mais impacto), o que a distingue, aliás, da música “erudita”.

O fenómeno é campo especialmente fértil para uma análise sociológica. Emancipado de questões éticas, o *gosto* deixa de se prestar a uma abordagem prescritiva e passa a prestar-se a uma abordagem descritiva. Assim, o *gosto* pode ser estudado, por exemplo, enquanto um marcador social digno de nota:

Taste classifies, and it classifies the classifier. Social subjects, classified by their classifications, distinguish themselves by the distinctions they make, between the beautiful and the ugly, the distinguished and the vulgar, in which their position in the objective classifications is expressed or betrayed. (BOURDIEU, 1984: 6)

Daqui tiramos duas conclusões: o *gosto*, em vez de ser *bom* ou *mau*, é um marcador social¹⁰, por um lado, e a *cultura vulgar* actua contra a *cultura legítima*¹¹ (*ibidem*), por outro. Essa *cultura legítima*, segundo Bourdieu, corresponde à cultura das

⁹ Mesmo que este não seja um trabalho de sociologia ou de pendor culturalista, esta última dimensão comporta, a meu ver, importância para o campo da música em geral e da composição em particular – veremos como no ponto 2 desta dissertação.

¹⁰ E, até certo ponto, determinado por condicionantes sociais.

¹¹ É evidente que esta descrição (que evocará certamente a *luta de classes* marxista) é idealizada e que nem sempre se verifica na realidade, pelo menos sem fluxos que a contradigam. Contudo, dá-nos alguns instrumentos importantes para entender certas dinâmicas do *gosto* no contexto musical.

classes altas, cujos hábitos, opiniões e gostos têm mais força de tracção para uma legitimação do que outros. Se na época em que Bourdieu escreveu o seu livro este argumento era defensável, hoje nem tanto: a música “erudita” tem cada vez menos peso na cultura das classes altas, tendo vindo a ser substituída pela música *pop*. De facto, a música “erudita” tem visto o seu espaço ser limitado a um certo nicho de interesse e de mercado. Não obstante, no meu entender, a música “erudita”, por peso da tradição e do preconceito, é ainda hoje, em certos círculos (mesmo que nesses círculos a música “erudita” seja raramente ouvida), associada a uma *cultura legítima*. No contexto específico deste trabalho, se a *cultura legítima* corresponde ainda, comumente, à música “erudita”, a *cultura vulgar* corresponde à música *pop*.

As posições da crítica marxista têm uma sobreposição com as aqui descritas, como afirma Scruton:

Em todas as versões, a crítica marxista representa um desafio. Se não somos capazes de definir o próprio conceito do estético a não ser como ideologia, então o juízo estético não tem fundamento filosófico. Uma «ideologia» é adoptada pela utilidade social ou política, não pela sua verdade. Ora, mostrar que um conceito - santidade, justiça, beleza ou outra coisa qualquer - é ideológico será corroer a sua pretensão de objectividade. (SCRUTON, 2009: 64)

No mesmo livro, afirma ainda que:

(...) a cultura emerge quando procuramos estabelecer padrões que governarão o modo como as pessoas chegam a consensos, tornando, ao mesmo tempo, as pessoas mais dignas de admiração e mais amáveis. (*ibidem*: 162)

Scruton, depois do truísmo da primeira citação - é evidente que para Bourdieu e os marxistas o *estético* é ideológico -, reforça ainda a tese do sociólogo francês. A *cultura* a que Scruton se refere é a *cultura legítima* de que fala Bourdieu, *i.e.*, a cultura das classes altas. Isto torna-se evidente quando atentamos ao facto de que Scruton não fala de *consensos* maioritários; o *consenso* maioritário, a existir, seria aquele engendrado pela música *pop* - no entanto, Scruton fala quase só de música “erudita” no seu livro¹². Torna-se evidente também na sua descrição dos jardins de lazer faustosos

¹² Quando fala de música *pop* fá-lo com o objectivo de compará-la desfavoravelmente à música “erudita” (pondo de parte a probabilidade diminuta de Scruton preferir Radiohead a Brahms):

(*ibidem*: 78), onde comumente o pedreiro é visto apenas no decorrer da construção de alguma balaustrada. Para além disso, reforça um *ethos* do *gosto*: “tornando as pessoas mais dignas de admiração e mais amáveis”. Mais uma vez, Scruton vai, sem querer, ao encontro de Bourdieu: a *cultura legítima* confere *distinção*, ao passo a *cultura não-legítima* confere *vulgaridade* (conceitos de Bourdieu). As teses sobre o *gosto* têm implicações políticas, sociais e culturais, e em particular a tese de que há um *bom gosto* e um *mau gosto*, sem prejuízo de poder ser verdadeira, traz consigo a exclusão e o potencial esquecimento de partes importantes da nossa cultura.

São estas tensões e questões - incluídas na questão mais vasta da *alta cultura* contra *baixa cultura* - que pretendo trabalhar não só com a parte teórica desta dissertação como também com as peças musicais que incluí no projecto final e com o seu enquadramento estético. A abordagem é, aliás, semelhante à de Tagg¹³ no artigo já citado, em que o autor avança uma proposta de uma semiótica da música *pop*, onde elementos *extragenéricos* (*i.e.*, fora da linguagem musical propriamente dita, como a cultura, sociedade, etc.) terão uma importância central:

However, instead of opposing extrageneric (emic, referential and multidisciplinary) with congeneric (etic, non-referential, unidisciplinary) approaches, it seems wiser to treat them as complementary. Only thus will it be possible to establish relations (extragenerically) between items of musical code and their respective fields of paramusical association and (congenerically) between these various individual parts of the musical code as processual structures too. (TAGG, 1987: 6)

A forma como considero que questões extramusicais podem ser importantes num contexto musical será explicada no ponto 2.

Por fim, as questões musicais. A música *pop* é responsável por um conjunto de contribuições e inovações importantes para o campo da música em geral. Algumas dessas contribuições, que irei discutir mais à frente, incluem: a técnica do *sampling*; a instauração do disco (ou o ficheiro digital, ou o CD, ou qualquer outra forma que

“O argumento é avidamente adoptado, pois parece libertar as pessoas do fardo da cultura, dizendo-lhes que todas aquelas obras-primas venerandas do passado podem ser ignoradas impunemente, (...) que os Radiohead se igualam a Brahms, uma vez que nada é melhor do que nada e que toda a pretensão a um valor estético é vazia.” (SCRUTON, 2009: 93)

¹³ A minha ocorre, no entanto, no campo composicional, enquanto a de Tagg ocorre no campo da semiótica.

assuma uma gravação, manipulada ou não) enquanto objecto artístico matricial, substituindo tanto o concerto como a partitura; como consequência desta última, a deslocação do *sítio da audição musical*¹⁴ da sala de concertos para outros locais mais prosaicos, como a casa, o carro, etc; a valorização da individualidade tímbrica, em especial a da voz, emancipando-a da padronização ou tipificação características da tradição interpretativa da música “erudita”; a revalorização da improvisação; o uso generalizado da amplificação; a elevação da produção em contexto de estúdio a criação artística¹⁵, deixando de ser uma mera assistência a uma reprodução o mais fiel possível da interpretação gravada, como continua a ser em grande parte da música “erudita”; a tendência crescente da *ciborguização* da performance, manipulada em estúdio e assistida por “máquinas” (como o *auto-tune* ou a manipulação de informação MIDI, por exemplo), entre outras. Estas não são inovações de segunda ordem: são, em alguns casos, mudanças radicais de paradigma. De facto, ao contrário do que muitas vezes é afirmado em certos contextos, a música *pop* é tudo menos reaccionária.

¹⁴ O local onde mais frequentemente se ouve música. Isto acontece porque as técnicas de gravação e o surgimento da música *pop* são indissociáveis.

¹⁵ Não esquecer que George Martin é frequentemente visto como o “quinto Beatle”.

1. Enquadramento teórico

1.1. Música *pop*: delimitação do objecto

A música *pop*, encarada como objecto de conhecimento, define-se musical, social e culturalmente por contraposição a outras categorias musicais, e historicamente por se tratar de um fenómeno circunscrito da nossa vida colectiva. Assim, o ponto de partida desta reflexão é a proposta (minha) de uma divisão tripartida da música nas seguintes categorias: música “erudita”, música tradicional e música *pop*.

Utilizo o termo *música “erudita”* por ser um dos poucos disponíveis em português e por prontamente (com poucas palavras) denotar o tipo de música a que me quero referir: música feita por pessoas que, na sua esmagadora maioria, estudaram música a nível superior¹⁶, que não é destinada a uma distribuição massificada, que é feita para ter uma recepção mais ou menos recatada (comparar os *mosh pits* às meigas valsas e um público que canta em conjunto a um público em silêncio sepulcral) e que (mais importante), de uma maneira ou de outra, pertence à genealogia da tradição da música das classes altas ocidentais e, em particular, europeias¹⁷. Não há termos bons: “música clássica” (termo muito utilizado em língua inglesa: *classical music*) confunde-se muito facilmente com um período específico da história da música (o de Mozart) e descreve prodigamente como exemplares (uma das definições do adjectivo nome *clássico*) manifestações musicais que talvez não o mereçam; “música contemporânea” tem apenas uma sobreposição pequena com o fenómeno que quero invocar, uma vez que me refiro também a uma certa música do passado, para além do facto de não deixar clara a razão por que não denota toda a música, sem excepções, feita nos dias que correm (Justin Bieber não é música contemporânea; porquê?); e, por fim, “música erudita” arrasta consigo uma implícita autogratificação intelectual reiteradamente mentirosa – nem toda a música rotulada como música “erudita” veicula vasto e profundo conhecimento ou sabedoria (segundo a definição do adjectivo nome

¹⁶ Alguns músicos *pop* também o fizeram, mas creio serem uma minoria. No contexto da música “erudita”, estudar música na academia parece ser uma condição *sine qua non*.

¹⁷ Esta tentativa de definição deve muito pouco a distinções musicais; este problema presumivelmente inaceitável será tratado mais à frente no texto.

“erudito”). A definição de música *pop* é mais complexa e será feita de forma gradual nos próximos parágrafos. A música “tradicional”, menos importante no presente trabalho, será apenas brevemente definida em contraste com as outras categorias.

Estas três categorias musicais são abstractas e hipotéticas; são construções que correspondem ao termo tipológico de *tipos-ideais*¹⁸ de Max Weber. Esta divisão é, no mundo real, fluída e muito complexa. Existe, por exemplo, música híbrida: música que possui características de duas ou mais categorias. A abstracção é necessária para podermos falar destas problemáticas de forma produtiva. Neste sentido, é necessária uma ressalva: nem tudo o que, neste trabalho, disser acerca da música *pop* se aplica a toda a música que identificamos como *pop*; contudo, esse facto não determina que as conclusões não sejam úteis. Assim, todas estas distinções devem ser encaradas segundo uma lógica do espectro: as fronteiras não são definidas, mas há regiões que podem ser demarcadas. Neste sentido, haverá sempre manifestações musicais que desafiam todas estas delimitações.

Se atentarmos aos termos do conceito *música pop* somos capazes de visualizar o seu mapa formal: esta categoria musical, numa primeira abordagem de pendor arquetípico¹⁹, não é mais do que música com a capacidade de apelar a um público alargado (porque *pop* é abreviatura de *popular*). No entanto, existe alguma música “erudita” e alguma música tradicional muito populares, pelo que este critério não é suficiente. A música *pop* distingue-se da música “erudita” nestes aspectos adicionais: musicalmente a nível da duração, do timbre e da forma (entre outros), culturalmente por ser frequentemente considerada uma manifestação de uma determinada *baixa cultura* e socialmente por ser o tipo de música dominante (o mais amplo) no *gosto* das sociedades. Assim, afastam-nas aspectos socioculturais e as tradições de que reivindicam parte. Diferencia-se, ainda, da música tradicional na medida em que musical, social e culturalmente não é um símbolo das tradições e costumes de um

¹⁸ Um *tipo-ideal* é formado pelas características e elementos mais comuns do fenómeno estudado; nesse sentido, as características de um *tipo-ideal* não correspondem necessariamente a todas as características de um caso particular do mesmo fenómeno.

¹⁹ O que não é possível, uma vez que a música *pop* é um fenómeno historicamente circunscrito, como explico mais à frente.

determinado povo²⁰, ainda que a maior parte das vezes assimile características da música tradicional na sua realização.

Todas estas considerações, no entanto, não são suficientes, já que ignoram uma perspectiva histórica e não têm em conta o momento em que o público alargado se transformou em público massificado, ocasião da verdadeira génese da música *pop*. O entendimento deste evento é necessário para podermos aspirar a alguma espécie de definição. Assim, a música *pop* circunscreve-se historicamente a partir do início do século XX até hoje, e a sua origem depende das evoluções tecnológicas no campo do *audio*, a mais evidente das quais é a gravação. Assim, precisamos de abordar alguns conceitos teóricos que nos explicarão como foi possível a música *pop* massificar-se: a *reprodutibilidade técnica*, a *indústria cultural* e a *pós-modernidade*.

É importante referir, antes de avançar para o ponto seguinte, que a popularidade não é uma condição *sine qua non* para determinada música ser, segundo a minha perspectiva, uma manifestação de música *pop*. A “primeira massificação” (chamemos-lhe assim) foi apenas o momento inaugural de um novo tipo de manifestação cultural com características próprias. Há outros critérios, alguns já referidos há dois parágrafos atrás, que podem ser satisfeitos: curta duração; tonalismo (na sua definição alargada); regularidade métrica; privilégio do disco em detrimento da *performance*; não utilização da escrita e seguimento de uma lógica de tradição oral²¹; ser apresentada em concertos e festivais ao lado de música indiscutivelmente *pop* (porque imensamente popular, para além de satisfazer todos os outros critérios que aqui enumero: Madonna, Dua Lipa, Billie Eilish, etc); fazer parte da *cultura pop* alargada (ser tratada por *youtubers*, aparecer na revista *Billboard* ou na *Entertainment Weekly*, ser apresentada em *late night talk shows*, etc), não ser amplamente estudada em contexto académico; convidar à participação do público (que pode cantar, dançar, etc); entre outros. Assim, as categorias

²⁰ A não ser que consideremos, hipoteticamente, o público da música *pop* um *povo* maioritário e homogéneo com costumes e tradições próprias: nesse caso, a música *pop* é a música tradicional dessa nova cultura dominante global, ao passo que a música tradicional no seu sentido corrente é a música das culturas minoritárias.

²¹ É importante referir que existem muitas exceções a esta característica: a música de Tom Jobim, que na minha opinião é *pop* (a *Garota de Ipanema* é uma das músicas mais gravadas de sempre e em 1965 ganhou o Grammy de Gravação do Ano, prémio superlativo da tradição *pop*) e sempre foi escrita antes de gravada, é um exemplo paradigmático. Mais uma vez relembro que estas características não são capazes de, sozinhas, estabelecer distinções e que estas classificações se localizam no âmbito de um espectro onde regiões são identificáveis mas não há fronteiras definidas.

pertencem a vários campos distintos e a identificação da música *pop* é difícil e multidisciplinar; são necessárias abordagens musicais, culturais, sociais, políticas e económicas.

1.2. A reprodutibilidade técnica

Antes de examinar as condições de possibilidade da música *pop* como fenómeno e o modo como surgiu e se desenvolveu, torna-se conveniente fazer uma referência às propostas taxonómicas relativas às artes dos trabalhos de Nelson Goodman e Gérard Genette. A arte, segundo Nelson Goodman, divide-se em dois regimes distintos: o autográfico e o alográfico (GOODMAN, 1968). As artes *autográficas* dizem respeito às obras de arte de um único exemplar físico, como a pintura e a escultura (maioritariamente), ou de ocorrência única; as artes *alográficas* ou *não-autográficas* pressupõem vários exemplares ou ocorrências múltiplas.

A música, a literatura e o cinema são artes *alográficas*, porque sujeitas a interpretações (no sentido performativo) múltiplas (de uma obra musical, por exemplo) e à *cópia*²². Genette utiliza a distinção avançada por Goodman, desenvolvendo-a através da análise daquilo a que chama *imanência* da obra de arte (GENETTE, 1997), afirmando que as artes *alográficas*, nas suas manifestações variadas, remetem para um objeto “ideal” que o receptor constrói através de um processo de “redução”, identificando as características artísticas comuns a todas as manifestações distintas a que dão origem.

O argumento de Genette revela-se problemático quando aplicado à música *pop*. O modo como a *cópia musical* se assume enquanto arte *alográfica* é distinta do modo como a *performance* ou interpretação musical o faz, na medida em que a *cópia* é feita mecanicamente, sem necessidade de um esforço artístico na materialização dos traços do “objecto ideal”. Ora, na música *pop* a *cópia* é privilegiada; o disco é considerado o objeto artístico matricial, e não a *composição* “plasmada” na notação musical ou a sua

²²Aqui, *cópia* diz respeito ao modo como os objetos artísticos são reproduzidos e multiplicados; no caso da literatura com recurso à impressão e no caso da música com recurso à gravação sonora.

execução. Falo aqui das *cópias* porque elas são apenas a pluralização do *master* (ficheiro da versão final da produção) da música: quando uma cópia é feita, o *master* não é transformado, é apenas multiplicado; por isso a *cópia* é o objecto matricial: porque existe uma correspondência entre ela e o *master*, *i.e.*, são a mesma coisa. Prefiro usar o termo *cópia* em vez de *master* porque fica mais claro que me refiro ao objecto que cada ouvinte tem consigo.

Assim, podemos considerar o disco (a *cópia* musical) como uma ocorrência artística *autográfica* múltipla²³, porque o objeto artístico se apresenta ao ouvinte tal como ele é (todos os exemplares são idênticos), sem necessidade de um processo de *redução*²⁴ por parte do ouvinte. Esta hipótese do “estatuto especial” da *pop* no âmbito dos regimes propostos por Goodman e Genette é explicável pela particularidade de privilégio do *disco* em detrimento da *performance*. Assim, a *reproduzibilidade técnica* constitui uma condição de existência da música *pop*.

Face aos desenvolvimentos tecnológicos da época, Walter Benjamin escreveu um ensaio medular na compreensão das transformações engendradas na arte na passagem do século XIX para o século XX: *A obra de arte na era da sua reproduzibilidade mecânica*. O referido texto será, no presente trabalho, convocado a partir dos seguintes pontos: a perda da *aura* da obra de arte e do seu *aqui e agora*, consequência da instauração da multiplicidade e da exclusão da *História* dela derivada²⁵, o fim da sua “existência parasítica no ritual” (BENJAMIN, 1992: 70) e a sua *praxis* política. Para além disso, abordar-se-á a maneira como a *reprodução técnica* altera o modo de recepção da obra musical.

A *reproduzibilidade técnica* diz respeito a um conjunto de saberes técnicos que permitem uma reprodução não-manual e em grande escala da obra de arte; se a obra de arte sempre foi reproduzível (*ibidem*: 63), a velocidade do processo de reprodução foi exponencialmente acelerada com o aparecimento da fotografia, tendência que tem o seu culminar no estabelecimento do cinema (cuja possibilidade de existência depende inteiramente da *reprodução técnica*) como arte legitimada.

²³ O mesmo se pode dizer, aliás, em relação ao cinema.

²⁴ Conceito de Genette que se refere à redução dos traços distintivos a um objeto ideal.

²⁵ Entendido por Benjamin como um espaço onde a obra de arte se insere enquanto existência única, carregando em si um testemunho histórico tangível que a liga a ocorrências concretas.

As diferentes técnicas de reprodução da obra de arte figurativa são objeto de grandes transformações ao longo da história – os gregos conheciam apenas a fundição e a cunhagem; mais tarde surge a xilogravura (*ibidem*: 63); muito mais tarde ainda a impressão e depois a fotografia. Estas alterações têm uma repercussão “retrospectiva” sobre a própria natureza da arte (*ibidem*: 64). A fotografia, verdadeiramente revolucionária (como a invenção da imprensa o foi para a literatura), diz-nos Benjamin (*ibidem*: 69), modifica a configuração tradicional da arte. As discussões em torno da legitimação da fotografia e do cinema distraíram os críticos, que foram incapazes de reconhecer as implicações desta transformação, instauradora de uma verdadeira ruptura. As dúvidas acerca do estatuto artístico por eles levantadas tentavam incluir as novas formas de arte numa circunstancialidade artística que tinha sido irreversivelmente modificada. De facto, as formas de arte inauguradas pela *era da reprodutibilidade técnica* engendraram um novo paradigma. A ruptura foi igualmente grande com a invenção das novas técnicas de reprodução, distribuição e recepção musicais; a concepção e a prática da música foram revolucionadas.

A reprodução ocupa um lugar desprestigiado em relação ao reproduzido. Uma das teses de Benjamin é que a reprodução opera a perda da *aura* da obra de arte – a sua “presença” e o seu “aqui e agora”, *i.e.*, aquilo que constitui a sua autenticidade (*ibidem*: 64). Apenas a existência singular da obra de arte assegura a sua inclusão na *História*. A reprodução retira a obra de arte da sua existência historicamente circunscrita. Esta perda da *aura* dá-se, no entanto, de forma distinta nos diferentes períodos e modos de reprodução. Assim, segundo Benjamin, a reprodução técnica é mais livre do que a manual; aquela faz com que o reproduzido atinja aquilo que o original não consegue – a objectiva capta aquilo que o olho não vê. A obra reproduzida sofre deste modo uma modificação. Outro exemplo disto mesmo é a captação de um objeto em movimento que não é acessível pela nossa visão a olho nu – a fotografia congela um momento no tempo e apresenta-o como se tivesse acontecido fora dele. A nossa visão, sendo também condicionada pela categoria temporal, é incapaz de o fazer. A posição hierarquicamente inferior da reprodução em relação ao objeto reproduzido é relativizada na fotografia.

A *reprodutibilidade técnica* opera uma aproximação entre a obra e o receptor, possibilitando ainda um alargamento do público com acesso à obra de arte. Se a *autenticidade* da obra de arte reside naquilo que é transmissível desde a sua origem até

ao seu testemunho histórico, a *autenticidade* perde-se, de certo modo, de cada vez que a obra de arte é actualizada em contextos diferentes. Também isto condiciona a recepção.

