



Henrique Costa Lima

**A questão da música hoje:
fonograma, crise e instante**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em **História Social da Cultura** da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Henrique Estrada Rodrigues

Rio de Janeiro
fevereiro de 2023



Henrique Costa Lima

**A questão da música hoje:
fonograma, crise e instante**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em **História Social da Cultura** do departamento de História da PUC-Rio. Aprovada pela comissão Examinadora abaixo:

Prof. Henrique Estrada Rodrigues
Orientador
PUC-Rio

Prof. Sergio Bruno Guimarães Martins
PUC-Rio

Profa. Marcia Regina Tosta Dias
UNIFESP

Todos os direitos reservados.

É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

Henrique Costa Lima

Licenciado, bacharel e mestre em História Social pela Pontifícia Universidade Católica/PUC-RJ. Suas áreas de interesse abordam temas como indústria cultural e música popular, mídias e tecnologias da informação, economia política da música e a situação do artista na contemporaneidade. Vem atuando como fotógrafo, editor de imagens e músico em bandas, exposições, peças e filmes.

Ficha Catalográfica

Lima, Henrique Costa

A questão da música hoje : fonograma, crise e instante / Henrique Costa Lima ; orientador: Henrique Estrada Rodrigues. – 2023.
174 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2023.
Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Crítica do valor. 4. Neoliberalismo. 5. História da música. 6. Plataformas digitais. 7. Empreendedorismo. I. Rodrigues, Henrique Estrada. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Dedicatória

Dedico esse trabalho a Eduardo Gallotti, que me ensinou a amar a mim e à vida, que me fortaleceu com sua amizade, nesse mundo, nesse tempo, conversando, ouvindo música juntos, andando pelas ruas, conhecendo pessoas e tocando. Com sua alegria, seu talento, sua visão gregária, sua voz, sua memória e sua inquietude – virando noites seguidas, mergulhando de cabeça em sambas, rodas e blocos – Galo foi muito mais que o meu melhor amigo, foi uma força que marcou a vida das pessoas e ajudou a transformar a cidade.

No dia da minha primeira aula na graduação em História, em 1988, Gallotti me ligou, me convidando para matar aula e ir encontrá-lo, “*ah, que História nada, você gosta de música!*” Na aula inaugural, de Introdução às Ciências Sociais I, sentado no fundo, eu tentava ouvir a fala tranquila do professor Ricardo Barbosa. Os alunos perguntavam “porque estudar História numa época que se parecia com o ‘fim dos tempos’”? Em vez de azarados e amaldiçoados, sugeriu o professor, poderíamos nos sentir testemunhas privilegiadas, por nascer nessa época e viver nesse momento de transformação do mundo. Trinta e cinco anos depois, gostaria de dedicar este trabalho a todos os professores de quem tive o privilégio de ter sido aluno.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço à PROSUC/Capes, assim como à Vice-reitoria para Assuntos Comunitários da P.U.C.- Rio pelas bolsas que possibilitaram essa pesquisa. Agradeço especialmente pela confiança, pelo apoio e pelo afeto, pois, sem o olhar, o cuidado, a expectativa e os pilares destas instituições, eu não teria conseguido.

Agradeço a meu orientador, o prof. Henrique Estrada, pela confiança, por ter visto potencial em uma ideia vaga e incentivar, ainda em um estágio inicial, a escrita de alguém que nunca se imaginou escritor. Devo agradecer lhe também pelas valiosas sugestões quanto à forma do trabalho, me ajudando a decidir como dar uma estrutura para uma argumentação então incipiente e rala. Agradeço pessoalmente pela extrema paciência em um período de pandemia, com um aluno que perambulou muito até achar um caminho.

Agradeço à Márcia Tosta Dias e Sérgio Martins pelo privilégio de ter tido seus olhares, suas leituras, suas experiências de vida e pela extrema generosidade ao me ajudarem a entender o que estou tentando fazer. Agradeço muito pelas inúmeras sugestões de textos e temas, que se não foram incorporadas e desenvolvidas, foram ao menos absorvidas indiretamente. Agradeço especialmente pelas dúvidas e questionamentos.

Agradeço ao Departamento de História, à Débora, ao Cláudio e ao Igor – e à Anair, à Edna e à Cleuza, pessoas essenciais para professores e alunos; sem os abraços da Anair tudo teria sido muito diferente.