Com efeito, seguindo as propostas da *estética da recepção*²⁶, somos forçados a admitir que a obra de arte é percebida de forma diferente em cada contexto distinto. A actualização da obra (isto é, a recepção da mesma) através das suas reproduções em contextos de recepção diferentes introduz variantes imprevisíveis nas interpretações da mesma, porque engendra objectos estéticos diferentes a partir do mesmo artefacto.

Continuando a leitura de Benjamin, a inscrição da obra de arte no domínio da *tradição* (*ibidem*: 68), prévia à reprodutibilidade mecânica, tem a sua expressão no *ritual*, o qual assume duas formas de existência: numa primeira fase a do culto e mais tarde a do valor de exposição da obra (*idem*: 70). Os gregos cultuavam a beleza (categoria quase “religiosa”) e os diferentes deuses através das esculturas. A iconografia cristã, por sua vez, assegura um culto religioso que é tanto mais efectivo quanto mais ocultos estiverem os objetos. Este valor de *culto* da obra de arte era elemento constituinte da “realidade” da arte no início na antiguidade grega. Porém, o referido valor de culto transformou-se no seu oposto com o início de uma nova fase, na qual surge aquilo a que Benjamin chama o *valor de exposição*. A arte tem agora lugar nos museus em vez de nas igrejas e catedrais. A função da arte neste novo sistema é aquela que nos é agora mais familiar: o *artístico*. A diferença assenta no facto de agora a exposição da obra de arte ser destinada a um número cada vez maior de receptores.

Tudo isto se altera, no entanto, com a reprodução técnica. A partir daí, a reprodução de certos quadros (que na contemporaneidade são a única manifestação a que temos acesso) não é o mesmo que os quadros reproduzidos. A fotografia que circula na internet do “Nascimento de Vénus” não é a obra de arte que os seus contemporâneos conheceram. Esta fotografia que vejo (porque não é um quadro – o seu *medium* é outro) está “exilada” da *tradição* da obra que reproduz mas pode, por sua vez, incluir-se na *tradição* inaugurada pelo aparecimento da fotografia. A ocorrência única da obra de arte transforma-se, através da sua reprodução, numa ocorrência múltipla. O concerto que se pode ouvir apenas num determinado momento no tempo e no espaço, constituindo uma manifestação irrepitível, é conservado na gravação e a sua ocorrência única transforma-

²⁶Movimento de crítica literária surgido nos anos 60 que defende, *grosso modo*, que a obra de arte só existe quando lida ou recebida.

se em ocorrência múltipla. De cada vez que o reproduzido é apreendido, a obra é actualizada.

Assim, uma das alterações que a *era da reprodutibilidade técnica* levou a cabo foi a de ter emancipado a arte da sua “existência parasítica no ritual”. Nesta *era* a arte é emancipada porque a perda da aura e da *autenticidade* da obra de arte trazem consigo a perda do ritual; a arte é “massificada” e é-lhe atribuída uma nova função no sistema social: a de uma *praxis* política (*i.e.*, impacto e intervenção na *res publica*), desígnio que a música *pop* assume de forma mais ou menos consciente, seja como legitimizadora ou opositora do *status quo*. Esta constitui uma das “revoluções” que as novas técnicas de reprodução engendraram no seio da arte.

Segundo Benjamin, a obra de arte inclui-se no sistema da *tradição* apenas como existência singular (*ibidem*: 67); tal inclusão perde-se na existência múltipla da obra de arte; mas esta exclusão é distinta nas artes com origem anterior à *era da reprodutibilidade técnica* e nas posteriores, como a fotografia, o cinema e a música *pop*.

No caso particular do cinema, o conceito de *tradição* não é adequado, exactamente porque a condição primeira para a existência do cinema é a *reprodutibilidade técnica*. Para além deste aspecto, aquilo que vemos na tela não é uma reprodução mas precisamente a obra de arte: a “realidade” no cinema é forjada e a sua *autenticidade* reside, paradoxalmente, nessa artificialidade.

Na música o problema é distinto: a música que possui ainda a *aura* de que Benjamin fala é a *performance* única e irrepetível – a história dá-nos o seu testemunho só através daquilo que é dito sobre ela, exactamente porque o que foi ouvido uma vez não pode voltar a ser ouvido. Se nos é possível conservar essa execução no sentido de a ouvir repetidamente não estamos diante de uma arte cuja recepção é radicalmente diferente daquela que conhecíamos anteriormente? A notação musical não perpetua a música de forma idêntica à gravação sonora. Deste modo, as novas técnicas de gravação encetam uma revolução que altera por completo a forma como percebemos a música, não importa se “erudita” ou *pop*. Mas aqui reside uma diferença entre as duas: se na música “erudita” a *performance* é ainda mais valorizada do que a sua reprodução (não do que a partitura: falo aqui da reprodução enquanto gravação do acto interpretativo), na música *pop* acontece o contrário – o disco (ou a gravação, ou o CD, não importa) é o objecto privilegiado, no sentido em que o concerto é subalterno e deve

responder-lhe (porque o disco surge primeiro e não é apenas a gravação do concerto, como acontece na música “erudita”).

Benjamin diz-nos que o modo de organização da percepção sensorial do homem é condicionado natural e historicamente; não só a percepção do objecto artístico muda ao longo do tempo como também a percepção da realidade. Este modo de organização sofre alterações profundas com o surgimento das novas técnicas de reprodução. Tais alterações provocam a perda da *aura* - caracterizada, segundo Benjamin, por uma “lonjura”. O desejo das massas de aproximação assegura a eliminação da distância. A montanha ou o ramo (exemplos dados por Benjamin) que observamos mantêm sempre uma lonjura ultrapassável somente pela reprodução, que assegura a sua actualização em contextos diferentes e a torna mais “próxima”. Nenhuma forma de arte nos está, hoje, *longe*, prova do “óbito da aura” defendido por Benjamin. A reprodução destrói esta “lonjura” e aumenta a proximidade. Em apenas alguns segundos encontramos a gravação da *performance* exacta da quinta sinfonia de Mahler que queremos ouvir (com a condição de ter sido gravada).

O cinema é o instrumento mais poderoso, para Benjamin, da nova *praxis* política (*ibidem*: 83), incorporando as alterações mais importantes que surgiram com o início da reprodutibilidade técnica. Em larga medida, o que Benjamin afirma acerca do cinema é aplicável também à música *pop* – as duas artes funcionam, em muitos aspetos, de forma semelhante. A velocidade de reprodução das imagens atinge o seu culminar no cinema. A discussão que surgiu quando o cinema procurava legitimar-se no contexto da arte falhou na compreensão da sua radical novidade. O cinema remodelou o meio onde no início esperava inserir-se, engendrando uma nova forma de arte cuja prática e concepção dependem da *reprodutibilidade técnica*; o seu erro foi esperar que podia incluir-se numa realidade que já não era (ou nunca foi) a sua. Por isso o cinema foi tão fortemente criticado como incompreendido.

Mas se do cinema podemos dizer isto, o caso da música *pop* não é diferente. De facto, o significado social da música *pop* é demasiado importante para ignorarmos o significado político da sua existência. A sua massificação provocou alterações profundas na forma como pensamos a música que ainda hoje são incompreendidas. O aumento do significado social da música *pop* implica, até certo ponto, um decréscimo

do significado social da música “erudita” num processo irreversível; o espaço social desta última é (como foi sempre) limitado, ao passo que ninguém escapa à música *pop*.

A comparação habitual entre o teatro e o cinema é para Benjamin importante, principalmente no que diz respeito à *performance* do ator; no teatro o “aqui e agora” do ator está assegurado e intacto, visto o desempenho artístico ser realizado através da presença. Pelo contrário, o desempenho do ator no cinema é “filtrado” pelo equipamento; o que o espectador vê na tela é um “espectro” e não a sua presença física. A *aura* do ator desaparece no cinema porque a sua presença corporal foi “destruída” pelo aparato técnico (*idem*: 82). A actuação é aqui o resultado de várias intervenções: muitas vezes o filme entra até em conflito com o factual – a ordem histórico-cronológica das cenas montadas é diferente da ordem em que foram filmadas, por exemplo. Um exemplo extremo seria um filme póstumo: de quem é o espectro que vemos na tela? Quem observamos não é o actor que havíamos conhecido anteriormente mas sim um espectro simulado pelo *equipamento cinematográfico*. A actuação única e singular do actor num determinado momento temporal e espacial foi retirada dessas mesmas categorias com recurso ao aparato técnico que permite a sua actualização em contextos diversos. Esta possibilidade não é inócua e não só altera a organização das nossas percepções como também a própria organização da circunstancialidade da arte. Esta “perda da aura” é, por exemplo, muitas vezes compensada pela fabricação de uma “personalidade” – a *estrela*; o que vemos na *estrela* é também uma realidade forjada e um espectro que é fabricado mais para habitar o imaginário do que para ter a pretensão de existir realmente²⁷. Este mito da *estrela* é no entanto tão real como o espectro que vemos na tela.

Tudo isto se aplica²⁸ também à música *pop*. O desempenho artístico do músico na gravação é filtrado por uma série de processos que vão desde a gravação, sempre com possibilidade de correções e melhorias, à mistura, onde o objectivo máximo é comumente o da simulação de um meio físico real. O efeito sonoro de pós-produção do *reverb* imita a reflexão do som no espaço físico, tal como o *delay* imita o eco que ouvimos em espaços amplos. Mas a produção de estúdio de uma obra musical não se fica pela mera emulação dos efeitos sonoros que podem ser encontrados na natureza.

²⁷ Em paralelo com o que foi mencionado anteriormente em relação à *popstar* e à *rockstar*: a construção da *persona* na música *pop*.

²⁸ Ainda que de forma e em grau diversos.

Efeitos artificiais ocupam hoje um espaço importantíssimo na produção musical; o resultado é a criação de uma obra que não tem paralelo na natureza²⁹.

Os avanços técnicos no equipamento musical (desde os instrumentos e o espaço físico até ao equipamento de produção) sempre influenciaram a feitura da música, provocando alterações no seu seio. Se a “aura” e o “aqui e agora” da obra musical de ocorrência múltipla e massificada estão irremediavelmente perdidos, confrontamo-nos então com a *ilusão*. Assim, actualmente, prefere-se muitas vezes a reprodução à *performance* singular, justamente porque a primeira aumentou as possibilidades da última, ainda que nela tenhamos acesso a certos estímulos ausentes na reprodução. A execução é forjada; aquilo que percebemos na *performance* musical não é o mesmo que percebemos na sua reprodução. Os avanços tecnológicos propõem a arte em direção a um futuro imprevisível; no entanto, como explica Benjamin, a exponencialização da velocidade do avanço tecnológico enfraqueceu o seu carácter de novidade e fez com que os avanços que outrora teriam sido revolucionários sejam hoje recebidos sem entusiasmo.

A aparência da realidade no cinema é forjada, como na música, com recurso ao aparato técnico. Para explicar as diferentes formas de relacionamento com a realidade do cinema e da pintura Benjamin utiliza a metáfora do médico cirurgião e do cura: o cinema opera uma intervenção no interior da realidade para reproduzir um objeto mais ou menos reconhecível e a pintura imita o cura na medida em que o faz à distância, sem tocar no paciente (*idem*: 92). A mesma metáfora se pode aplicar à música de ocorrência única (cura) e à de ocorrência múltipla (médico cirurgião). Esta distância implica uma “atitude respeitadora” por parte do pintor em relação àquilo que reproduz; também aqui o cinema é revolucionário na medida que descarta esse “respeito” e essa “distância educada”. Aqui reside o potencial científico do cinema. Aquilo que no quotidiano passa despercebido pode no cinema ser observado mais atentamente, precisamente porque este possibilita a compreensão das “imposições que regem a nossa existência”. O que na

²⁹ O que acontece também no concerto ao vivo. No entanto, pelo simples facto de que, em estúdio, as possibilidades tecnológicas e a disponibilidade (em vários sentidos) são maiores, isto é alcançado em maior grau no disco. Por exemplo: não há muito tempo para um guitarrista equalizar a sua guitarra ao vivo, para além do facto de que terá, provavelmente, de usar a equalização do próprio amplificador por não ter à disposição um equalizador analógico ou digital de qualidade.

realidade parece muitas vezes não ter um sentido imediatamente identificável, no cinema adquire um significado forte³⁰.

A massificação da recepção da obra de arte traz muitas vezes, mas não sempre, a sua democratização. No cinema, por exemplo, qualquer pessoa pode ser filmada e, desse modo, “entrar” na obra; trata-se de uma pretensão legítima. Esta é uma possibilidade que surge apenas com a fotografia e cujo significado social não pode ser ignorado. A distinção entre o público e o autor torna-se ténue; a impressão permitiu que um número cada vez mais alargado de pessoas começassem a escrever apenas pela circunstância de terem a possibilidade de ler mais e mais facilidade em serem publicadas. Na música *pop* o mesmo acontece: aqui, não é necessário estudar música em circuitos formais para se seguir uma carreira.

Benjamin diz-nos que com o esmorecer do espaço social da arte vem a fragilização da fruição e vice-versa (*ibidem*: 83). No cinema e na música *pop* coincidem por essa razão a atitude de fruição e a atitude crítica. Por isso, com o decréscimo do significado social de artes como a pintura, o público que reage de forma progressista a um filme reage de forma “reacionária” a uma pintura verdadeiramente “revolucionária” (*ibidem*: 83). O mesmo acontece na música “erudita”: uma obra de Schoenberg é encarada com muito mais estranheza do que uma obra de música *pop*, exactamente porque a música “erudita” tem vindo a ver reduzido o seu significado social e a ser substituída pela música *pop* nas camadas sociais com acesso total à educação.

O alcance de recepção da obra de arte é modificado: a recepção das “artes populares”³¹ é condicionada pela matriz da *massa*; a quantidade de receptores opera aqui uma alteração em relação à qualidade da recepção. Milhões de pessoas são hoje espectadores de cinema e ouvintes de música *pop*. Surge neste aspeto a oportunidade de criticar a “popularização” da arte – facto que, como explica Benjamin, assenta no lugar comum de que arte exige uma recepção recolhida, o que constitui uma perspectiva burguesa (*idem*: 90).

A capacidade de mobilização das artes populares e a sua dimensão de *entretenimento* satisfazem as tarefas de percepção que os novos tempos exigem. A

³⁰ *vide* as considerações de Benjamin sobre o potencial psicanalítico do cinema no mesmo ensaio.

³¹ Aqui, o cinema e a música *pop*.

“distração” proporcionada pelo cinema e pela música *pop* é um aspecto positivo – a recepção na *diversão* possibilita uma atitude crítica, mesmo que, paradoxalmente, distraída. Na contemporaneidade, no entanto, a *diversão* é um conceito diferente do de tempos recuados: na antiguidade latina, o *lúdico* de Horácio nada tem de semelhante à *diversão* que as “artes populares” nos proporcionam – o *lúdico* supõe um comprometimento moral (HORÁCIO, 1984) que hoje está posto de lado. Muito menos a *diversão* que conhecemos hoje procura *instruir* como anteriormente.

Benjamin termina o seu ensaio defendendo que uma das maiores tarefas da arte é a de encetar uma procura cuja satisfação ainda não pode ser assegurada (*idem*: 87). A arte, neste sentido, aponta para o futuro. Na sua opinião, o cinema tem a sua origem no dadaísmo no sentido em que este promovia já o “choque” e a imersão na “distração”, dois aspetos que surgiriam depois no cinema. O ritmo do processo de associações do receptor é contrariado no filme graças à velocidade vertiginosa da sucessão dos fotogramas; o receptor é dominado pelo filme e não o contrário.

Estas considerações são válidas para o cinema e para a música *pop*. Mas se muitas vezes esta última se manifesta através de canções inócuas ou legitimadoras, manifesta-se também na forma de crítica manifesta à sua contextualidade. A tudo isto acresce a mercantilização do cinema e da música *pop* - mobilizam capital e não é ignorado que a maior parte das vezes a sua existência tem como objectivo único a obtenção de vantagem económica. Este facto, no entanto, não impede uma atitude crítica se pensarmos que também se aplica, por exemplo, às artes plásticas que, movimentando capital, não têm o seu estatuto artístico questionado. A referida mercantilização da música *pop* e do cinema aponta frequentemente para uma recepção da obra de arte superficial e distraída, um “consumo fácil”, linear e imediato, tal como preconiza uma sociedade capitalista; no entanto, a possibilidade de estar em contacto de forma repetida com o objeto artístico e deste modo sermos capazes de sondar “segredos” que passam despercebidos num primeiro contacto desencadeia uma recepção que não é distraída nem superficial. Tais factores permitem o desenvolvimento da capacidade perceptiva e um entendimento das obras real, crítico e profundo, assim como o potencial político do objecto.

1.3. A *indústria cultural*

Indústria Cultural é um termo criado pelos filósofos Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, membros da escola de Frankfurt, grupo de teóricos associado ao Instituto para a Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt surgido nos anos 20. Este grupo, de produção teórica diversa, perfila-se numa orientação comum: a do progresso social, criticando as injustiças sociais tanto do capitalismo como do socialismo soviético. Para isso, recorreram a várias disciplinas como a sociologia e a psicanálise, bem como às propostas aventadas pelo existencialismo, no intuito de corrigir omissões da teoria marxista tradicional. Deste modo, são responsáveis pelos trabalhos iniciais daquilo a que se viria a chamar *teoria crítica*³². O aspeto “crítico” da *teoria* reside, para este grupo de teóricos, numa forma de superar os limites do *materialismo*, *positivismo* e *determinismo* num retorno à tradição filosófica crítica iniciada por Kant e a certos autores do Idealismo Alemão, principalmente Hegel. Neste sentido, a metodologia por eles proposta, instauradora de uma vertente prática, tem como objetivo primeiro a compreensão dos conceitos *base* e *superestrutura*, formulando uma crítica relativamente à irracionalidade do seu funcionamento³³.

Um dos textos centrais da Escola de Frankfurt é a obra conjunta de Adorno e Horkheimer *Dialectic of Enlightenment* (2002), que assume grande importância para a contextualização daquilo a que mais tarde se chamará *indústria cultural*, em que a música *pop* se insere como mercadoria. Adorno e Horkheimer identificam o Iluminismo como a origem dos instrumentos de opressão da sociedade capitalista, visto que, não admitindo a excepção e a descontinuidade, é por eles considerado totalitário, onde a diferença se vê subjugada a um sistema unitário com pretensão racional e utilitária. Deste modo, instaura-se uma homogeneidade na sociedade ocidental cuja legitimização está dependente de uma elite intelectual detentora do conhecimento e, por consequência, poder. A coerção social assegura que a unidade cultural e intelectual se mantém intacta:

Each human being has been endowed with a self of his or her own, different from all others, so that it could all the more surely be made the same. But because that self never quite fitted the mold, enlightenment throughout the

³² Termo cunhado por Horkheimer (HORKHEIMER, 2002)

³³ vide ADORNO, Theodor W. – *Negative Dialectics* (1973)

liberalistic period has always sympathized with social coercion. (ADORNO; HORKHEIMER, 2002: 9)

O capítulo “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception” introduz um dos conceitos centrais da obra e talvez o mais influente no pensamento subsequente. Adorno e Horkheimer argumentam que, na sociedade capitalista, a cultura de massas se assemelha ao modo de produção de outros bens: produção em série de objetos padronizados e consumíveis. Estes *produtos*, conceito por eles proposto, que constituem um grupo homogêneo e indiferenciado, atuam sobre a *libido* do consumidor de uma forma controlada e prevista pelo sistema que os produz, sendo capazes de o conduzir à docilidade, à passividade, embrutecendo-o e diminuindo a sua capacidade de reacção.

A satisfação momentânea e primária oferecida pela cultura de massas (muitas vezes satisfazendo necessidades psicológicas criadas pelo próprio sistema económico, *i.e.*, a *onomania*) priva o sujeito da possibilidade de satisfação das necessidades psicológicas reais, como a criatividade, liberdade e felicidade genuína. Deste modo, a *indústria cultural* domina o indivíduo e retira-lhe a liberdade, colocando-o num ciclo vicioso de necessidade-satisfação: “The more strongly the culture industry entrenches itself, the more it can do as it chooses with the needs of consumers-producing, controlling, disciplining them; even withdrawing amusement altogether: here, no limits are set to cultural progress” (*ibidem*: 115). A manipulação do indivíduo-consumidor encontra-se na base do funcionamento da indústria cultural: a produção constante de bens, inundando o mercado de produtos homogêneos que se regem não pelo seu valor estético e cultural mas meramente comercial; assim, quanto maior a produção, maior o lucro. No seguimento deste raciocínio, o conceito de *desejo-produção* de Deleuze e Guattari revela-se produtivo: “Partout des machines productrices ou désirantes, les machines schizophrènes, toute la vie générique: moi et non-moi, extérieur et intérieur ne veulent plus rien dire..” (DELEUZE e GUATTARI, 1972: 8)

Rejeitando o *subconsciente* freudiano, Deleuze e Guattari propõem um outro modelo, baseado numa analogia com uma “fábrica”: o desejo não é a “falta de” mas sim uma energia produtiva real. A natureza do desejo constitui um *desejo-máquina* (em tradução literal), o qual, situado numa rede de outros *desejos-máquina*, entra em luta com outros para a expansão do seu domínio. O referido conceito surge na esteira do *vontade de poder* nietzscheano, visto que ambos se ocupam da conceptualização do

desejo (instintivo, *i.e.*, a vontade) ligada à satisfação de uma necessidade vital, constituindo uma característica essencial do ser vivo. De maneira semelhante, a *indústria cultural* pode ser pensada como um ser vivo no *corpo-sem-órgãos*³⁴ do capitalismo. A natureza expansiva do *desejo-máquina* cria uma nova modalidade, a de *desejo-produção*: o modo matricial do funcionamento do capitalismo, e por consequência da ação da indústria cultural, na qual a procura incessante por *mais-valia* não deixa de crescer. Um exemplo disso é a constante capacidade de “autorenovação” da indústria cultural.

Estas características são particularmente evidentes num dos seus produtos mais rentáveis: a música *pop*. A tipologia dos estilos, que se propagam indefinidamente, dando origem a um grupo de termos utilizados de forma mais ou menos arbitrária e, por vezes, pouco fundamentada, ilustra a forma como a indústria da música *pop* é capaz de acrescentar novos produtos ao seu “catálogo” de forma sistemática. Assim, afirma Adorno, a pseudo-individualização dos vários registos da música *pop* cria a ilusão de novidade, gerando ciclos de moda que constantemente decaem e se renovam:

Stylization of the ever identical framework is only one aspect of standardization. Concentration and control in our culture hide themselves in their very manifestation. Unhidden they would provoke resistance. (ADORNO, 1941)

Deste modo, a *individualização* ilusória e a “estilização” são formas de *normatização* neste tipo de produção. Adorno escreveu este texto em 1941: na altura, a música *pop* era indiscutivelmente mais semelhante entre si do que é agora. Esse facto poderá, talvez, ser explicado pelo facto de que havia menos pessoas a fazê-la. Hoje em dia, contudo, a música *pop* transforma-se a um ritmo frenético, provavelmente muito mais acelerado do que na música “erudita” - a música *pop* funciona, muitas vezes, segundo uma lógica de *moda*. Há, para além disso, uma enorme profusão de sonoridades, facto talvez explicado pelo facto de haver muitos indivíduos envolvidos na sua feitura.

A estereotipização da música *pop* no tocante à forma é comparável à produção de outros bens de consumo em contexto industrial. Como em toda indústria, a música *pop* é produzida respeitando um conjunto de diretrizes que garantem o seu sucesso

³⁴Segundo Deleuze e Guattari, a virtualidade daquilo que nele está contido.

comercial e o interesse do público consumidor. O *hook* é um elemento transversal a toda a produção da música *pop*, sem o qual a capacidade de atração em massa se perde.

Adorno afirma, em 1941, que a produção de música *pop* (“música popular”, nos seus termos) é feita de forma manual e “individual”:

Though all industrial mass production necessarily eventuates in standardization, the production of popular music can be called "industrial" only in its promotion and distribution, whereas the act of producing a song-hit still remains in a handicraft stage. (*ibidem*)

Contudo, hoje, a produção de música *pop* é feita em “grande escala”, mecanizada (com utilização de *software*), e centralizada; de facto, o “produtor” suplantou o compositor, arranjador e “harmonizador” para atuar como uma “fábrica” de produção de *hits* comerciais. O processo é ainda, até certo ponto, solitário e “humano”, no entanto, a mecanização e a codificação do processo de produção, permitindo que seja rápida e em grande escala, remetem, de modo inequívoco, para a indústria e não para a “manufatura”.

Este ensaio de Adorno sobre a música *pop*, que tem quase 80 anos, envelheceu mal. Grande parte das coisas que aí são ditas são absurdas e preconceituosas (já na altura, mas mais ainda nos dias de hoje): por exemplo, que a principal característica da música *pop* é a *padronização*. Ora, a padronização existe em qualquer tipo de música, mais ou menos em cada manifestação particular. Adorno veiculou uma concepção muito específica da *padronização*: principalmente no que diz respeito à estrutura. Para além do facto de grande parte das obras de música “erudita” possuírem estruturas padrão, Adorno não reparou noutros aspectos igualmente importantes, que já em 1941 eram novidade e rompiam com padrões anteriores: por exemplo, a valorização da improvisação na música *jazz* e a maior variedade (no *jazz* e noutros tipos de música da época) de modos de cantar (logo, menos *padronização*) do que o que podíamos observar no contexto da música erudita. Contudo, o texto aborda algumas questões ainda interessantes para os dias de hoje, as quais foram abordadas neste capítulo.

1.4. A *pós-modernidade*

O entendimento do modo como a música *pop* é produzida, distribuída e consumida *em massa* traz consigo a intuição de que possui um papel sociocultural especial. De facto, as “artes populares” nas quais a música *pop* se insere têm sido alvo de várias críticas que, desatendendo a cada especificidade argumentativa, podem ser resumidas do seguinte modo: as “artes populares”, orientadas pela matriz da *massa*, estão sujeitas às leis do mercado e ao seu *modus operandi*. Este argumento é hoje incontestável. Contudo, a extensão subentendida do domínio do mercado sobre as manifestações culturais parece-me limitada. Hoje, todas as expressões culturais e artísticas estão sujeitas à mercantilização: “Aesthetic production today has become integrated into commodity production generally” (JAMESON, 1991: 3). Estas considerações pressupõem um conceito que sustenta toda a argumentação de Jameson: a *pós-modernidade*. Este conceito, discutido por vários autores, é polémico e objeto de tantas loas quanto críticas. Ainda assim, a conceptualização, que designa a “condição” (utilizando o termo de Lyotard) ou a circunstância sócio-cultural, estética e económica do capitalismo tardio (pós-queda do muro de Berlim), oferece um quadro teórico útil para se pensar a dimensão mercantil da música *pop*, objecto deste ponto.

Para Fredric Jameson, a *pós-modernidade* designa uma realidade sociológica, cultural e intelectual historicamente circunscrita resultante directamente do modo de funcionamento do capitalismo tardio. Segundo Lyotard, a nossa época é caracterizada pela “morte” das *metanarrativas*³⁵, discursos legitimadores, normativos e holísticos que reduzem toda a variedade da experiência humana a uma representação compreensível, normalmente projetando-se num horizonte de futuro utópico. Exemplos de *metanarrativas* são o comunismo, as doutrinas religiosas ou o Iluminismo. Com a morte das *metanarrativas*, aquilo que “sobra” são múltiplas células de discursos ideológicos desconexas que não oferecem a possibilidade de uma compreensão “absoluta” sobre a nossa condição nem permitem a antecipação da realização de uma “ideia-mestre”.

³⁵ vide LYOTARD, Jean-François – *The Postmodern Condition*.

Na perspectiva de Jameson, e no seguimento do trabalho sobre a *indústria cultural* de Adorno e Horkheimer, a “colonização” da esfera cultural pelo mercado, que no modernismo detinha ainda alguma independência, resulta na fusão de todo o discurso num “todo indiferenciado”. A produção cultural está assim submetida ao modo de funcionamento mercantil, tornando-se homogénea na procura do lucro financeiro e, directa ou indirectamente, na legitimação do sistema económico vigente. Outros traços centrais das práticas artísticas neste contexto são o *pastiche* e a crise da historicidade. O *pastiche* distingue-se da paródia no sentido em que esta pressupõe um paralelo entre duas obras específicas, ao passo que o *pastiche* se caracteriza por uma imitação de estilo e “colagem” de elementos distintos, muitas vezes sem uma base conceptual que o justifique e sustente. A crise da historicidade, caracterizada por uma falta de profundidade histórica que torna o indivíduo *pós-moderno* ignorante em relação à sua posição diacrónica, resulta de um privilégio da *sincronia* e do *espacial* sobre a *diacronia* e o *temporal*. Jameson diz-nos:

There no longer does seem to be any organic relationship between the American history we learn from schoolbooks and the lived experience of the current, multinational, high-rise, stagflated city of the newspapers and of our own everyday life. (*ibidem*: 22)

O resultado é um “hiperespaço pós-moderno” incompreensível, dada toda a sua complexidade, onde a posição do indivíduo é desconhecida devido à “morte” do *sujeito transcendental*, numa absorção do indivíduo por parte do sistema.

O principal fito de Jameson no trabalho sobre estas questões é o de dar a ver os mecanismos de opressão do capitalismo tardio, os quais suprimem o indivíduo e o seu potencial de ação para o transformar em elemento da engrenagem do macrossistema económico, limitando-lhe a existência ao papel por ele desempenhado nos novos modos de produção. O sujeito não está, no entanto, consciente da sua condição e muito menos é capaz de perceber um mundo cada vez mais complexo. A crescente especialização das diferentes esferas da atividade humana e a descrença nas *metanarrativas* tornaram impossível a compreensão do mundo na sua totalidade. Numa fase inicial do capitalismo, diz-nos Jameson, era possível para o indivíduo extrapolar as suas experiências fenomenológicas locais para uma compreensão alargada do sistema do qual era parte. A esta “compreensão” da totalidade do sistema onde o indivíduo se insere Jameson chama de *mapeamento cognitivo*: “a situational representation on the

part of the individual subject to that vaster and properly unrepresentable totality which is the ensemble of society's structures as a whole” (*ibidem*: 51).

Com a globalização e a crescente complexificação do funcionamento da economia, o *mapeamento cognitivo* torna-se impossível. Jameson recorre a um teórico do urbanismo, Kevin Lynch, para explicar a desorientação do homem *pós-moderno* (*ibidem*: 415). No desenho de novos espaços urbanos, é necessário ter em conta a facilidade com que o indivíduo navegará na cidade. No encontro com uma cidade desconhecida, o indivíduo sentir-se-á perdido e sem nenhuma compreensão do espaço onde se desloca, sendo necessária a colocação estratégica de pontos de referência que permitam o *mapeamento cognitivo* do espaço.

A ininteligibilidade do mundo *pós-moderno* torna-se ainda mais significativa com o aumento do *aparelho ideológico* do capitalismo tardio. Este fortalecimento é levado a cabo através da colonização daquela que é, tradicionalmente, a esfera destinada à crítica e à resistência ao *status quo*: a esfera cultural. As manifestações culturais foram submetidas à lógica de funcionamento do mercado e tornaram-se *mercadorias*. O *status quo* preserva a sua força eliminando a possibilidade da crítica, dando os *media* um contributo importante para este facto. Limitando a liberdade de escolha pessoal, fortalece a nossa relação de “resignação” ao mercado através da transferências de forças libidinosas entre as duas esferas de actividade. Os *media* funcionam tanto segundo uma lógica de mercado na medida em que a liberdade de escolha do receptor é ilusória quanto como aliado dessa mesma lógica mercantil na medida em que imprimem no indivíduo uma falsa necessidade da qual o mercado se aproveita. Assim, Jameson diz-nos, existe uma tal simbiose entre o mercado e os *media* que é impossível distingui-los:

In the gradual disappearance of the physical marketplace, of course, and the tendential identification of the commodity with its image (or brand name or logo), another, more intimate, symbiosis between the market and the media is effectuated, in which boundaries are washed over (in ways profoundly characteristic of the postmodern) and an indifferentiation of levels gradually takes the place of an older separation between thing and concept. (*ibidem*: 275)

A ênfase sobre a *mercadoria* leva-nos a identificá-la com o próprio processo de mercantilização: “Postmodernism is the consumption of sheer commodification as a process” (*idem*: ix). O modo de funcionamento do capitalismo tardio implica que toda a

produção, incluindo a produção cultural, esteja sujeita às leis do mercado para ter a sua existência justificada. Se o mercado não justifica a sua existência, isto é, se não há uma procura suficiente que compense o custo de produção, o produto é obrigado a desaparecer.

Estas propostas ajudam-nos a perceber o funcionamento da música *pop*, que surge como um produto orientado para o mercado³⁶, resultado de uma nova estratégia para a sua exploração. As modificações musicais ao longo do tempo procuram satisfazer novas necessidades do consumidor de modo a que a existência daquela continue a justificar-se. Se a música “erudita” muitas vezes orientou a sua produção segundo as exigências daqueles que asseguravam as condições de sobrevivência dos músicos, isto é, os patronos ou mecenas, essa produção era direcionada a uma elite cultural. Pelo contrário, a música *pop* procura a satisfação das exigências da *massa* e o sucesso comercial. Ainda assim, a música *pop* constitui uma oportunidade única para a compreensão do *hiperespaço pós-moderno*. Com efeito, a sua “aparição” enquanto mercadoria, evidenciando e criticando a mercantilização a ela inerente, possibilita uma observação direta das condições que permitiram o seu surgimento: a saber, a colonização da esfera cultural pelo capitalismo tardio.

Se a perda de consciência histórica é um dos principais sintomas da falta de compreensão da nossa época, o *pós-modernismo, lato sensu*, é para Jameson uma tentativa de compreensão do período histórico contemporâneo, o qual rejeita as formas tradicionais de entendimento, afirmando que nada existe fora da ideologia e do discurso – a “verdade” é uma construção social. Assim, a relatividade *pós-moderna* encontra a única narrativa unificadora possível, a sua normatividade, na organização económica da sua sociedade, isto é, no capitalismo:

Postmodernism is not the cultural dominant of a wholly new social order (...), but only the reflex and the concomitant of yet another systemic modification of capitalism itself (*ibidem*: xii).

³⁶ É pertinente lembrar que os conceitos que utilizo no presente trabalho são construções abstractas e hipotéticas – são *tipos-ideais* weberianos. São concebidos para poderem ser aplicados a grande parte dos casos e não a todos. Assim, há sem dúvida muita música *pop* que não tem o mercado como prioridade, que não é economicamente rentável e que se apresenta como excepção a várias das características que identifiquei até agora.

É também este ascendente do mercado sobre toda a atividade e labor humano o unificador do fenómeno complexo da música *pop*. O *pastiche*, aproveitamento de géneros musicais distintos, muitas vezes sem atenção à sua circunstância histórica, cultural e estética, atesta o seu anacronismo. Ainda que possamos com algum rigor apontar elementos musicais específicos transversais à maior parte da música *pop*, como aqueles que tiveram a sua origem no *blues*, por exemplo, verifica-se que aqueles são apropriados pelos mecanismos de produção e distribuição *em massa* sem atenção à tradição e à genealogia. O *rock* não reconhece a sua origem nos cantos de escravos do sul dos Estados Unidos da América.

Contudo, a complexidade e ininteligibilidade do *hiperespaço pós-moderno* podem ser combatidas. A compreensão da totalidade de um mundo fragmentado é, para Jameson, alcançada com recurso a dois processos: o pensamento dialético e a *estética do mapeamento cognitivo*. Este último diz respeito a uma “arte política” capaz de aumentar a compreensão do indivíduo e do seu lugar no sistema global, isto é, a sua posição no espaço *pós-moderno*, incompreensível e irrepresentável.

Para Jameson, um dos sintomas na esfera artística da *pós-modernidade* é o enfraquecimento do efeito estético da obra de arte, como vemos na crescente “conceptualização” da atividade artística, que transforma a arte numa experiência intelectual em vez de estética, incapaz de estimular os sentidos de forma imediata. A arte contemporânea, por resultado da dissolução dos binómios *interior-exterior* e *significado-significante*, tornando-se *monolítica* e não-referencial, impossibilita uma hermenêutica reveladora daquilo que está “encerrado” na obra.

Segundo Jameson, a subjetividade e o *afecto* não desaparecem completamente no *pós-modernismo*. No entanto, a supressão e enfraquecimento destas entidades fá-los “vir ao de cima” na obra de arte na forma de um exagero decorativo, *kitsch*, faustoso e superficial, numa espécie de mecanismo compensador da *psique*.

Contudo, muitas obras de arte da actualidade permitem, pelo contrário, um exercício hermenêutico positivo que as coloca numa posição de referência em relação ao seu contexto. Por outro lado, muitas obras da actualidade possibilitam também um exercício hermenêutico negativo³⁷, as de Warhol sendo o exemplo mais paradigmático,

³⁷Conceito meu, não de Jameson: processo que elucida os mecanismos subjacentes ao *funcionamento* do objeto, sem os mencionar directamente, mas representando-os.

capazes de reforçar a aparência do objeto e de nos mostrar o “negativo” da forma como o que é representado se insere no funcionamento do capitalismo tardio – isto é, como se torna mercadoria. Assim, a obra *Campbell's Soup Cans* constitui a representação da produção de mercadorias em massa no contexto capitalista.

A música *pop* dá-nos a ver o processo de mercantilização como poucas outras manifestações culturais o conseguem. O exagero estilístico abre a oportunidade a um exercício hermenêutico negativo capaz de reconhecer como *mercadoria*. Recorrendo a Rorty e à sua obra *Contingency, irony and solidarity*, este *negativo* enceta dúvidas mesmo no *vocabulário final* do idólatra de música *pop*, defensor da necessidade natural da mercantilização musical:

All human beings carry about a set of words which they employ to justify their actions, their beliefs, and their lives. These are the words in which we formulate praise of our friends and contempt for our enemies, our long-term projects, our deepest self-doubts and our highest hopes. They are the words in which we tell, sometimes prospectively and sometimes retrospectively, the story of our lives. I shall call these words a person's "final vocabulary." (RORTY, 1989: 73)

Quando este *vocabulário final*, justificador da ação da indústria musical com base na crença na naturalidade e inevitabilidade do liberalismo económico, é questionado, os recursos argumentativos do seu utilizador esgotam-se, restando apenas os redundantes. Assim, as dúvidas provocadas trazem o testemunho do mecanismo comercial. Tal exercício hermenêutico negativo não é, obviamente, intuitivo e imediato, mas constitui um modo particularmente elucidativo de dar conta das exigências constitutivas da música *pop*.

Ainda assim, alguma música *pop*, quando em oposição à indústria cultural, produz manifestações que reúnem as condições para um exercício hermenêutico positivo, denunciando os mecanismos que fazem dela mercadoria e elevando-se, por momentos, acima dessa condição aparentemente inexorável. O álbum *We're only in it for the money* dos The Mothers of Invention oferece uma crítica ríspida e evidente a toda a indústria musical e ao seu produto, na altura, comercialmente mais bem-sucedido: The Beatles.

Tal crítica é feita por músicos *pop* e também por isso se torna tão relevante. Reconhecendo, denunciando e impugnando a sua condição de *mercadoria*, este tipo de música *pop* detém uma função política importante na denúncia dos mecanismos do mercado, levando a cabo uma crítica “a partir de dentro”. O que aqui se verifica é uma *estética do mapeamento cognitivo* na medida em que nos “dá a ver”, por um lado, a estrutura que governa o seu funcionamento e, por outro, a denuncia como opressora. É aberta uma “fresta” na suposta impenetrabilidade do *hiperespaço pós-moderno* e a colonização da esfera cultural pelo capitalismo é “desmascarada”. É este o potencial de uma possível *praxis política* da música *pop*. O reconhecimento da sua própria condição, contrariando-a e criticando-a, levando a cabo uma produção artística de *ruptura* e de *excepção* ao paradigma unívoco de um sistema económico capitalista, constitui o potencial cultural e político da música *pop*.

Voltando a Rorty, o utilizador de um “vocabulário final”, com uma atitude monolítica e logocêntrica, constitui o oposto do sujeito a que o autor chama de *ironista*, na medida em que este identifica e aceita a contingência do seu próprio *vocabulário final*, compreendendo que é apenas o resultado da conjugação entre acaso e circunstância. Assim, as suas convicções e ideias pessoais não possuem nenhuma legitimidade metafísica nem são mais verdadeiras do que as convicções e ideias alheias:

I use “ironist” to name the sort of person who faces up to the contingency of his or her own most central beliefs and desires – someone sufficiently historicist and nominalist to have abandoned the idea that those central beliefs and desires refer back to something beyond the reach of time and chance. (*ibidem*: xv)

Deste modo, este tipo de música *pop crítica*, refutando o *vocabulário final* hegemónico da indústria cultural, assume também ela o papel de ironista. Não oferecendo uma resposta final, o seu modo de actuação consiste principalmente no evidenciar de processos coercivos e na resistência à sua alegada inevitabilidade.

Lyotard, por sua vez, formula este comprometimento político de forma antagónica a esta. O filósofo francês afirma, na sua obra de referência relativa à *condição pós-moderna*, que um maior comprometimento da arte em relação à esfera social seria um retrocesso face aos avanços do *modernismo*, a destruição do legado das vanguardas e a revalorização do *realismo*. Para Lyotard, o título de “obra realista” é

depreciativo e encontra-se entre “o academicismo e o kitsch”: “Realism, whose only definition is that it intends to avoid the question of reality implicated in that of art, always stands somewhere between academicism and kitsch” (LYOTARD, 1984: 75). Defende ainda que a grande capacidade da arte é a de “representar o não representável”, associando essa capacidade ao conceito de *sublime*. A abstração é então o caminho a ser seguido. Lyotard defende ainda que a “oportunidade de fazer perguntas importantes” se encontra somente na especialização das vanguardas. A arte da representação é desvalorizada, assim como a sua “nostalgia da presença”; a separação das esferas de valor foi uma evolução natural irreversível – só através do afastamento da arte em relação ao social é assegurado o seu pendor crítico. Assim, conclui Lyotard, o propósito da obra de arte na sociedade é cumprido apenas se não oferecer “ilusões reconfortantes”.

Uma crítica que pode ser feita a Lyotard é que, na era da colonização da esfera cultural operada pelo capitalismo, sistema que (como outros) não admite outro a funcionar em paralelo, tudo aquilo que “está fora” dificilmente tem a oportunidade de provocar mudanças. As mudanças parecem hoje, num sistema democrático, estar dependentes da capacidade de mobilização das massas, âmbito em que a música *pop* se assume como um dos veículos mais fortes. Se outrora as decisões políticas diziam somente respeito a uma elite intelectual, hoje as massas têm “poder de veto”. A separação das esferas social e artística defendida por vários teóricos que vão desde a primeira fase do formalismo até ao próprio Lyotard é uma perspectiva que já sentiu a necessidade de reformulação por diversas vezes.

A tese de Lyotard de que a condição *pós-moderna* trouxe consigo a morte das *grandes narrativas* e um relativismo absoluto esclarece-nos ainda em relação a outro aspeto da música *pop*: o fim da distinção entre *alta* e *baixa cultura*. A função social da arte sofreu modificações ao longo do tempo, tal como os grupos sociais que a produzem e recebem – se a arte barroca servia o regime absolutista e o projecto da contrarreforma e era dominada por uma elite social, a função da arte modificou-se com o pensamento marxista no sentido em que passa a ser um instrumento de revolta ou de reforma social e a ser recebida por um grupo alargado³⁸.

³⁸ Aqui, aliás, o artista não é mais do que um “proletário” da arte, a torre de marfim substituída pela oficina ou pela fábrica.