Agradeço pela companhia e amizade, pelos encontros e pelas ideias trocadas, a meus colegas, em especial a Maycon Tannis e Marlon Ferreira dos Reis, por suas sugestões certeiras, e a Thales Roger dos Santos, da biblioteca da PUC, pelo texto de Lara Putnam que localizou no acervo da *University of the Southern Caribbean*.

Agradeço especialmente a Marcos Barreira e Maurílio Botelho pelas várias indicações de textos de Robert Kurz, espero tê-las aproveitado corretamente. Agradeço também a Helion Póvoa pela amizade, sempre, pelas inúmeras sugestões, e por ter me apresentado seus ex-alunos. Agradeço especialmente pelo relato da noite que passou com seu orientador e Robert Kurz em sua casa em Santa Teresa, ouvindo sambas relacionados a trabalho.

Agradeço a meu pai Luiz, e minha mãe, Zélia, por serem quem são, fortalezas humanas e forças da natureza, exemplos de coragem, dedicação e amor à humanidade, e por tudo que tive: vida, amor, apoio e compreensão. Agradeço à Rebeca, pelo amor e apoio, sempre.

Agradeço aos meus irmãos, Lula e Daniel, por serem meus parceiros nesta vida, e pela extrema disponibilidade, em tudo.

Agradeço a minha mulher, Daisy, pela melhor parceira que um homem pode ter. Espero poder compensar todo esse tempo presenciando a minha ausência.

Agradeço especialmente a Jacques Attali, pelo incentivo, na página 133, aos “únicos pesquisadores que valem a pena: os indisciplinados”. Foi um alívio, e me deu a dose de entusiasmo que faltava para continuar.

Resumo

Lima, Henrique Costa; Rodrigues, Henrique Estrada. **A questão da música hoje: fonograma, crise e instante**. Rio de Janeiro, 2023, 174p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O que significaria, se a otimização do sistema capitalista, através do processo competitivo e da inovação tecnológica, alcançasse uma produtividade extrema e fizesse que o lucro, o sangue que dá vida ao capitalismo, secasse? A questão da música hoje está atrelada à digitalização do fonograma, e à desmaterialização da mercadoria musical, no período em torno da passagem do milênio. A pesquisa coloca a possibilidade de que o campo da música tenha chegado aos limites de um percurso previsto por Marx, no aumento contínuo da competição e da produtividade como eixo da sociedade moderna. Por outro lado, as manifestações musicais mais marcantes do século XX, ao explorarem uma sensibilidade ao instante, contribuíram para a formação de uma temporalidade e mentalidade neoliberal. A partir das propostas do economista francês Jacques Attali, de que a música pode ser uma ferramenta teórica capaz de antecipar futuros desenvolvimentos históricos e sociais, o trabalho traz as ideias do teórico político alemão Robert Kurz, do grupo da Crítica do Valor, de atualização da concepção marxista, privilegiando o ponto de vista de músicos e profissionais do áudio. O trabalho se dedica a uma análise da trajetória do fonograma no século XX, pela história das tecnologias de gravação de áudio e de três gravações emblemáticas da cultura musical popular de língua inglesa. Houve uma democratização na escuta e no acesso, o músico adquiriu autonomia, valorizou sua voz própria e aprendeu a se gerenciar como produtor, no instante em que seu produto perdia o valor; em seu processo de emancipação, paradoxalmente, o músico contribuiu para uma nova forma de sujeição.

Palavras-chave

Crítica do Valor; neoliberalismo; história da música; plataformas digitais; empreendedorismo.

Abstract

Lima, Henrique Costa; Rodrigues, Henrique Estrada (advisor). **The Question of Music Today: Sound Recording, Crisis and Instant**. Rio de Janeiro, 2023, 174p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

What would it mean if the optimization of the capitalist system, through its competitive process and technological innovation, would have reached a point of extreme productivity caused profit, the lifeblood of capitalism, to dry up? The main question of music today is linked to the digitalization of the sound recording, and the dematerialization of the music merchandise, around the turn of the millennium. This research is dedicated to an analysis of the trajectory of the sound recording in the 20th century, through a short history of audio recording technologies and an analysis of three emblematic recordings of English-speaking popular musical culture. The work crosses French economist Jacques Attali's ideas that music can be a theoretical tool capable of anticipating future historical and social developments, and the ideas of German political theorist Robert Kurz, the main author of the Value Criticism group. Privileging the point of view of musicians and audio professionals, the investigation is set to check whether the field of music has traveled and reached the limits of a path foreseen by Marx, in the dynamics of competition and continuous increase of productivity as the axis of modern society. Also, whether the most striking musical manifestations of the 20th century, by exploring a sensitivity to the moment, to the instant, contributed to the formation of a neoliberal temporality and mentality. There was a democratization in listening and manipulating sounds, musicians acquired autonomy, were able to value their own voice and learned how to manage themselves as producers at the same moment that the product of their labour lost form and value. In his process of emancipation, paradoxically, the musician contributed to a new form of subjection.