Na nossa era, contudo, isto é contrariado: a arte está emancipada em relação à sua “existência parasitária” nas “grandes narrativas” apontadas por Lyotard. A obra de arte não é um instrumento a ser usado pela revolução do proletariado nem um meio de legitimação *a priori*, implicando a sua dimensão mercantil apenas uma vocação consumível. A música *pop* está livre para exercer a sua *praxis política* da forma que entender, seja como legitimadora ou opositora do sistema, numa lógica de mobilização das massas. Qualquer que seja a sua inclinação, o seu capital social e força mobilizadora asseguram a eficácia da acção.

Dito isto, se é verdade que as “grandes narrativas” como o Comunismo, as doutrinas religiosas ou o Iluminismo perdem força a partir da segunda metade do século XX, parece-nos que isto revela apenas um sintoma da vitória de uma nova *metanarrativa*, numa lógica de substituição de paradigmas: a do capitalismo tardio. De facto, se nada existe para lá do discurso e da ideologia, as *metanarrativas* só podem ser suplantadas por outras. A música *pop* pressupõe uma *grande narrativa* estética inaudita: a do lúdico, da diversão, da ironia e afirmação de uma certa subjectividade e individualidade, assumindo o papel de uma plataforma cultural onde as diferentes esferas de valor de um *hiperespaço pós-moderno* incompreensível interagem numa experiência homogeneizada que se converte em factor identitário.

2. Enquadramento estético

Este ponto, que avança um enquadramento estético geral para as peças incluídas no projecto, será dividido em duas partes: a primeira abordará a importância da tecnologia, a segunda o *pós-modernismo*, ambos os assuntos tratados no âmbito de um contexto musical.

2.1. Tecnologia

Nas minhas peças a tecnologia assume um papel central. Com a excepção de uma delas (“Solo”), todas são peças exclusivamente electrónicas. Os sons que as compõem, na sua maioria, não têm origem no mundo físico – são criados digitalmente. As excepções a essa regra são, no entanto, tratadas com vários tipos de processamento; o que ouvimos não é já o que ouvíamos durante a gravação. O único som “real” que é utilizado no seu estado original é o da voz, escolha estética justificada pelo papel principal que esse instrumento assume na música *pop*.

O avanço da música segue, desde sempre, o sentido do avanço tecnológico. Inovações sonoras dependem, em grande medida, de inovações tecnológicas. Na nossa história recente, a tecnologia tem evoluído de forma muito rápida. No início do século XX, a invenção das primeiras técnicas de gravação alteraram o paradigma musical. As novidades que surgiram então são agora triviais. Com os desenvolvimentos da tecnologia digital, mais possibilidades sonoras e criativas surgiram num período mais recente, as quais ainda não compreendemos totalmente. O papel da tecnologia na música actual é incontornável:

Technology is ubiquitous. Thus it is hardly surprising that it has had a profound influence on the art of music in the twentieth century. It has altered how music is transmitted, preserved, heard, performed, and composed. Less and less often do we hear musical sound that has not at some level been shaped by technology (KRAMER, s.d.)

A tecnologia não resolve apenas problemas passados, cria também problemas futuros. Propõe a música em novas direcções e altera os nossos modos de produção e de recepção. Tem um impacto radical, se quisermos, na própria ontologia musical:

Recording technology has forced us to reconsider what constitutes a piece of music. It is unreasonable to claim that the printed score represents the musical sounds. The score usually gives no indication of how the audio engineer should manipulate his/her variables. Two differently mixed, equalized, and reverberated recordings of the same performance can contrast as much as two different performances of the same work. (*ibidem*)

Como vemos nesta última citação, a produção em estúdio tem, neste panorama, um impacto real e determinante no resultado musical. O engenheiro de som trabalha lado a lado com o compositor. Se, em tempos passados, a escolha do local da *performance* por razões de acústica era com frequência importante para o compositor e intérpretes, hoje essa escolha assume um papel central na realização do registo sonoro. Isto decorre, por exemplo, da inusitada facilidade com que podemos aplicar à nossa peça o tipo de *reverb* que desejarmos, seja por meios analógicos ou digitais. Nos dias que correm, não é necessário construir uma igreja para obtermos a sua reverberação característica – basta aumentar o tempo e a cauda do *reverb* artificial e aumentar os graves numa máquina com capacidade de equalização para o conseguirmos fazer. Assim, emulamos agora, com grande facilidade, propriedades sonoras que antes exigiam, naturalmente, a sua realização física. Está aberto o caminho da prestidigitação sonora, bem como o caminho da criação artificial virtualmente ilimitada.

Neste sentido, a gravação é elevada a objecto artístico, quando inicialmente era apenas *reprodução*:

We might think conservatively of recordings as means to preserve performances, but recordings are far more than that. They are art works themselves, not simply reproductions. Thus people who buy records and cassettes rightly speak of owning the music. (*ibidem*)

Contudo, a nova tecnologia não é, talvez, prevalente de igual forma em todos os tipos de música. Talvez não seja especialmente prevalente, por exemplo, nas vertentes

mais conservadoras da música “erudita”³⁹, assim como talvez não seja especialmente prevalente em música tradicional, apesar da importância crescente que a gravação tem vindo a assumir em ambos os casos. Nesses dois contextos, a gravação continua a ser *reprodução*. A nova tecnologia é especialmente prevalente em vertentes mais “progressistas” da música “erudita”⁴⁰ e na música *pop*⁴¹. Aí, a tecnologia não pode ser separada da composição e produção musicais, estando com elas umbilicalmente relacionada.

A música *pop* é responsável por algumas inovações importantes no que diz respeito ao uso da tecnologia em contexto musical. Como dizia Tristan Murail: “The spectacular development of synthesizers, of electronic sound, owes considerably more to Pink Floyd than to Stockhausen.” (MURAIL, 2005). Entre elas, a mais relevante no âmbito do meu trabalho é a técnica do *sampling*:

At their inception, these examples represented extraordinary expansions or even redefinitions of the musical art. But they pale in comparison with the potentials and challenges of sampling. Sampling is the digital recording of sound, which—once it exists in computer memory—is capable of all manner of appropriation and manipulation. By means of sampling any found sound can be incorporated into a performance, composition, or recording. (*ibidem*)

A técnica do *sampling* não nasce com a *musique concrète* dos anos quarenta. A *musique concrète* procedia à gravação e modificação de sons que nunca tinham sido recebidos como música. O *sampling* é uma técnica de “reutilização” e “reciclagem” musical: recolhe sons ou passagens de material musical pré-existente, recontextualiza-os e modifica-os. Por isso mesmo esta técnica problematiza e complexifica a questão autoral: quem é o autor desta música que é feita apenas de material musical pré-existente? No lado oposto, não é questionada a posição de Pierre Schaeffer enquanto autor das suas peças (o que implica, aliás, uma oposição entre o modernismo, representado pelo compositor francês, e o *pós-modernismo*).

³⁹ Falo de grande parte dos intérpretes e de uma parte significativa dos promotores e outros agentes, dedicados a música do passado mais ou menos distante.

⁴⁰ Falo dos compositores contemporâneos e em especial, no caso em questão, daqueles que trabalham com música electrónica.

⁴¹ Não esquecer que o disco é o objecto artístico matricial da música *pop*, o que implica a imprescindibilidade da tecnologia.

O *sampling* surge na música *pop* nos finais da década de 70. O primeiro uso extensivo da técnica ocorre no álbum de Stevie Wonder *Journey Through the "Secret Life of Plants"*, lançado em 1979. A técnica torna-se generalizada, no entanto, apenas na década de 80, com o surgimento do *hip hop*. O termo é cunhado, aliás, pelos criadores do Fairlight CMI, um sintetizador e sampler notável na música *pop* dos anos 80.

Esta técnica é de tal relevância que o compositor canadiano John Oswald criou um termo teórico que procura identificar a música que dela faz uso: *Plunderphonics*. A novidade do *sample* consiste no facto de o *sample* ser ao mesmo tempo um instrumento de *reprodução* e de *criação*:

Musical instruments produce sounds. Composers produce music. Musical instruments reproduce music. Tape recorders, radios, disc players, etc., reproduce sound. (...) A sampler, in essence a recording, transforming instrument, is simultaneously a documenting device and a creative device, in effect reducing a distinction manifested by copyright. (OSWALD, s.d.)

Neste sentido, supera a distinção fundamental entre instrumento e composição presente mesmo na música mais vanguardista, assumindo-se como ambos:

Of music from tools, even the iconoclastic implements of a Harry Partch or a Hugh LeCaine are susceptible to the convention of distinction between instrument and composition. (...) The distinction between sound producers and sound reproducers is easily blurred, and has been a conceivable area of musical pursuit at least since John Cage's use of radios in the Forties. (*ibidem*)

O *sampling* é uma técnica importante no contexto da composição das peças que aqui apresento. Vários clipes de som de material musical pré-existente são utilizados, com especial relevo para os das vozes. Quase todos são, constantemente ou em alguns momentos, radicalmente recontextualizados e modificados. Nas palavras de Oswald:

Portions of pieces are juxtaposed for comparison or played simultaneously, tracing "the motifs of the Indian raga Darbar over Senegalese drumming recording in Paris and a background mosaic of frozen moments from an exotic Hollywood orchestration of the 1950's (a sonic texture like a "Mona Lisa" which in close-up, reveals itself to be made up of tiny reproductions of the Taj Mahal." (*ibidem*)

A minha proposta composicional - utilização de elementos da música *pop* – dependeu com frequência desta técnica que é por sua vez uma técnica central da tradição que pilho.

Outro aspecto importante é o dos avanços que as novas tecnologias trazem à dimensão da possibilidade:

Because of the splice, electronic music has confronted in direct and unambiguous ways some of the challenges laid down by twentieth-century aesthetics. The precision implied by so-called "rhythm serialism," for example, becomes real when duration is produced by computer calculation or by measuring lengths of tape rather than by instructing performers about tempos and numbers of beats. Electronic technology has made duration an absolute in a far more precise way than serialism ever could. (KRAMER, s.d.)

Assim, não só oferece respostas para problemas antigos, neste caso o da dificuldade de execução de música ritmicamente (e não só) muito complexa quando executada por humanos, como possibilita a escrita de música ainda mais complexa. Nas peças que aqui apresento, o tempo é frequentemente espacializado⁴² com uma precisão tão fácil num ambiente digital e computadorizado quanto desesperante para um intérprete humano. Uma diferença semelhante mas em sentido oposto ocorre no campo da expressão: é mais fácil obtermos de uma *performance* humana certos parâmetros expressivos do que a partir de uma máquina.⁴³

Esta última observação traz consigo uma outra problemática: a da estranheza (a nível da temporalidade) causada pela novidade da música electrónica:

The emphasis on absolute rather than experiential time in electronic music might strike a traditional musician as odd or even dehumanized. But music born of technology demands its own vocabulary and syntax. It demands methods and results appropriate to its equipment. (*ibidem*)

De facto, uma certa sonoridade *desumanizada* ou *maquinal* pode ser de difícil audição para um ouvinte habituado a música produzida fisicamente por humanos. Contudo, uma estranheza semelhante acometeu os primeiros ouvintes de Schoenberg no

⁴² Disposto na linha temporal da *Digital Audio Workstation*.

⁴³ No entanto, é possível trabalhar questões de expressão com um computador; como o fiz no contexto deste trabalho composicional será explicitado no ponto 3.

início do século XX (esta estranheza ainda existe, mas menor em muitos contextos por força da exposição). As mudanças de paradigma no campo artístico trazem consigo novas linguagens, sintaxes e vocabulário que exigem algum tempo de assimilação.

Por fim, a tecnologia traz consigo novidades radicais não só para os compositores como para os ouvintes, possibilitando novos modos de audição e recepção (*cf.* última citação de Oswald). Estas novas possibilidades traduzem-se num questionamento da figura tradicional do autor. O ouvinte pode agora, graças ao aparecimento da gravação, à massificação das suas distribuições e aos desenvolvimentos da tecnologia, manipular a música que ouve da forma que lhe aprouver. Isto significa que ele próprio assume um papel determinante na produção de sentido musical, ao mesmo tempo que evidencia uma democratização no âmbito da música inaugurada pelas novas tecnologias.

De facto, na era digital e possuindo um computador, qualquer indivíduo tem a possibilidade de fazer o tipo de música que desejar, com poucas limitações. Esta tendência desgasta, por sua vez, as fronteiras entre *alta cultura* e *baixa cultura*, uma vez que, grande parte das vezes, essas fronteiras se constituíam e fortaleciam enquanto sintoma de diferenças na facilidade de acesso a instrumentos, educação e exposição entre classes sociais. Esta tendência democratizante é exposta em detalhe no livro *The Future of Music: Manifesto for the Digital Music Revolution* de Dave Kusek e Gerd Leonhard, publicado em 2005. Estes dois autores avançam um elogio da revolução musical em decurso: numa era em que as grandes empresas discográficas estão a sofrer reduções nos seus lucros (pelo menos no que diz respeito à venda de discos), os consumidores e os produtores de música, graças a novos métodos digitais não-tradicionais, encontram uma facilidade cada vez maior no acesso à música e às ferramentas necessárias para a fazer (KUSEK e LEONHARD, 2005).

2.2. Pós-modernismo

O conceito de *pós-modernidade* – dos âmbitos filosófico, social, político e cultural – é distinto do *pós-modernismo* de que falarei de seguida. O primeiro, tal como foi tratado no capítulo anterior, designa uma *condição* histórica partilhada pelos

membros de determinada sociedade. Essa *condição* diz respeito a uma presumível realidade económica, social, política e cultural. Esta está relacionada, claro, com o *capitalismo tardio* e é por isso, – uma vez que os autores que cito são, na sua maioria, marxistas (com a excepção, talvez, de Lyotard), – criticada. O *pós-modernismo* de Kramer é um conceito estético que designa uma presumível corrente musical com características definidas⁴⁴; a saber:

1. is not simply a repudiation of modernism or its continuation, but has aspects of both,
2. is, on some level and in some way, ironic;
3. does not respect boundaries between sonorities and procedures of the past and of the present;
4. seeks to break down barriers between "highbrow" and "lowbrow" styles;
5. shows disdain for the often unquestioned value of structural unity;
6. refuses to accept the distinction between elitist and populist values;
7. avoids totalizing forms (e.g., does not allow an entire piece to be tonal or serial or cast in a prescribed formal mold);
8. includes quotations of or references to music of many traditions and cultures;
9. embraces contradictions;
10. distrusts binary oppositions;
11. includes fragmentations and discontinuities;
12. encompasses pluralism and eclecticism;
13. presents multiple meanings and multiple temporalities;
14. considers technology not only as a way to preserve and transmit music but also as deeply implicated in the production and essence of music

⁴⁴ Existem, claro, certos paralelos entre os dois conceitos, como o questionamento das meta-narrativas e a ênfase da subjectividade e multiplicidade.

15. considers music not as autonomous but as relevant to cultural, social, and political contexts

16. locates meaning and even structure in listeners, more than in scores, performances, or composers. (KRAMER, 2016: 8)

Kramer afirma que a música *pós-moderna*, para o ser, não precisa de satisfazer todos estes critérios (*ibidem*: 16). Diz, ainda, que tal raramente acontece. No entanto, as peças que apresento neste trabalho fazem precisamente isso (inadvertidamente – não foram feitas para serem um manifesto estético e ficaram prontas antes da dissertação). O grau a que ilustram um conceito controverso é *sui generis*; seria, talvez, bastante para convencer os que afirmam que música *pós-moderna* não existe do contrário.

Passemos à verificação de cada ponto, utilizando exemplos ilustrativos para cada um:

1. A música aqui apresentada possui elementos do *modernismo*, como por exemplo a utilização localizada de elementos atonais e de técnicas espectrais⁴⁵ na peça “PET”, ao mesmo tempo que os contraria na mesma peça com a utilização de elementos quase-tonais. Esta análise confirma também os pontos 7 e 9.

2. Esta contradição é, evidentemente, irónica; aqui, abordagens antagónicas convivem no mesmo espaço musical. É relevante, neste contexto, recordar o conceito de *ironia* de Rorty. Esta observação confirma também o ponto 10 da lista de Kramer.

3. Utilizando ainda o mesmo exemplo (“PET”), a escrita melódica evoca sonoridades da música *pós-tonal* do início do século XX (Webern em especial) e do spectralismo. Na mesma peça, sons característicos de *Electronic Dance Music* são profusos (sons de sintetizador, em todos os momentos da peça). Os pontos 4 e 12 ficam assim também confirmados.

5. A peça “Solo” é composta por *momentos* isolados. Eles são organizados no tempo mas não resultam uns dos outros – não estão ligados por nenhum nexos causal-musical. A língua inglesa possui um termo para este tipo de estrutura: *block form*.

⁴⁵ Por valorizar a unidade orgânica, aspecto central, considero o *espectralismo* uma corrente *modernista*. Quanto aos “elementos atonais”, refiro-os em relação ao *modernismo* por considerar que remetem para um tipo de sonoridade inaugurada pelo (e característica do) *modernismo* musical.

Kramer chama-lhe *moment time* (KRAMER, 1988). Fica também confirmado o ponto 11.

6. Linguagens e técnicas *pop* e “eruditas” convivem no mesmo espaço e tempo musicais.

8. Na peça “Fluxus, unreasonably quick” vozes *navajo* e *shoshone*⁴⁶ são utilizadas em simultâneo com vozes *pop*.

9. É frequente ideias musicais que possuem umnexo causal estarem separadas no eixo temporal. Por exemplo, adiar uma secção resultante da que acabámos de ouvir com recurso a uma secção que está fora do nexode causalidade ou que, fazendo parte dele, dá origem a duas narrativas paralelas e alternativas (secção A dando origem tanto à secção B como à secção C); no fundo, este é um exemplo da estratégia de temporalidade a que Kramer chama *multiply-directed linear time* (*ibidem*), assim como da noção de *interlock* de Edward T. Cone (CONE, 1962). Assim, o ponto 14 fica também confirmado.

14. Ponto importantíssimo que para além de clarificar a orientação estética e técnica da minha música (feita com recurso a um computador) aprofunda também o que disse anteriormente sobre a música *pop* e a tecnologia.

15. A pulsão de utilizar a música *pop* nas minhas composições surge em grande medida da observação de que é uma parte importantíssima da nossa cultura e sociedade.

16. A tónica da estética musical é realocizada da peça em si para o ouvinte, que é convidado a interpretar⁴⁷ uma grande profusão de referências (musicais ou simbólicas) e sonoridades que pela sua natureza rejeita qualquer tipo de tendência totalizante e de monopólio sobre o sentido da audição. É, assim, uma música muito mais sobre a potência do sentido do que sobre a sua determinação.

Desta forma, ainda que possua elementos do *modernismo*, é uma música que se opõe a ele por privilegiar a indeterminação, recuperar o lúdico e promover o ouvinte a um colaborador da produção de sentido⁴⁸. Substitui, ainda, a *totalização* pela

⁴⁶ Tribos de norte-americanos nativos.

⁴⁷ Ou apenas fruir a sua associação livre de ideias provocadas pelo que ouve.

⁴⁸ Em semelhança a Umberto Eco e à sua concepção da literatura como uma “máquina preguiçosa” onde o leitor desempenha um papel fundamental na produção de sentido.

desconstrução, a *hierarquia* pela *anarquia*, o *propósito* pelo *jogo* e a *grande narrativa* pela *pequena narrativa*. Prioriza, ainda, um tipo de audição *divertida*, em oposição a uma audição recatada característica dos concertos de música “erudita”, que Benjamin diz ser tipicamente burguesa (BENJAMIN, 1992: 90).

O *espírito pós-moderno*, por ser em grande parte determinado por circunstâncias históricas, é, em grande medida, mais *moderno* do que o *modernismo*. Num mundo saturado por tecnologia, responsável por reduzir a nossa capacidade de atenção e por nos bombardear constantemente com estímulos diversos, a música *pós-moderna* é o tipo de música que mais adequadamente reflecte a sua realidade. Não sendo, na minha opinião, a adequação à realidade (seja ela cultural, política, social, etc) um critério relevante para um juízo de qualidade, é no entanto um critério que pode ajudar a clarificar as motivações dos compositores *pós-modernistas*. Kramer enumera algumas:

1. Some composers react against modernist styles and values, which have become oppressive to them.
2. Some composers react against the institutionalism of modernism - against, in order words, its position of power within the musical establishment (...)
3. Some composers respond to what they see as the cultural irrelevance of modernism.
4. Some composers (antimodernists as well as postmodernists) are motivated by a desire to close the composer-audience gap (...)
5. Some young composers are uncomfortable with pressures from their teachers to like and respect one kind of music (tonal) yet write another (atonal) (...)
6. Some composers today know and enjoy popular music. While there were always “classical” composers who liked pop music, nowadays some composers who appreciate it (...) see no reason to exclude it from their own stylistic range – a further instance of composing what they love, regardless of how respectable it is.
7. Some composers are acutely aware that music is a commodity, that it is consumable, and that composers are inevitably part of a materialist social system (...)

8. Some composers, like their predecessors in earlier eras, want to create music that is new and different. Yet they have become disillusioned with the avant-garde's search for novel sounds, compositional strategies, and formal procedures, and with its adversarial stance with regard to tradition. Rather, they seek originality in the postmodernist acceptance of the past as part of the present (trait 3), in disunifying fragmentation (trait 10), in pluralism, and in multiplicity (trait 13).

9. All composers live in a multicultural world. While some choose to keep the ubiquitous music from all parts of the globe out of their own compositions, others are so enthralled by coming in contact with music from very different traditions that they accept it into their own personal idioms (...)

10. Most contemporary composers are aware of the postmodern values in their culture. (KRAMER, 2006: 38-41)

Vemos que todas estas motivações denunciam uma resistência ao *modernismo*. Deste modo, o *pós-modernismo* identifica, entre outros, o risco de irrelevância e inconsequência culturais e sociais do *modernismo* e procura recuperar esse espaço; por isso mesmo a música *pop* assume neste contexto um papel importante, como defendi no ponto 1 da dissertação. Identifica, também, a sua institucionalização e, para produzir algo original, vê como necessário virá-la do avesso, reconhecendo a fragmentação e o pluralismo como estratégias mais viáveis do que as estratégias *modernistas*. Por fim – palavras minhas, não de Kramer – considera talvez que o *modernismo* corre hoje o risco de ser desinteressante num mundo que é radicalmente diferente do que existia quando o *modernismo* surgiu. Isto é, claro, consequência da revalorização de realidades extragenéricas e de esferas da vida humana fora da esfera musical, abordagem a que o *modernismo* sempre se opôs⁴⁹. Procura, assim, reconstruir o vínculo entre música e sociedade⁵⁰ e entre música e cultura alargada. Uma das maneiras mais eficazes de o fazer é, no meu entender, reconhecer a existência da música *pop* e trabalhá-la de maneiras novas.

É pertinente citar dois outros autores do campo da filosofia: Deleuze e Guattari. Algumas das teses avançadas na sua obra conjunta *Mille Plateaux: Capitalisme et*

⁴⁹ Esta afirmação relaciona-se com o primeiro ponto que referi no mesmo parágrafo.

⁵⁰ E entre compositor e público, como Kramer afirma.

Schizophrénie são aqui relevantes, em particular as noções de *rizoma* e *desterritorialização*.

Um *rizoma* é um modelo epistemológico que se caracteriza por ser horizontal, não-hierárquico e múltiplo. No *rizoma*, qualquer elemento que o componha pode influenciar os outros, ao passo que noutros modelos epistemológicos, como o das ciências naturais, a influência segue um sentido vertical de cima para baixo. Podemos verificar isso mesmo nas suas taxonomias e classificações: o que é dito acerca do elemento superior é verdade acerca dos elementos inferiores, ao passo que o contrário não se verifica. No *rizoma* não só as noções de *superior* e *inferior* não existem como todos os elementos se encontram em pé de igualdade e interagem entre si. Assim:

Principes de connexion et d'hétérogénéité: n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre. (DELEUZE e GUATTARI, 1980: 13)

A *desterritorialização*, por outro lado, é definida como uma *linha de fuga* por onde elementos de um *rizoma* escapam e se ligam a outros *rizomas*:

Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc.; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse. (*ibidem*: 16)

Assim, ainda que o *rizoma* constitua uma organização e possua características de segmentaridade, a multiplicidade que o compõe caracteriza-se pela sua fuga constante:

Les multiplicités se définissent par le dehors : par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres. (*ibidem*: 15-16)

O *pós-modernismo* musical tal como o definimos neste subtópico relaciona-se intimamente com estes conceitos. A música é por ele encarada de forma *rizomática*, tanto na sua estrutura interna como externa, nomeadamente na relação que estabelece com outras linguagens e géneros musicais. Assim, enquanto que no *modernismo* temos uma organização tipicamente vertical, favorecendo-se a escrita de peças que satisfaçam um único princípio organizacional (assegurando a sua unidade formal) e que se relacionem segundo dinâmicas de clara dissimilitude com outras linguagens (a música

serial distingue-se radicalmente, por exemplo, da música tonal), na música *pós-moderna* é privilegiada uma escrita em que todas essas contradições convivem pacificamente, *i.e.*, é privilegiada a multiplicidade e a heterogeneidade.

Para além disso, fluxos de *desterritorialização* são característicos e profusos. Elementos da música tonal escapam do seu *rizoma* para se conectarem com um novo *rizoma* onde tonalismo e atonalismo coexistem; música do passado é misturada com música do presente; música de culturas remotas é recontextualizada na cultura próxima; e, com mais relevância para o presente trabalho, a música *pop* traça uma *linha de fuga* do seu *rizoma* habitual de mercantilização para ser olhada com um olhar novo e fresco e conseguir novas virtualidades estéticas.

No caso do meu trabalho composicional, vozes *pop* são deslocadas dos altifalantes costumários em lojas, discotecas, bares, carros, etc, para um contexto onde adquirem outro tipo de autonomia e desempenham um papel em peças que se distinguem momentânea e estruturalmente das músicas *pop*; sons de *Electronic Dance Music* são reutilizados num contexto novo e radicalmente distinto; guitarras eléctricas são tocadas com recurso a técnicas estendidas; momentos *drop the bass* cumprem a função de marcar pontos culminantes de peças em vez de marcar o momento em que se deve dançar com mais intensidade; e, no fundo, as fronteiras entre *alta cultura* e *baixa cultura* e entre música “erudita” e música *pop* são problematizadas, questionadas e destruídas.

Assim, todos estes elementos *pop* são ouvidos, por consequência da sua *desterritorialização* e recontextualização, de formas novas, possibilitando novos modos de percepção e entendimento.

É talvez pertinente relacionar esta estratégia com o conceito literário de *estranhamento*:

Things that have been experienced several times begin to be experienced in terms of recognition: a thing is in front of us, we know this, but we do not see it. This is why we cannot say anything about it. Art has different ways of deautomatizing things (...) Tolstoy’s method of estrangement consists in not calling a thing or event by its name but describing it as if seen for the first time, as if happening for the first time. (SHKLOVSKY, 2015: 163)

Deste modo, esta *desterritorialização* procura provocar uma *estranheza* no ouvinte em relação aos elementos da música *pop*, aqui deslocados das circunstâncias e condicionantes receptoras habituais.

3. Explicitação de técnicas e linguagens

Este ponto será dividido em cinco partes; a primeira parte trata do projecto artístico de forma geral, as restantes discriminam e detalham peças particulares.

3.1. Projecto artístico

Há, no total, seis peças. Cinco são de electrónica fixa apenas – sendo que duas delas são multicanal – e uma peça é para guitarra eléctrica solo e electrónica fixa. O projecto traça uma linha de desenvolvimento que se move desde a música *pop* até à música “erudita” (mesmo que feita com material *pop*, como irei explicar a seguir), evidenciando musicalmente a fluidez das fronteiras entre as duas tradições.

O projecto – que no caso presente será apresentado sob a forma de um CD e de um DVD (que contém o vídeo de uma das peças), mas que pode, naturalmente, ser apresentado ao vivo em formato de concerto – começa com duas músicas *pop*. De seguida, parte para uma peça com sons da *pop* organizados segundo uma linguagem que se aproxima mais da música “erudita”. As duas peças seguintes fazem o mesmo com recurso a estratégias composicionais e sonoridades *pop*, “eruditas” e tradicionais diferentes. Por fim, a última peça recupera o material apresentado inicialmente (as músicas *pop*) e gera uma nova peça muito distante da tradição onde se situa o material utilizado, *destruindo* muito daquilo que de *pop* ele tinha.

Este projecto, partindo da premissa da possibilidade de distinção (com elevado grau de fluidez, não esquecer) entre as duas tradições musicais mencionadas, procura traçar um roteiro entre os dois extremos, sendo que no meio do caminho a música apresentada é híbrida e traz consigo uma problematização e, até, um questionamento das fronteiras entre música “erudita” e música *pop*.

Serão apresentadas, à frente, algumas maneiras possíveis de dar forma a esta orientação estética.

3.2. “Got a Lot of Love”, “Saturday Night Fever” e “C₆H₁₂O₆”

Estas três peças – das quais, na verdade, apenas uma (“C₆H₁₂O₆“) é uma “peça”⁵¹ na acepção corrente da palavra na área da composição, sendo que as outras duas são “músicas” *pop* – constituem, numa apresentação de toda a música que apresento neste trabalho, a sua moldura. Para além disso, formam também um ciclo, razão pela qual estão incluídas no mesmo subtópico.

As músicas “Got a Lot of Love” e “Saturday Night Fever” seriam apresentadas no início. Representam duas manifestações mais ou menos extremadas de música *pop*⁵², em que a voz cumpre a função de resgatar a familiaridade que a parte da electrónica põe recorrentemente em causa. Num contexto *pop*, a voz é trivial e a electrónica é atípica.

O único instrumento físico presente em ambas as músicas é a voz humana, a qual normalmente canta melodias e letras corriqueiras de forma inalterada. Há, no entanto, alguns momentos em que o uso de modulação em anel, de *delay* e de *tremolo* confere uma certa irrealidade e artificialidade à sua sonoridade (0’40”-0’45” em “Saturday Night Fever” e 1’38”-1’50” em “Got a Lot of Love”, *e.g.*). Os parâmetros são quase sempre determinados de forma a que o som seja tratado da forma mais violenta possível: no *plugin* da modulação em anel (MRingModulator da Melda Production) o *depth* (outro nome para um controlo *dry/wet*) está a 100% e o *plugin* do *tremolo* (MTremolo da Melda Production) tem o *depth* a 100%, o *LFO*⁵³ que controla a amplitude produz uma onda quadrada e a imagem stereo é alargada em 90°.

A electrónica é construída a partir de mais de 40 *samples* em cada uma das músicas e de alguns *soft synths*⁵⁴ como o Xfer Serum (*wavetable*), Native Instruments Massive X (*wavetable*), Reaktor, Spectrasonics Omnisphere, reFX Nexus, etc. Os *samples* incluem sons de percussão, explosões, sons sintetizados, cordas, *fxs*, etc. Estes

⁵¹ Este termo pressupõe uma distinção entre música *pop* e “erudita”. Esta distinção está implícita no nosso uso da linguagem. Não é por acaso que nunca dizemos “esta peça do Kendrick Lamar” ou “esta música do Grisey”. A linguagem desvenda distinções e, até, preconceitos presentes no nosso entendimento. O termo “peça” deveria ser substituído, a meu ver, pelo termo mais sadio, simples e neutro da música *pop*: “música”.

⁵² Falo delas em conjunto porque são muito semelhantes em termos de técnica e linguagem.

⁵³ *Low Frequency Oscillator*: um oscilador que produz uma onda de frequência muito baixa (determinada pelo utilizador, geralmente) que pode ser utilizada na modulação de parâmetros.

⁵⁴ Sintetizadores em versão *software*.

samples são depois processados com recurso a alguns programas. Alguns exemplos incluem: o *plugin* de distorção digital iZotope Trash 2, filtros como o FabFilter Pro-Q, FabFilter Saturn (também ele de distorção), o *delay* FabFilter Timeless 2, o *reverb* FabFilter Pro-R, entre outros. Tudo isto é depois misturado com alguns compressores e equalizadores da Waves ou com o *all-in-one* iZotope Neutron 2 e *masterizado* com recurso a compressores, equalizadores e limitadores da FabFilter e ao iZotope Ozone 9.

A realização técnica das duas músicas é complexa e detalhada e discriminar aqui todos os processos e técnicas – como por exemplo todas as manipulações de cada parâmetro de cada programa – seria tão moroso quanto desinteressante.

Na verdade, o interesse destas músicas no contexto deste trabalho reside na relação que estabelecem com a peça “C₆H₁₂O₆“. Esta peça, com a duração de sete minutos, é construída a partir das duas músicas. Foi do meu interesse, no início do trabalho de composição, utilizar músicas *pop* na criação de peças novas, numa lógica de reciclagem musical através de técnicas como o *sampling* e a síntese granular⁵⁵. No entanto, antevendo possíveis problemas de direitos de autor, utilizei músicas *pop* da minha própria autoria. O defeito dessa escolha é a de o material não ser reconhecível, aspecto que me interessava pelas suas dimensões referencial, representacional e simbólica; a solução imperfeita que encontrei para esse problema foi a de apresentar as músicas no início do concerto. Para além disso, apresento a peça “C₆H₁₂O₆“ no fim porque me interessa que as recordações surjam não de uma memória a curto-prazo mas de uma memória tão a longo-prazo quanto a duração do concerto permita.

A peça é extraordinariamente simples na sua realização técnica em comparação com as músicas que se oferecem como material. O processo consiste na manipulação dos seguintes parâmetros em duas iterações do *plugin* de síntese granular The Mangle: panorâmica, posição (do grão no eixo temporal do clipe de cada música), volume (*amp*), velocidade do grão, *pitch*, probabilidade de cada grão de ser reproduzido ao contrário e duração do grão. Esta manipulação no tempo é automatizada na *Digital Audio Workstation* Cockos Reaper da seguinte forma:

⁵⁵ Tipo de síntese que se caracteriza por operar numa escala de tempo *micro*. É semelhante ao *sampling* mas trabalha com “fatias” (*grãos*) muito curtas do som, transformando-as através da manipulação da duração, velocidade, *pitch*, etc.

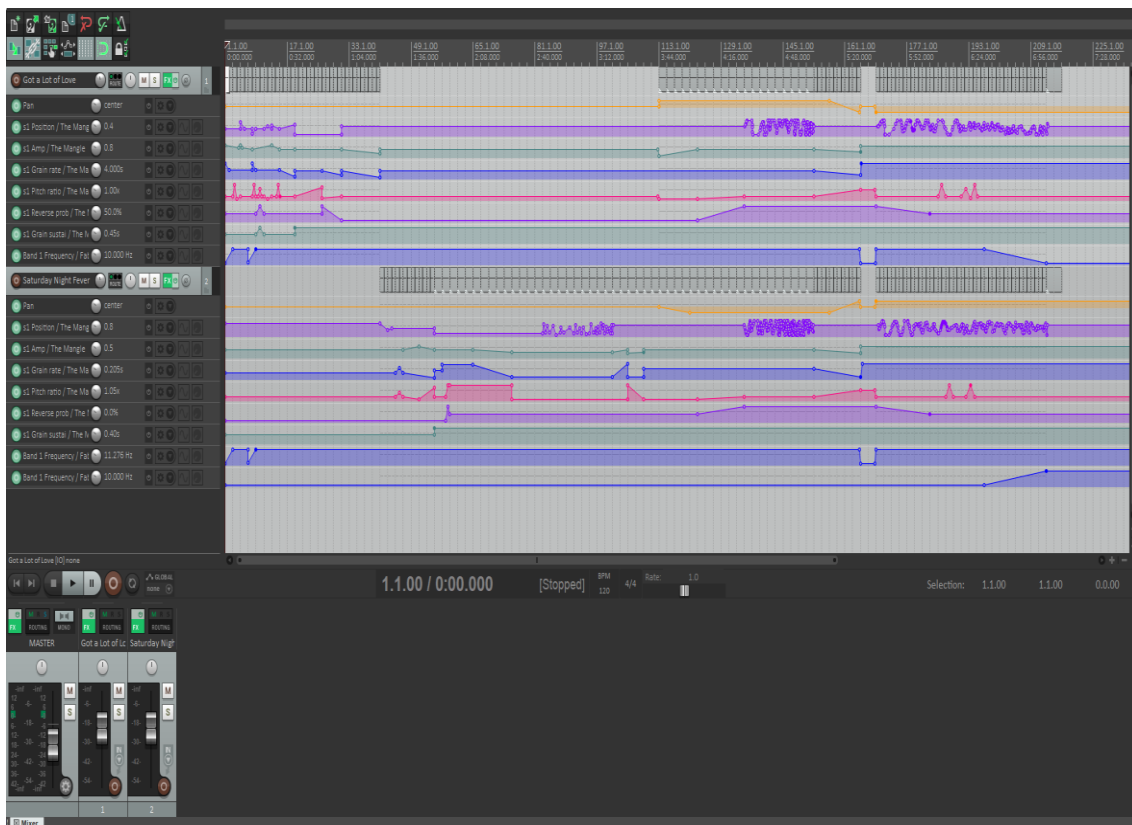


Figura 1: Projecto da peça “C₆H₁₂O₆”

A síntese granular é, no entanto, utilizada de forma particular. Usufruindo das possibilidades da tecnologia que utilizei, é frequente, em vez de trabalhar na escala temporal *micro*, como é característico deste tipo de síntese sonora, trabalhar na escala temporal *macro*. Neste sentido, o *plugin* é muitas vezes utilizado como um *sampler* tradicional e a peça viaja entre a síntese granular (onde o material é irreconhecível e dá origem a timbres novos) e o *sampling* (onde o material é reconhecível). Esta é talvez a peça que mais intensiva e extensivamente utiliza esta última técnica que identifiquei como sendo uma importante inovação da música *pop*.

A peça raramente tem momentos de silêncio, *imitando* a saturação tecnológica, social e cultural do mundo actual. Assim, quando o silêncio surge de forma mais evidente (5'28''), *grosso modo* no ponto determinado pela proporção dourada, surge como o assinalar de um ponto culminante normalmente marcado por momentos de grande frenesim.

A música *pop* é aqui utilizada enquanto material composicional para dois fins construtivos distintos: criação de sonoridades inauditas e criação de novas temporalidades e sentidos para material previamente conhecido. O primeiro fim é alcançado com a utilização de velocidades (de cada grão) muito altas e durações muito curtas, dando origem a sons que não ouvíamos no material original (1'32"-1'48" e 2'08"-2'28", *e.g.*), sendo que o conteúdo espectromorfológico de cada “fatia” adquire neste caso uma maior importância do que as suas dimensões diacrónica e sintagmática; o segundo através da disposição no eixo temporal de “fatias” que se encontram presentes na nossa memória, levando-nos a ouvir a mesma música numa ordem diferente (gerando novas temporalidades), com graus de intensidade diferentes e dando lugar a certos jogos de ordem simbólica⁵⁶ (5'36"-6'24", *e.g.*). Estes jogos serão determinados pelo ouvinte mais do que pela peça, sendo assim revalorizado o papel do receptor na produção de sentido, característica da música *pós-moderna*.

A utilização da panorâmica desvenda uma abordagem de pendor dialéctico deste parâmetro. A peça começa com *grãos* da música “Got a Lot of Love”, de seguida utiliza apenas *grãos* da “Saturday Night Fever”, antes do clímax silencioso as músicas são separadas entre os dois canais *stereo*, imediatamente antes do clímax juntam-se no centro e no fim a imagem em espelho é retomada na sua inversão. No fundo, a este processo corresponde o processo de tese, antítese e síntese, método dialéctico comumente identificado em formas tradicionais da música “erudita” como a *forma-sonata*.

De facto, esta peça é tradicional nesse aspecto. Outro aspecto em que é tradicional é no facto de se assumir como herdeira da estética do clímax – segundo Meyer, característica da música romântica (MEYER, 1996) – possuindo uma direcionalidade clara que culmina no momento silencioso – uma interrupção inesperada de um processo linear. Neste sentido, distingue-se radicalmente das peças que irei tratar mais à frente, fortemente caracterizadas pela fragmentação (com a excepção de “PET”). Este convívio entre *tradição* e *vanguarda* atesta a sua dimensão *pós-moderna*.

⁵⁶ Sugerindo-nos, por exemplo (e este é talvez o menos interessante), que aquilo que ouvimos *imita* a confusão do mundo contemporâneo através de um dos seus elementos mais imediatos: a música *pop*.

Esta peça é um exemplo de como a música *pop* pode ser *desterritorializada* sem ser recontextualizada numa realidade sonora com elementos sonoros diversos; aqui, apenas a música *pop* é utilizada. A novidade radical que resulta desse material único deve-se apenas à manipulação temporal dos sons inalterados, seja essa manipulação à escala *micro* ou à escala *macro*.

3.3. “PET”

Esta é uma peça em estilo *concertante* para três solistas cibernéticos com partes simultâneas. Os solistas, que não são mais do que informação MIDI, executam três instrumentos virtuais. Estes últimos são construídos a partir de *samples* de uma lata de alumínio, bigorna e kalimba e do seu processamento no *soft synth/sampler* Spectrasonics Omnisphere.

Há aqui algumas questões dignas de nota: os dois primeiros instrumentos físicos *samplados* dificilmente são utilizados como instrumentos melódicos no mundo real; contudo, graças à facilidade com que esta tecnologia altera a frequência do *sample*, isso está prontamente ao alcance.

Como consequência da artificialidade com que o som físico dos *samples* é tratado, o som da kalimba, pequeno e de impossível audição ao lado de uma bigorna e de uma lata de alumínio, é aqui “maximizado” e colocado num pé de igualdade, em termos de *dBs* e de presença, em relação aos outros sons. Isto resulta em inverosimilhança: desadequação do som da kalimba tal como ele é na peça relativamente ao som do mesmo instrumento no mundo real.

A parte melódica foi escrita de maneira tradicional com recurso à partitura. Foi, depois, exportada em formato MIDI e incluída no projecto do Reaper. A partitura permitiu a manipulação dos parâmetros expressivos; assim, há momentos mais *forte* (com uma *velocity*⁵⁷ maior em MIDI), momentos mais *piano* (com uma *velocity* menor), *crescendos* e *diminuendos* (aumento e diminuição gradual da *velocity*) e alguns *ritardandos* (diminuição gradual do *tempo* no projecto). Ainda assim, os solos adquirem

⁵⁷ Parâmetro do protocolo MIDI que determina a “força” com que uma nota é tocada.

Este elemento da tradição “erudita” que identifico (a direccionalidade⁵⁹) entra em contraste com o uso de sonoridades *pop* muito recentes e de outras que se encontram fora da tradição. Utilizo, por exemplo, um *sample* de um *kick*⁶⁰ (em vários momentos), trivial e essencial na música *pop* mas praticamente inexistente na música “erudita”, sons de percussão africana (no início da peça, *e.g.*) e sons reminiscentes de *EDM* gerados por *soft synths*. Apresento algumas capturas de ecrã do trabalho de síntese no *wavetable*⁶¹ Massive X na realização⁶² dos dois sons de “baixo”⁶³ (os graves desempenham um papel fundamental na música *pop* electrónica, assim como nesta peça) que utilizo:

⁵⁹ A meu ver, em termos genéricos, a música erudita privilegia, tradicionalmente, a direccionalidade – *i.e.*, uma certa teleologia musical e um entendimento do discurso musical segundo causas e efeitos. A música *pop*, por outro lado, privilegia o *momento*.

⁶⁰ Termo que vem da *kick drum*, parte mais grave da bateria (instrumento). Diz respeito ao som percussivo mais grave de uma música. É uma das partes mais importantes da música *pop*, assumindo um papel rítmico fulcral.

⁶¹ Tipo de sintetizador que permite a manipulação no tempo da forma da onda sonora.

⁶² Que, mais uma vez, é demasiado detalhada para poder ser descrita cabalmente nesta dissertação. Nas figuras, aliás, são ocultadas as automações *intraplug*in P e T (que abririam outros submenus de modulações aqui omitidos), sendo que apenas vemos as modulações dos *LFOs* (L) e dos *envelopes* (E).

⁶³ Termo corrente para instrumentos responsáveis pelas frequências mais graves.

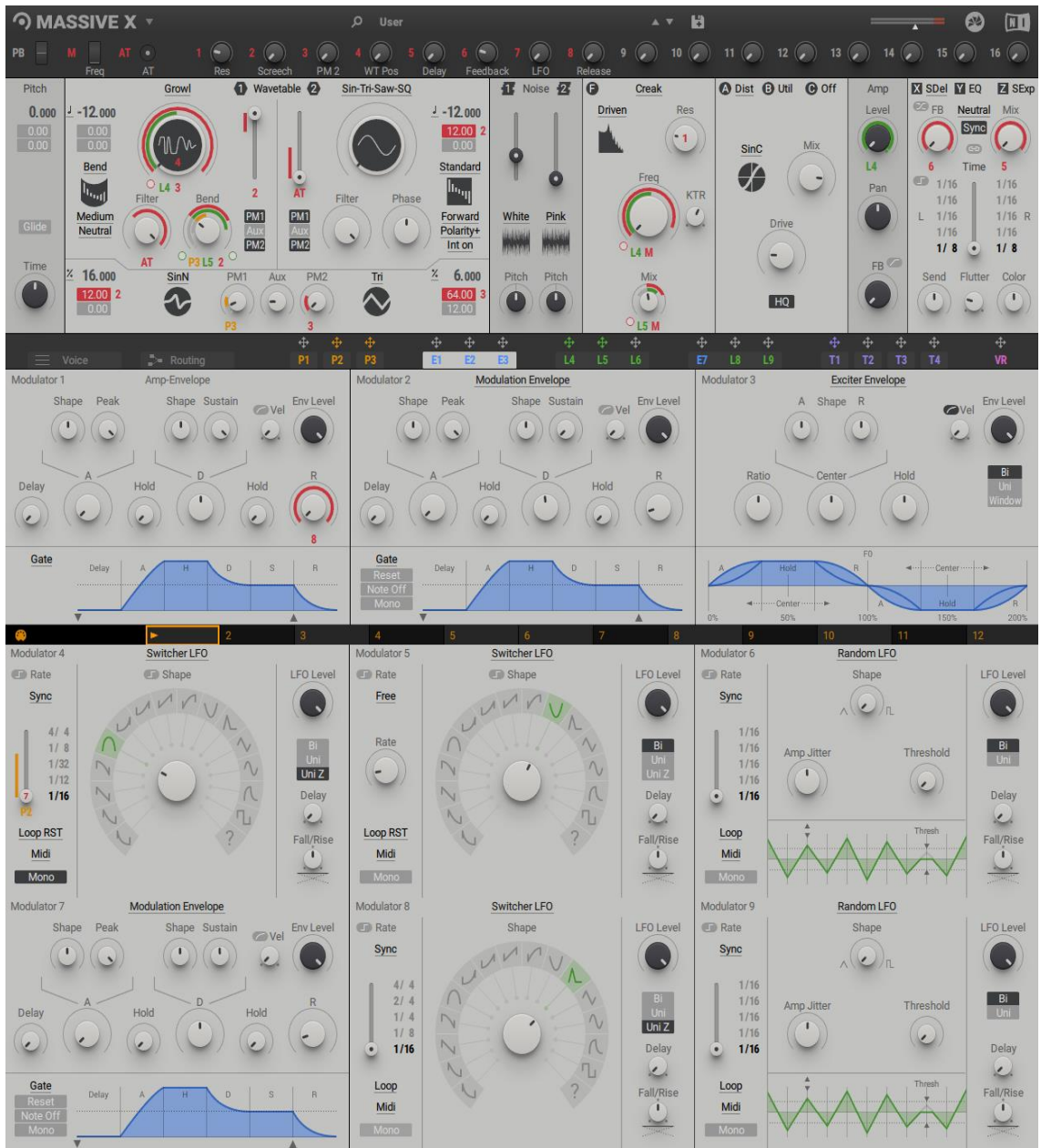


Figura 3: Síntese do som de Baixo na peça “PET” 1

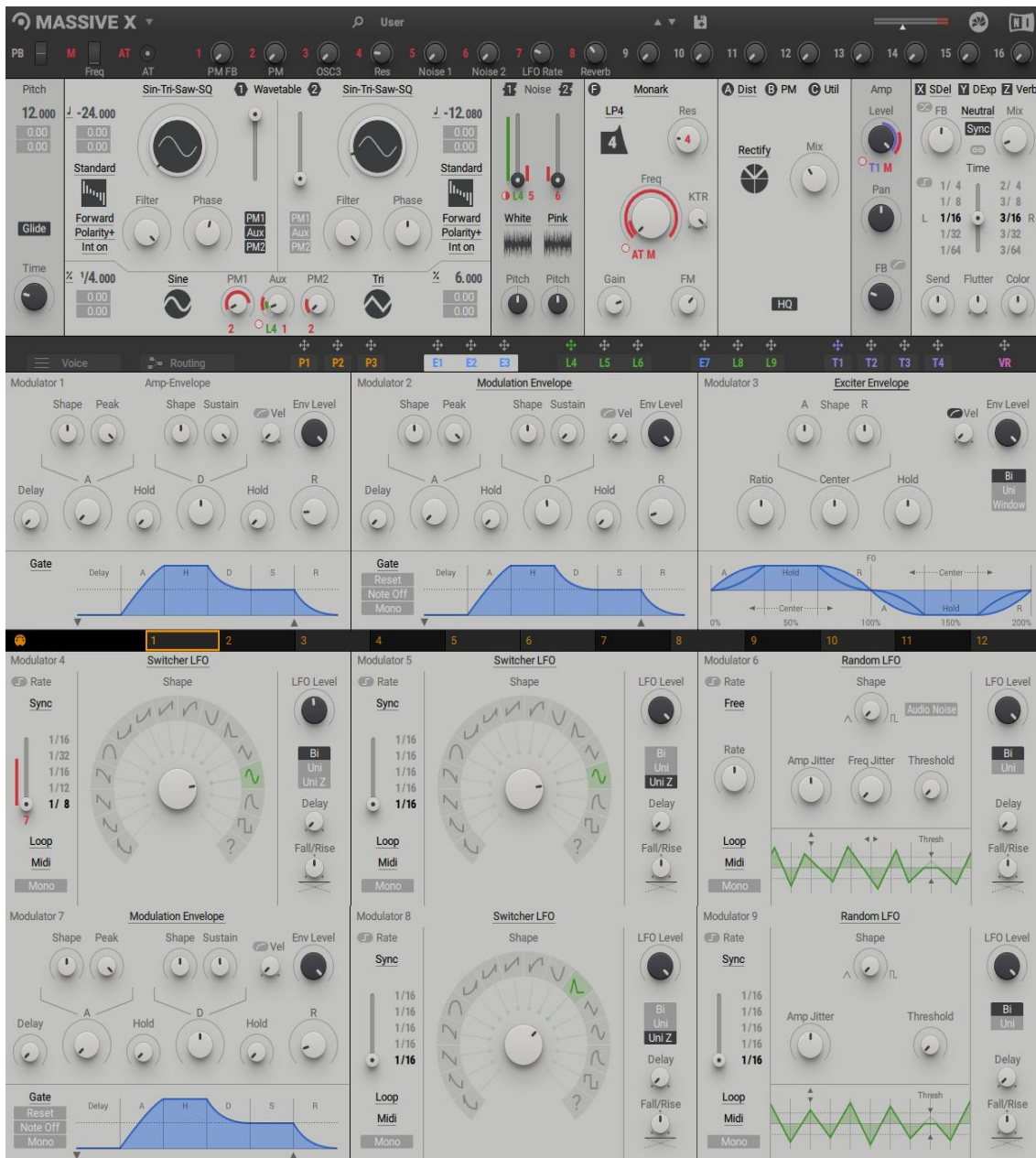


Figura 4: Síntese do som de Baixo na peça “PET” 2

Como se pode ver nas figuras, os sons de baixo são complexos. O primeiro é composto por uma onda complexa (gerada pelo oscilador) mais uma sinusoidal, ambos têm parâmetros modulados por *LFOs*, possuem uma camada de ruído, são distorcidos e filtrados.

A peça é também especializada em dois anéis de 8 colunas cada, um abaixo do nível da cabeça dos ouvintes e outro acima. A utilização de outras disposições é possível, uma vez que o *software* de espacialização Ambisonics (primeira ordem) ATK

que utilizo é flexível nesse aspecto: basta especificar a localização de cada som (que nesta peça é automatizada no Reaper) num referencial x , y e z e o *plugin* faz a tradução para o sistema de altifalantes que desejarmos. Assim, disposições em *dome* ou em três anéis, por exemplo, são possíveis.

Experiências com a espacialização do som, resistindo à forma bidimensional como a música é normalmente apresentada, ocorrem desde tempos recuados (ZVONAR, s.d.). A antifonia coral e algumas obras de Palestrina são exemplos remotos. Mais recentemente, compositores como Stockhausen (*Helikopter-Streichquartett* e *Gruppen*), Varèse (*Poème électronique*), Henry Brant (*Ice Field*), Górecki (*Scontri*) e Nono (*Prometeo*, etc) trabalharam a espacialização como um parâmetro importante da composição. Hoje, a tecnologia facilita a tarefa.

Descrições psicológicas genéricas dos efeitos da espacialização na composição poderiam, a meu ver, incluir: uma maior sensação de imersão; mais espaço (literal e figurativamente) para a atenção ao detalhe; mais possibilidades de expressividade musical (porque há um novo parâmetro a ser manipulado), entre outras. Tudo isto foi o propósito da espacialização desta peça, onde sons viajam num campo tridimensional constantemente, com a exceção dos sons dos solistas, do *kick* e dos baixos, contrapondo segurança ao caos de movimentos. Esta segurança é, aliás, alcançada de forma relevante (quase telúrica) nos “baixos” através da sua localização na parte inferior (“terrena”) do campo tridimensional sonoro.

A espacialização, no sentido estritamente técnico de sistemas multicanal, é muito raramente explorada na música *pop*. Foram feitas experiências, por exemplo, com sistemas 5.1, mas esses nunca chegaram a estar amplamente disseminados. O tratamento espacial tende, na música *pop*, a cingir-se a sistemas *stereo* de dois canais. Nesta peça, a sua utilização mais uma vez evidencia um modo de apresentar material *pop* de formas inauditas.

3.4. “Solo”

Esta é uma peça para guitarra solo e electrónica fixa. Há uma equivalência de importância entre as duas partes – os papéis de proeminência e subalternidade invertem-se em determinados momentos. Desejei fazer a união das duas partes o mais suave e imperceptivelmente possível, razão pela qual indico no início da partitura que o sinal da guitarra eléctrica deve chegar ao público através do sistema PA.

Ao guitarrista é pedido que desempenhe ora um papel principal, improvisando a partir de algumas instruções de texto na partitura (0’16”-0’26”, *e.g.*), ora um papel secundário, tocando uma textura sonora que se assemelha a um *bordão* e que é produzida com recurso a uma técnica estendida (0’32”-1’36”, *e.g.*). Esta técnica consiste no seguinte: primeiro, a corda mais aguda da guitarra é substituída por uma corda com um diâmetro de cerca de 0,66mm (diâmetro típico da corda Ré) e é afinada numa nota grave (aproximadamente o Mi da primeira linha suplementar baixa em clave de Fá⁶⁴); depois, o intérprete manipula a tensão da corda acima do pente com a mão esquerda, ao mesmo tempo que a faz vibrar com a direita com a técnica de *finger tapping*. A escrita destas partes é feita, com recurso a uma clave ao estilo de Lachenmann, do seguinte modo:

The figure displays a musical score for the first two measures of the piece "Solo". It is divided into two staves: "Electric Guitar" and "Electronics".

- Electric Guitar:** The notation is in a 4/4 time signature with a tempo marking of ♩=60. The first measure is a whole rest. The second measure consists of finger tapping on the first string, indicated by downward arrows. The notes are grouped into pairs of sixteenth notes, with fingerings 6 and 9 shown above the notes.
- Electronics:** The notation is also in a 4/4 time signature. It features a dynamic marking of *p* (piano) and a tension diagram. The diagram shows a line that starts at a level labeled "~E2 tension (fully loosen string)" and rises to a higher level labeled "~A2 tension". Below this, there are two horizontal lines representing the electronic signal, which show a dense, textured pattern of sound corresponding to the guitar's tapping.

Figura 5: Primeiros dois compassos da partitura da peça “Solo”

⁶⁴ No sistema americano Mi 2.

Regressamos ao domínio da fragmentação e da descontinuidade. Neste caso, descontinuidade diacrónica mais do que sincrónica. Uma descontinuidade diacrónica é uma interrupção de um discurso musical; uma descontinuidade sincrónica é a sobreposição simultânea de dois ou mais discursos musicais. As duas são tratadas de forma diferente na tradição teórica: *block form* vs *layering form* (CROSS, 1998), a propósito da música de Stravinsky. Na minha opinião, são conceitos análogos; *block form* corresponderia à descontinuidade diacrónica e o *layering* à descontinuidade sincrónica.

A peça é feita de trechos díspares, separados por cortes abruptos, *i.e.* possui uma estrutura de *block form*. Identificamos os trechos de improvisação do solista (0'16"-0'26", *e.g.*), os trechos EDM em que a electrónica surge com todo o seu arroubo (0'28"-0'32", *e.g.*), o trecho com uma certa sonoridade/textura *spectralista* de acumulação lenta e gradual de vozes processadas com síntese granular (2'48"-3'52")⁶⁵, os trechos com sons percussivos (0'00"-0'16" *e.g.*) e os trechos em que as vozes assumem um papel proeminente (2'16"-2'48", *e.g.*). Há, para além disso, uma *coda* a partir dos 6'40".

Estes trechos são, ao longo da peça, transformados e reorganizados segundo sequências distintas. Assim, por exemplo, o trecho EDM aparece três vezes e apresenta mais elementos e duração em cada recapitulação. Por sua vez, o trecho da improvisação do solista, da primeira vez que surge (0'16"), surge a seguir a um trecho de proeminência das vozes; na segunda vez, surge depois de um trecho de sons percussivos (1'36").

Há, no entanto, alguns exemplos de descontinuidade sincrónica: o segundo momento de sons percussivos (0'52"-1'36") é ocupado pelos elementos dos momentos de proeminência das vozes e existe uma sobreposição entre a improvisação do solista e os sons percussivos dos 4'40" aos 4'48".

Esta peça assume-se, neste sentido, como um exemplo paradigmático da fragmentação da música *pós-moderna*. Não identificamos atributos como a organicidade⁶⁶, a direccionalidade e a unidade, valorizados por grande parte da tradição

⁶⁵ Este momento, aliás, é radicalmente diferente dos restantes, na medida em que é muito mais contínuo, tem muito menos actividade (rítmica e melódica) e possui direccionalidade.

⁶⁶ Uma peça que privilegia a organicidade é uma peça que gera todo ou grande parte do seu material a partir de uma única ideia musical: *vide* conceito de *Grundgestalt* (a ideia musical base) de Schoenberg (SCHOENBERG, 2006)

“erudita” e pelo *modernismo* em particular. Identificamos, antes, a descontinuidade, uma estrutura cíclica e permutativa e a heterogeneidade.

O emprego da voz é feito com recurso às técnicas de síntese granular que referi no ponto 3.1. Assim, é explorada ora no nível *micro*, gerando timbres e sons novos (em relação aos sons utilizados) (2’48”-3’52”), ora no nível macro (2’16”-2’48”, *e.g.*), criando uma nova e caótica organização temporal dos sons *samplados*. O *software* que utilizei é o mesmo da peça do ponto 3.1 e os parâmetros manipulados também.

A electrónica é construída a partir de 12 *samples* (para além dos *soft synths* já referidos em pontos anteriores) que são transformados com recurso a alguns *plugins*, entre os quais se destaca o Little Endian SpectrumWorx. Este é um programa com vários efeitos que actua no domínio frequencial (*frequency domain*) em vez de no habitual domínio temporal (*time domain*). Isto significa que os efeitos que utilizamos actuam sobre bandas de frequências determinadas pelo utilizador, capacidade que os efeitos *time domain* não possuem. Assim, por exemplo, nos acordes agressivos de sintetizador que ouvimos na última iteração do momento *EDM* (6’04”-6’20”), um *reverb* com modulação de *pitch* a partir de um *LFO* actua sobre as frequências mais agudas ao mesmo tempo que um *limiter* actua sobre as frequências mais graves:



Figura 6: Programação do *plugin* Spectrumworx na peça “Solo” 1

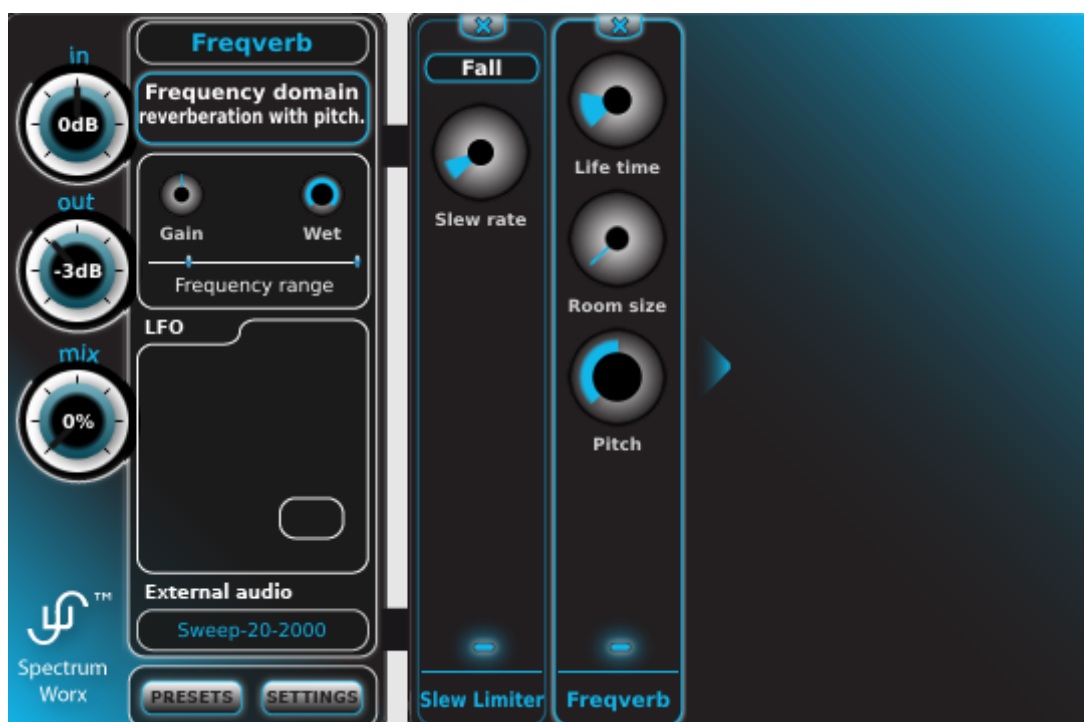


Figura 7: Programação do *plugin* Spectrumworx na peça “Solo” 2

O “baixo”, mais uma vez um elemento importante, é sintetizado de raiz no *software* Native Instruments Reaktor (*patch* Lazerbass) a partir de uma onda quadrada e manipulação simples de alguns parâmetros:



Figura 8: Síntese do som de Baixo na peça “Solo”

O mais digno de nota é, contudo, a utilização de um filtro *low-pass*⁶⁷ no processamento deste som. A frequência *cutoff*⁶⁸ é automatizada no Reaper segundo vários padrões rítmicos. Utilizando uma ressonância (o factor q no campo da Física) alta na frequência *cutoff*, essa automatização confere uma sonoridade oscilante ao “baixo” (0’13”-0’14” e 0’28”-0’33”, *e.g.*) presente em alguns tipos de música *pop* electrónica (*Dubstep* e *Glitch Hop*, por exemplo):

⁶⁷ Um tipo de filtro que deixa passar apenas as frequências mais graves.

⁶⁸ Frequência a partir da qual o filtro actua.



Figura 9: Programação do “baixo oscilante” na peça “Solo”

A peça conta ainda com um vídeo da minha autoria feito a partir de *clipes* sem direitos de autor encontrados *online*⁶⁹: um processo de busca de material equivalente ao da procura de *samples*. O vídeo inclui-se numa certa estética enviesada do *ludus*: o material – ainda que estruturado e organizado de forma a ter uma relação (principalmente rítmica mas também simbólica) com a música – foi encontrado de forma, senão aleatória, pelo menos determinada pelas minhas próprias associações referenciais e metafóricas livres. Assim, é encorajado o *jogo* de associações. Este aspecto relaciona-se intimamente com a parte musical no que diz respeito a uma valorização da indeterminação de sentido e da recolocação do ouvinte no centro da sua procura.

⁶⁹ Para além de algumas imagens estáticas de uma só cor que assinalam momentos mais rítmicos.

Solo

for Electric Guitar, fixed Electronics and Video

João Vilar

Performance Notes

The electric guitar's string number 1 (high E) is to be switched for a thicker (~ .026) plated in nickel string. It must be tuned very low (~ E2) and must be so loose that its tension can be easily manipulated by the left hand directly, pushing and releasing the string above the nut against and away from the head.

Everytime this technique is asked for, a different notational system (more graphically oriented) is used. Its aim is to show the position of the player's right hand on the fretboard and the required tension directly.

The player will be asked to improvise. A text description of the intended type of sound is given in each improvised section. An audio maquette version of the piece (with the guitar part included) can be provided for studying purposes.

The Electric Guitar amplifier is to be mic'd and sent through the PA.

A click track is provided. It starts one 4/4 bar earlier.

Any additional technical explanation will be given in the score.

Solo

João Vilar

♩=60 string 1, r.h. finger tapping

Electric Guitar

Electronics

p
~E2 tension (fully loosen string) ~A2 tension

3

E.Gtr.

8"

Electr.

Improvise
5 strings 2-6, *ord.*

E.Gtr.

quite rapid, syncopated, highly articulated, sometimes *staccato*, seldom *legato* random notes

random dynamics between *mp* and *f*

16"

Electr.

simile -----

simile -----

©

2

Solo

7

E. Gtr.

24"

Electr.

9 string 1, r.h. finger tapping

E. Gtr.

p

~E2 tension

32" increase tension slowly; you'll be doing that for 6 bars

Electr.

11

E. Gtr.

40"

Electr.

13

E. Gtr.

Electr.

48"

15

E. Gtr.

Electr.

56"

f
~C3 tension
decrease tension slowly; it will continue for 6 bars

17

E. Gtr.

Electr.

1'04"

4

Solo

19

E. Gtr.

pp

~E2 tension

1'12"

Electr.

21

E.Gtr.

mf senza cresc.

~E2 tension ~C3 tension (~A2 tension)

1'20"

Electr.

23

E. Gtr.

~A2 tension ~C3 tension ~G2 tension ~C3 tension ~E2 tension


1'28"

Electr.

Improvise

Solo

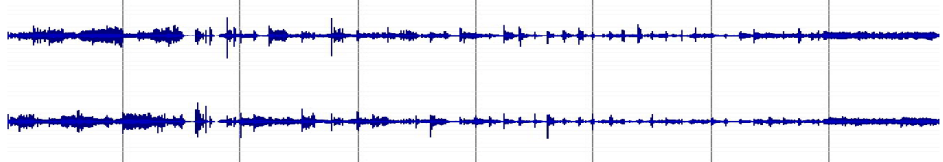
5



25 strings 6-2, *ord.* 

E.Gtr. quite rapid, syncopated, highly articulated, sometimes *staccato*, seldom *legato* random notes *simile* -----

random dynamics between *mf* and *ff* *simile* -----

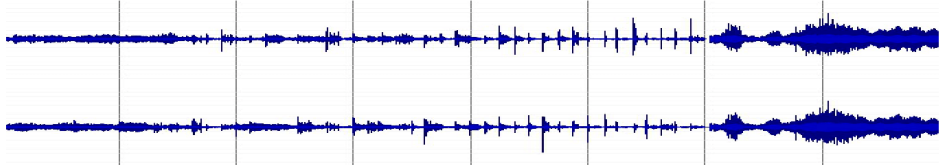
1'36"




27  

E.Gtr. -----

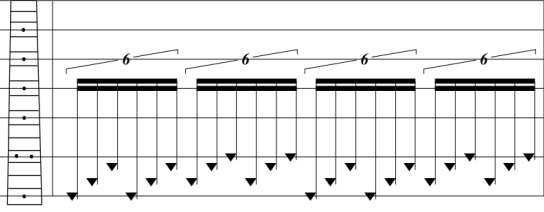
1'44"



29

E.Gtr. 

string 1, r.h. finger tapping

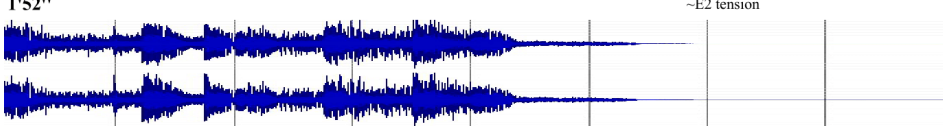


pp

~B2 tension (~D3 tension)

~E2 tension

1'52"



6 31 Solo

E. Gtr.

~D3 tension (~C3 tension)

2'00'' ~E2 tension

Electr.

33

E. Gtr.

~C3 tension

2'08''

Electr.

35

E. Gtr.

mf *p sub.*

~F#2 tension

2'16''

Electr.

37

Solo

7

E. Gtr.

ff sub. *pp* sub. *f* sub. *p* sub.

2'24"

Electr.

39

E. Gtr.

ff sub. *pp* sub. *mf* sub. *p*

~C3 tension

2'32"

Electr.

41

E. Gtr.

pp *pp*

~E2 tension increase tension very slowly; you'll be doing it for 15 bars

2'40"

Electr.

8 43

Solo

E. Gtr.

2'48"

Electr.

45

E. Gtr.

2'56"

Electr.

47

E. Gtr.

3'04"

Electr.

E. Gtr.

3'12"

Electr.

51

E. Gtr.

3'20"

Electr.

53

E. Gtr.

3'28"

Electr.

10 55 Solo

E. Gtr.

Electr.

3'36"

57

E. Gtr.

Electr.

~D3 tension

3'44"

59

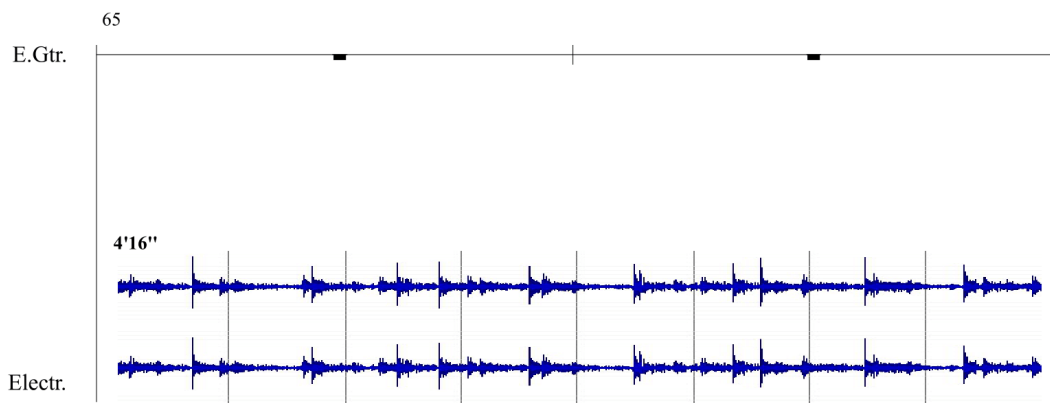
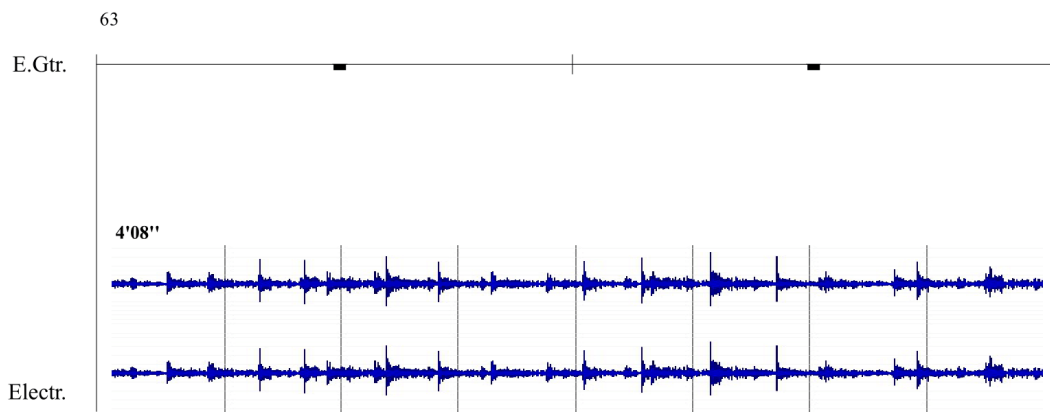
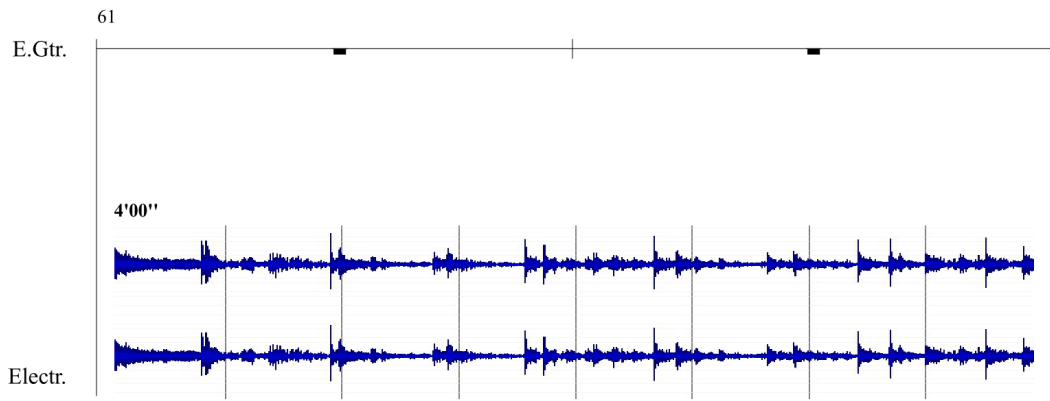
E. Gtr.

Electr.

fff *n.*

~E2 tension mantain ~E2 tension

3'52"



12

Solo

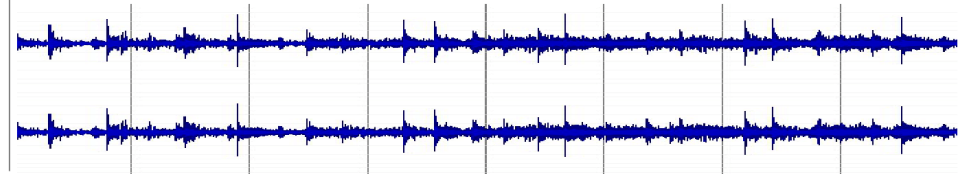
67

E.Gtr.



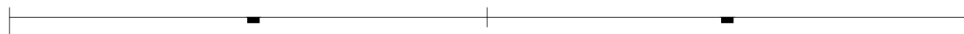
4'24"

Electr.



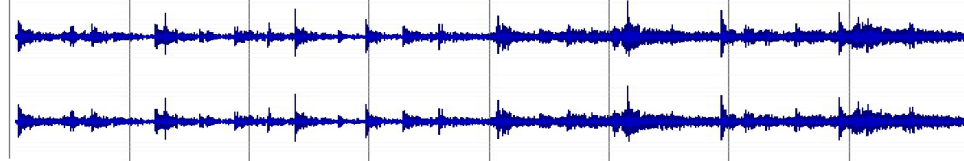
69

E.Gtr.



4'32"

Electr.



Improvise

71

strings 6-2, *ord.*

E.Gtr.

rapid, very syncopated, articulated, often *staccato*, never *legato* random notes

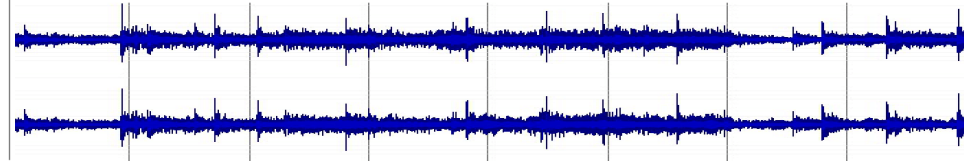
simile

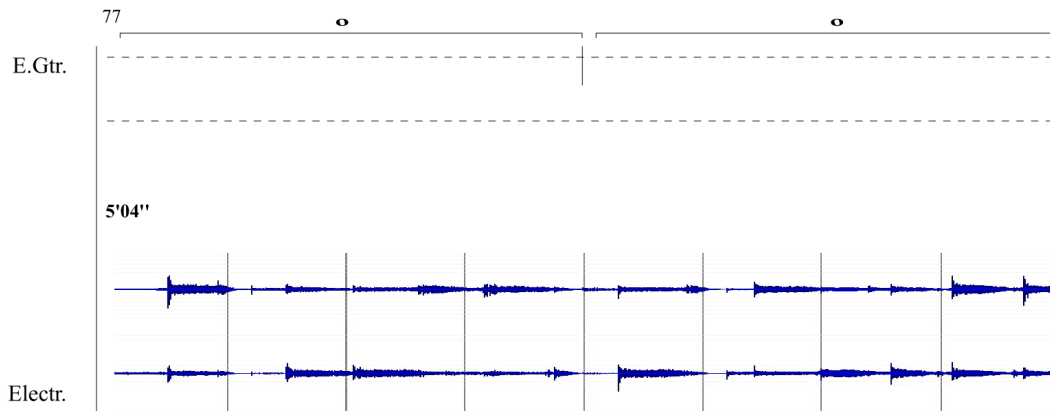
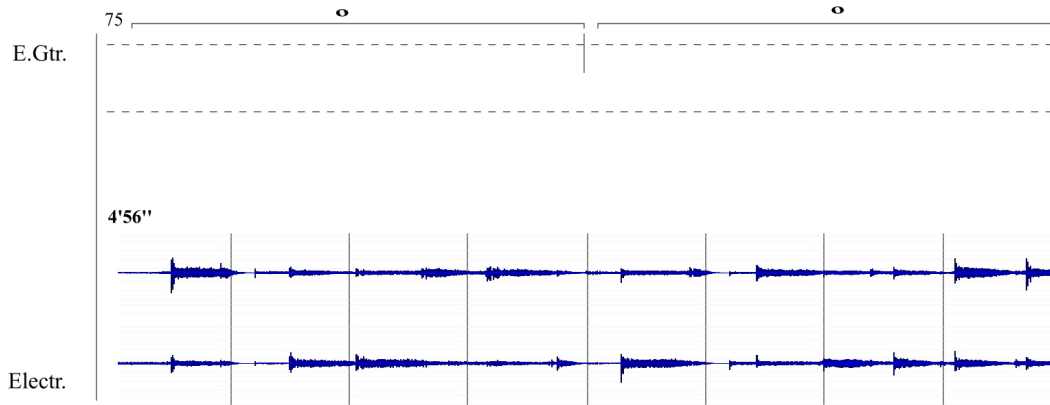
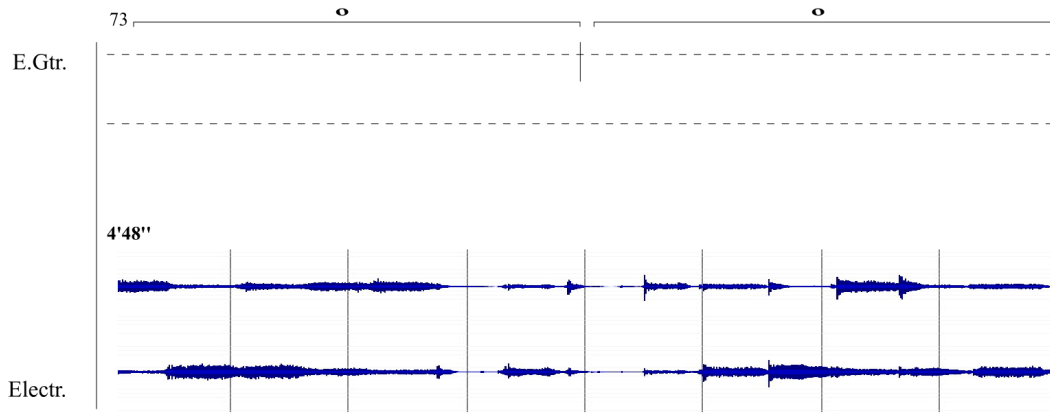
between *mp* and *mf*, sometimes *f*

simile

4'40"

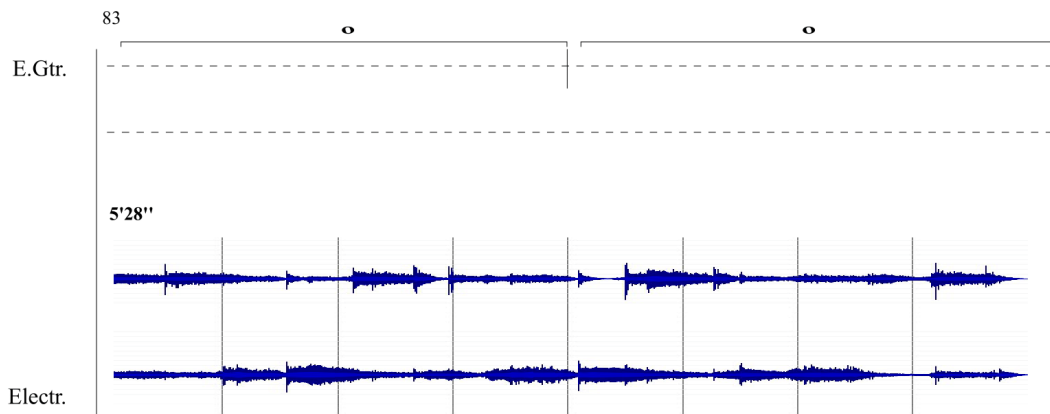
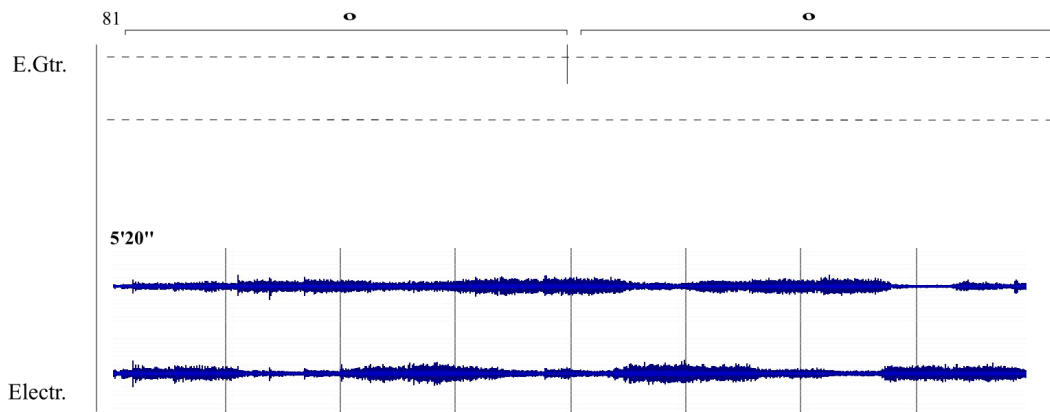
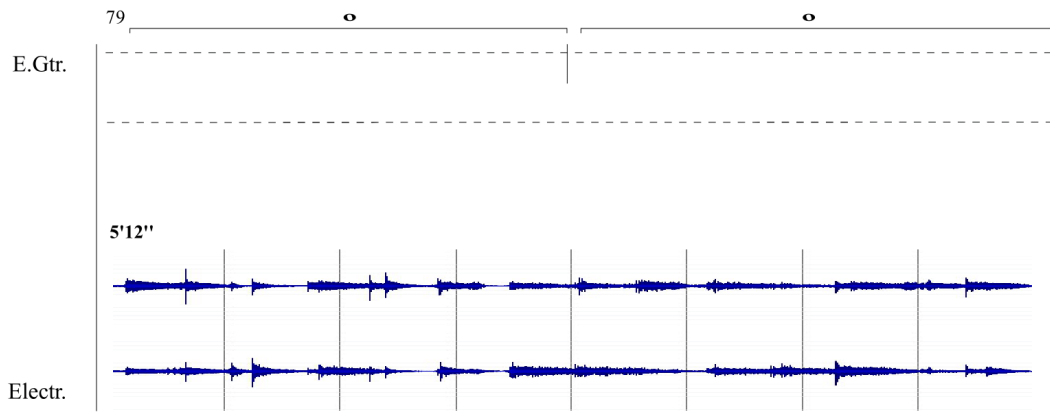
Electr.

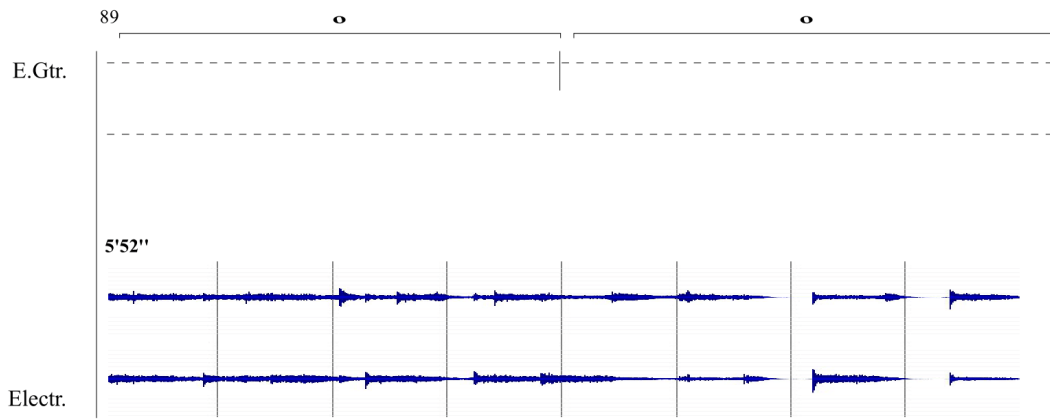
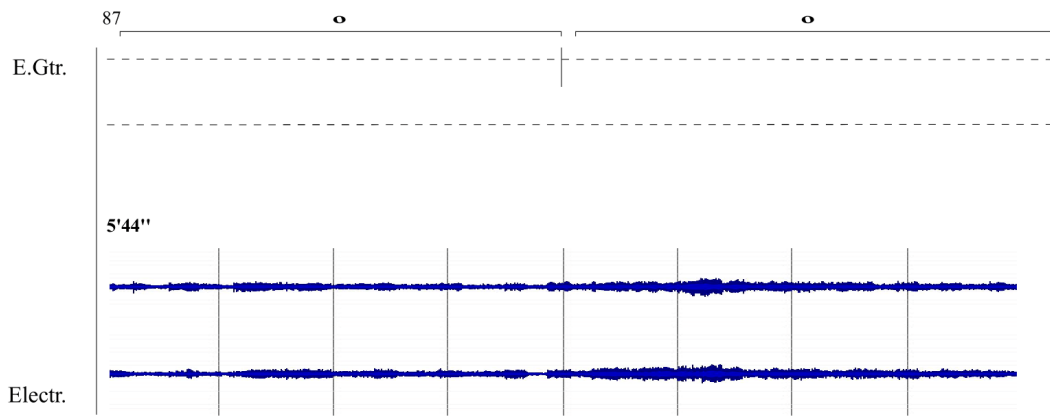
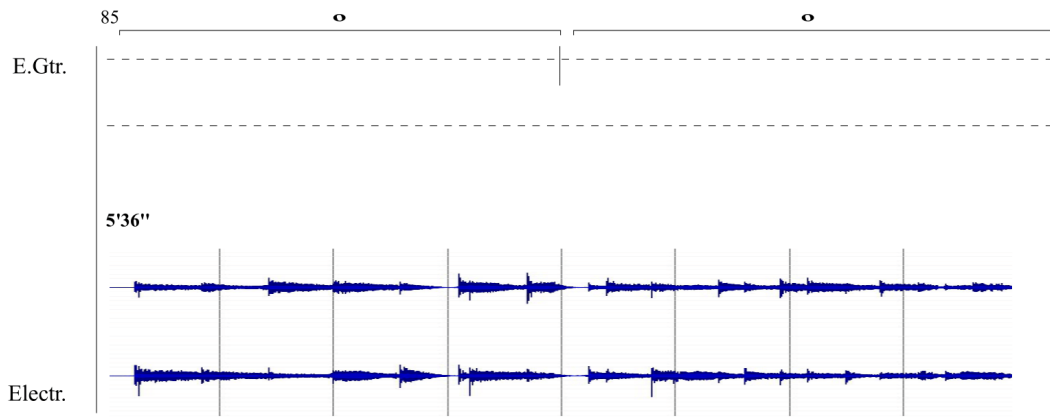




14

Solo



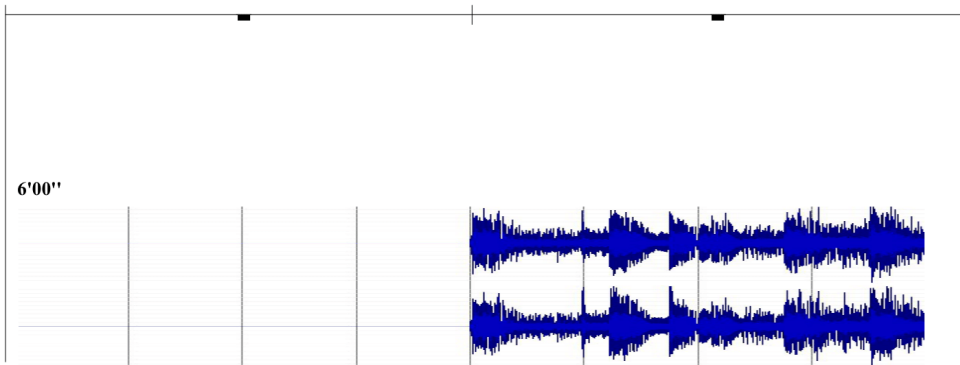


16

Solo

91

E.Gtr.

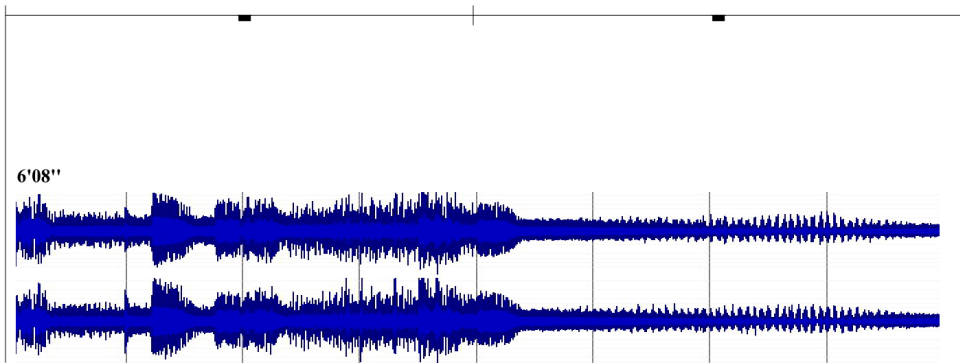


6'00"

Electr.

93

E.Gtr.

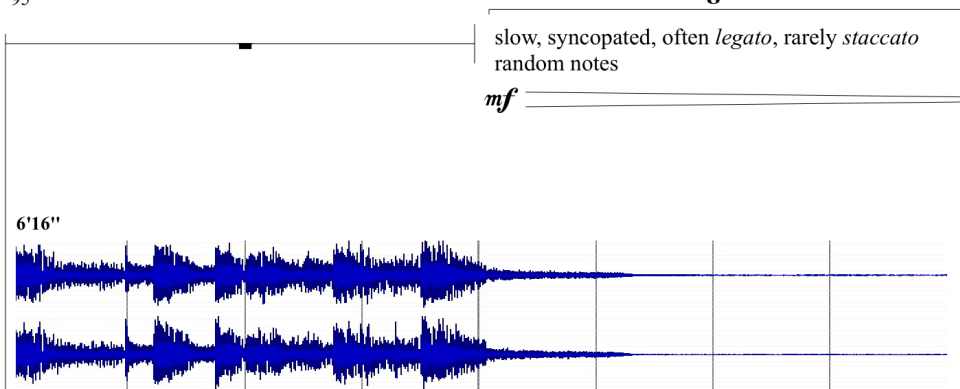


6'08"

Electr.

95

E.Gtr.



6'16"

Electr.

Improvise
strings 6-2, *ord.*

slow, syncopated, often *legato*, rarely *staccato*
random notes

mf

97 *simile*

E.Gtr.

Electr.

6'24"

99

E.Gtr.

Electr.

6'32"

101 string 1, r.h. finger tapping

E. Gtr.

Electr.

-E2 tension
increase tension slowly; it will last for 6 bars

6'40"

18

Solo

103

E. Gtr.

6'48"

Electr.

105

E. Gtr.

~C3 tension *n.*

6'56"

Electr.

107

E.Gtr.

7'04"

Electr.

3.5. “Fluxus, unreasonably quick”

A última peça deste conjunto é a mais longa: tem uma duração de 13 minutos, sendo que as anteriores duram cerca de 7 minutos. Embora a profusão de elementos (e o tipo de sonoridades) seja semelhante à da peça anterior, esta possui uma maior variedade e complexidade formais.

Neste sentido, “Fluxus, unreasonably quick” pode ser incluído no género da *fantasia* (uma estrutura musical baseada na improvisação). Existe uma repetição de ideias (que neste caso significam sons e *samples* propriamente ditos e não material motívico) mas nunca uma repetição de secções e de momentos. A peça foi composta e é (considero) ouvida como uma longa improvisação que pretende capturar a atenção e o interesse do ouvinte através da novidade constante e da variação rápida, sendo que esses atributos são (espero) digestíveis pelo facto de existir um número limitado de elementos. Uma interpretação de ordem simbólica dir-nos-á, hipoteticamente, que este fluxo de actividade *imita*⁷⁰ certas realidades extragenéricas de saturação no mundo actual: por exemplo, o *zapping* (televisivo).

A peça pode ser dividida, no entanto, em cinco grandes partes, delimitadas pelo tipo de exposição e de tratamento dos elementos sonoros em cada uma. Assim, na primeira (0’00”-ca. 1’40”), temos uma apresentação muito rápida de sons quase originais (com pouco processamento) e com grande *descontinuidade sincrónica* (vários sons distintos em simultâneo); na segunda (ca. 1’40”-5’18”), os sons são transformados com recurso a algumas técnicas que irei especificar mais à frente e o discurso é mais lento; na terceira (5’18”-7’40”), algumas ideias da primeira são retomadas e alguns elementos novos são introduzidos; na quarta (7’40”-11’04”) o processamento dos sons é retomado com recurso a outros efeitos; e, na quinta (11’04”-fim), há uma *coda* em que elementos da primeira e da terceira parte são recuperados. Não podemos dizer que a peça possui uma forma ABA’B’A” porque todas as partes são diferentes entre si e não meras variações. Para além disso, a própria estrutura em cinco partes que aqui esbocei tem uma utilidade limitada: a peça é ouvida como um fluxo ininterrupto de discursos musicais, e não de forma segmentada.

⁷⁰ O que sugere que esta peça actua, possivelmente, do lado da *mimesis* na *guerra fria* identificada por Berger (2000) entre arte mimética e abstracta.

Esta peça não possui sons feitos de raiz com recurso a sintetizadores. É construída a partir de 56 *samples* encontrados *online*. O conjunto destes sons apresenta uma grande heterogeneidade sonora, referencial e cultural: há *samples* de guitarras típicas da música *pop*, de vozes *navajo*, de vozes *shoshone*, de vozes *pop*, de vozes de *rap*, de percussão africana, de *glitches* digitais, etc. Esta variedade atesta pelo menos duas características importantes da música *pós-moderna*: a heterogeneidade e a atenção às dimensões social e cultural, especialmente no que diz respeito ao multiculturalismo. Esta variedade contribui também para uma das características formais mais salientes: a *descontinuidade sincrónica*.

Estes *samples* são processados com vários efeitos, entre os quais se destacam o *stutter*⁷¹, o *slice arranger*⁷² e o *reverb* de convolução. Os dois primeiros são abundantes na parte 4 (7'40"-11'04"). São, no fundo, formas de desconstruir os *samples* semelhantes (mas mais simples e sem a capacidade de gerar novos sons) às técnicas de síntese granular que já referi.

No que diz respeito ao *reverb* de convolução (feito com recurso ao *plugin* Cockos ReaVerb), técnica abundante em toda a peça, algum detalhe descritivo é pertinente. O *reverb* de convolução consiste na multiplicação dos conteúdos espectrais de dois sons. Estes conteúdos espectrais são divididos em bandas de frequências com recurso ao método *Fast Fourier Transform (FFT)*. Cada banda é multiplicada pela banda correspondente do outro som: assim, frequências comuns aos dois sons são maximizadas:

⁷¹ Efeito que corta os *samples* segundo padrões rítmicos regulares determinados pelo utilizador.

⁷² Nome que o *software* Sugar Bytes Turnado dá a um *stutter* com mais possibilidades rítmicas (possibilidade de ritmos irregulares, por exemplo).

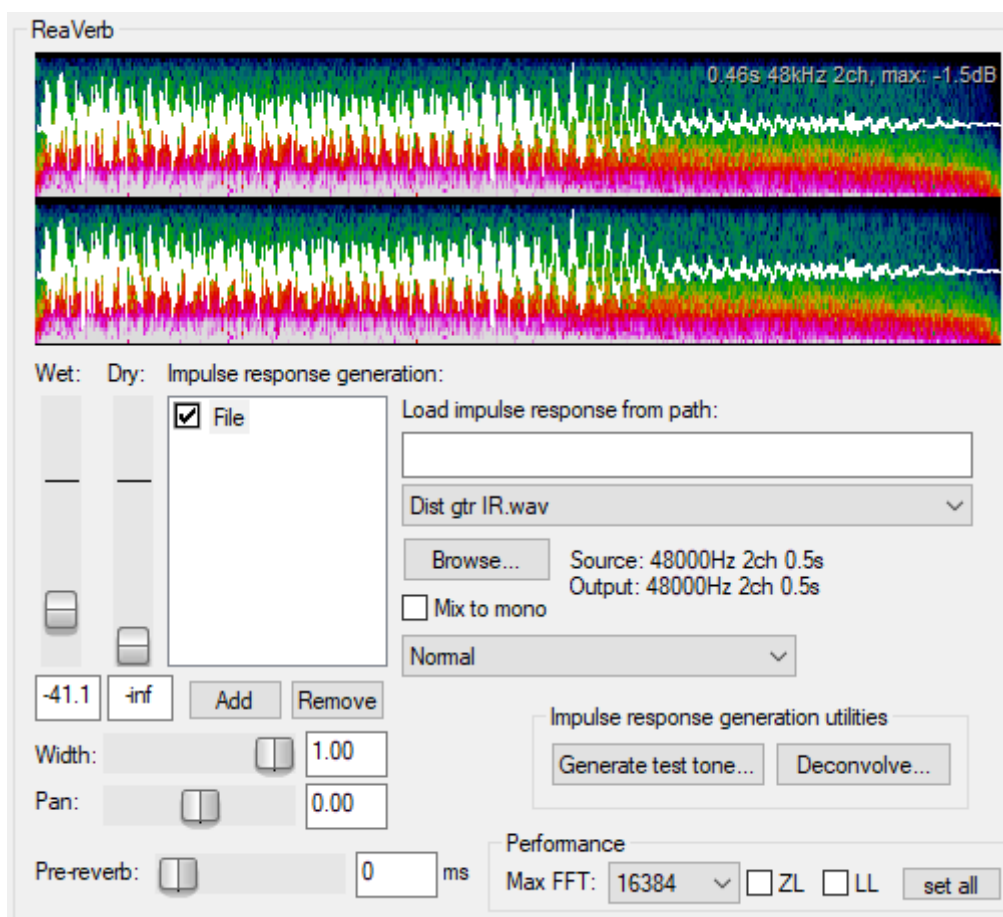


Figura 10⁷³

Esta técnica é utilizada ao longo de toda a peça para realizar uma fusão entre a voz *pop* e um som percussivo de prato, entre a guitarra acústica e um som de *glitch*, entre a voz *shoshone* e uma guitarra eléctrica, entre muitos outros exemplos. Assim, o *reverb* de convolução permite a harmonização (literal e figurativa) de elementos radicalmente díspares, tanto no aspecto sonoro como no aspecto cultural.

A peça é ainda especializada da mesma forma e com recurso às mesmas técnicas da peça “PET”, tratada no ponto 3.2.

⁷³ Neste caso, o som utilizado como *impulse response* (som cujas características espectrais são aplicadas ao som alvo através da multiplicação) é um *sample* de uma guitarra eléctrica com distorção.

Conclusão

A música *pop* é um fenómeno fundamental do tecido cultural da nossa época. Uma perspectiva sobre a música que valorize a sua relação com outras esferas da vida humana não pode ignorar a sua existência. Neste sentido, um compositor que partilhe dessa perspectiva verá utilidade e pertinência em utilizar a música *pop* como material e inspiração para a sua própria actividade composicional, salvaguardando, se o desejar, a sua *modernidade* – uma vez que a música *pop* é um fenómeno *moderno*, *i.e.*, dos dias que correm – e situando-se num espaço (musical, social, cultural, político, etc) que a maioria das pessoas considera relevante, familiar e pleno de significado. Esta é uma forma, aliás, de neutralizar uma circunstância que considero indesejável: a do afastamento (ou cisão), com início no princípio do século XX (originado pelo *modernismo*), entre músico (“erudito”) e público.

Essa utilização pode assumir várias formas. As que expus no presente trabalho são apenas algumas delas; outras que acionem a música *pop* sem redundar em música *pop* poderão ser o fito de trabalhos futuros.

Ao mesmo tempo, não pretendo com esta apologia da “utilização” da música *pop* contribuir para um aumento do seu distanciamento em relação à música “erudita”, como se o seu valor fosse determinado pelo seu *valor de uso*: pretendo antes contribuir para o diminuir e questionar, dentro do contexto mais alargado do questionamento das fronteiras entre *baixa* e *alta cultura*. De facto, o contributo que espero dar é o de um entendimento de e para uma relação mais fluída entre as duas tradições.

Orientações para uma investigação e uma produção artística futuras deveriam, no seguimento do espírito deste trabalho, direccionar-se para um projecto comum que identifique como desejável: o do esbatimento completo das fronteiras entre a música *pop* e a música “erudita”. Se, num contexto teórico, talvez sempre haverá música que pode mais facilmente ser identificada com cada um dos *tipos-ideais* que referi neste trabalho, possuindo mais características de um do que de outro, num contexto prático é possível a feitura de uma música que dispense por completo quaisquer distinções, tornando-as, nesse caso particular, anacrónicas e sem-sentido. Em muita da produção da música actual (Wolfgang Mitterer, Michael Daugherty, etc), aliás, pode verificar-se já esta

tendência; no entanto, creio que ainda não chegámos ao ponto em que todo o aparato teórico de compartimentalização seja, em todos ou na maioria dos casos, dispensável.

De facto, qual é a razão que justifica a Billie Eilish nunca ter feito um concerto na Concertgebouw⁷⁴? E o que justifica a música do Georg Friedrich Haas nunca ter sido apresentada no Coachella⁷⁵? O facto de estas duas ideias nos parecerem ridículas e absurdas é demonstrativo de as músicas dos dois artistas (que são dois dos mais representativos em ambas as tradições) estarem muito distantes entre si, tanto no que diz respeito à linguagem musical, como ao público a que se destinam, como ao modo como são apresentadas. Estes dois locais de concertos, ambos superlativamente importantes, não escolhem os artistas com que trabalham ao acaso e funcionam como guetos onde cada tradição vive isolada da outra. Esta circunstância é, a meu ver, ao mesmo tempo um sintoma e uma causa da separação entre as duas tradições.

Esta separação evidente confirma a necessidade, nos dias que correm, de uma complexificação e esbatimento (teóricos e práticos) das fronteiras entre música “erudita” e música *pop* e entre “baixa” e “alta” cultura – esta não é uma problemática que tenha ficado resolvida no século passado.

⁷⁴ Sala de concertos em Amesterdão.

⁷⁵ Festival de música *pop*.

Bibliowebdiscografia

Monografias

ADORNO, Theodor – “On Popular Music in Studies” in *Philosophy and Social Science*. Nova Iorque: Institute of Social Research, 1941. IX, 17-48.

-- – *Negative Dialectics*. Trad. E. B. Ashton. London: Routledge, 1973.

-- e HORKHEIMER, Max – *Dialectic of Enlightenment*. Trad. Edmund Jephcott. Stanford, California: Stanford University Press, 2002.

AGAWU, Kofi – *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton University Press: 1991.

-- – *How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again*. *Music Analysis*, 2004. Vol. 23, nº 2-3, p. 267-286.

BENJAMIN, Walter – “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

BERGER, Karol – *A Theory of Art*. Oxford University Press, 2000.

BOURDIEU, Pierre – *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trad. Richard Nice. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.

CONE, Edward T. – *The Progress of a Method in Perspectives of New Music*, Vol. 1, nº 1. *Perspectives of New Music*: 1962. P. 18-26.

CROSS, Jonathan – *The Stravinsky Legacy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix – *L'Anti-Oedipus: Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

-- – *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

GANS, Herbert J. – *Popular Culture and High Culture: an Analysis and Evaluation of Taste*. Basic Books, 1999.

GENETTE, Gérard - *The Work of Art: Immanence and Transcendence*. Translated by G. M. Goshgarian. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1997.

GOODMAN, Nelson - *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1968.

HORÁCIO - *Arte Poética*. trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

HORKHEIMER, Max – “Traditional and Critical Theory” in *Critical Theory: Selected Essays*. Trad. Matthew J. O’Connell. Nova Iorque: The Continuum Publishing Company, 2002.

JAMESON, Fredric – *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press. 1991.

KERMAN, Joseph – *How We Got into Analysis, and How To Get Out*. *Critical Inquiry* 7. 1980.

KRAMER, Jonathan – *Postmodern Music, Postmodern Listening*. Bloomsbury Academic, 2016.

-- – “Postmodern Concepts of Musical Time” in *Indiana Theory Review*. Indiana University Press, 1996. Vol. 17, nº 2, p. 21-61.

-- – *The Time of Music*. New York: Schirmer Books, 1988.

KUSEK, Dave e LEONHARD, Gerd – *The Future of Music: Manifesto for the Digital Music Revolution*. Berklee College of Music, 2005.

LYOTARD, Jean-François – *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge in Theory & History of Literature* Vol. 10. Trad. BENNINGTON, Geoff; MASSUMI, Brian. United Kingdom: Manchester University Press, 1984.

MEYER, Leonard – *Style and Music: Theory, History and Ideology*. University of Chicago Press, 1996.

MONELLE, Raymond – *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton University Press: 2000.

MURAIL, Tristan – *The Revolution of Complex Sounds*. Contemporary Music Review. 2005. Vol. 24, n° 2/3, p. 121-135.

NIETZSCHE, Friedrich – *The Gay Science*. Cambridge University Press, 2001.

ORTEGA Y GASSET, José – *La Deshumanización del Arte*. Austral, 2016.

PLATÃO – “Hippias Major” in *The Dialogues of Plato*. Trad. Benjamin Jowett. Oxford University Press: 1899.

RATNER, Leonard – *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer, 1980.

RORTY, Richard – *Contingency, irony and solidarity*. Cambridge University Press, 1989.

SCHOENBERG, Arnold – The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation. Trad. E Ed.: Patricia Carpenter & Severine Neff. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

SCRUTON, Roger – *Beleza*. Lisboa: Guerra e Paz, Editores S.A., 2009.

SHKLOVSKY, Viktor – *Art, as Device in Poetics Today*. Duke University Press, 2015. 36 (3), p. 151-174.

TAGG, Philipp – “Musicology and the Semiotics of Popular Music” in *Semiotica*. Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987. 66-1/3, p. 279-298.

Webgrafia

AGAWU, Kofi – *Analyzing Music Under the New Musicological Regime*. Society for Music Theory: 1996. Vol. 2, n° 4. Consultado a 27/04/2020 em: URL <<https://mtosmt.org/issues/mto.96.2.4/mto.96.2.4.agawu.html>>

KRAMER, Jonathan D. – *The Impact of Technology on the Musical Experience*. The College Music Society. Consultado a 06/04/2020 em: URL <https://www.music.org/index.php?option=com_content&view=article&id=2675:the-impact-of-technology-on-the-musical-experience&catid=220&Itemid=3665>

ZVONAR, Richard – *Historical antecedents from renaissance antiphony to strings in the wings*. Consultado a 30/05/2020 em: URL <https://econtact.ca/7_4/zvonar_spatialmusic.html>

OSWALD, John - *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative*. Plunderphonics. Consultado a 06/04/2020 em: URL <<http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>>

Max Weber in Stanford Encyclopedia of Philosophy. Consultado a 08/04/2020 em: URL <<https://plato.stanford.edu/entries/weber/>>

Discografia

WONDER, Stevie – *Journey Through the “Secret Life of Plants”*. Tamla, 1979.