Keywords

Value Criticism; neoliberalism; history of music; digital platforms; entrepreneurship.

Sumário

Preâmbulo: centro do Rio de Janeiro, 1995	11
Introdução - A questão da música hoje	14
Imprevisibilidade e memória.....	22
Capítulo 1: Fonograma.....	23
1.1. Transformações nos modos da produção e do consumo de música	24
1.1.1. Gravação mecânica.....	24
1.1.2. Gravação elétrica.....	29
1.1.3. Gravação em fita magnética	33
1.1.4. Gravação digital	39
1.2. Produzir e distribuir individualmente. A ideia de emancipação tecnológica.....	44
1.2.1. Streaming.....	47
1.3. Algumas considerações sobre a história das gravações de áudio	53
Capítulo 2: Crise.....	55
2.1. Fonograma e crise	55
2.1.1. Subjetividade, lucro e autogerenciamento.....	56
2.2. Crise e mentalidade empresarial	60
2.3. Trabalho.....	66
2.4. Crise categorial.....	68
2.5. Música como ferramenta teórica	74
Capítulo 3. Três momentos chave na história do fonograma	78
3.1. Fonograma e instante.....	79
3.2. Jazz como identidade cultural norte americana.....	83
3.2.1. Caribe	86
3.2.2. Jazz como cultura internacional	88
3.3. Jazz, Rock e Hip-hop: análises musicais	91
3.3.1. Kind of Blue.....	92
3.3.2. Sgt. Pepper's Lonely Heart's Club Band.....	96
3.3.3. Wheels of Steel	109
Capítulo 4. Instante	119
4.1. Modernidade	119
4.2. Sentido, instante e temporalidade neoliberal	124
4.3. Voz.....	128

4.3.1. A fala como “música”	129
4.3.1.1. Som da Aura.....	130
4.3.1.2. ASMR.....	132
4.3.2. “The Voice”	133
4.3.3. Voz e coletividade	134
4.3.4. Silêncio.....	135
4.4. Música, autonomia e política.....	141
4.5. Por que música?	144
4.6. A questão do mundo hoje	146
4.6.1. A volta da mercadoria	153
4.7. Coda - Jam Session	155
Conclusão	159
Referências bibliográficas	162
Vídeos	171

Preâmbulo: centro do Rio de Janeiro, 1995

Uma viatura estaciona na calçada da rua Primeiro de Março, de dentro saem dois policiais e entram no Paço Imperial procurando uma loja de CDs. Sentam-se, tiram as armas a tiracolo e as colocam em cima do balcão, um deles pede o catálogo de música erudita, está procurando obras raras de música contemporânea, Stockhausen, Ligeti, Boulez. Seu parceiro se levanta para ver as prateleiras e comenta alto “-Aqui tem tudo do Coltrane!” Nesse momento, se ouve um barulho de alguma coisa rolando em cima da mesa *prrrrrrrrr... e ...ploc*, caindo no chão; era uma granada que havia sido deixada em cima da mesa do balcão de atendimento pelos clientes policiais, junto ao revólver e a metralhadora.

Em 1994/1995 trabalhei nesta loja, localizada na Praça XV, no centro do Rio, instalada dentro do antigo palácio real em torno do qual cresceu a cidade, onde havia uma espécie de centro cultural, com área de exposições de artes plásticas, cinema, biblioteca, café-bar, restaurante e algumas lojas. Pela primeira vez eu conseguia viver do meu salário de comerciante, atendendo uma clientela interessada em uma variedade de estilos musicais, consumidores e colecionadores de CDs que a loja importava de toda parte do mundo. A direção incorporava as sugestões dos clientes (muitos obcecados por algum gênero musical específico) e incentivava a participação dos funcionários (quase todos músicos). Nessa época o acesso livre à música era algo raro e valorizado. Ali, eu e outros companheiros de trabalho, além de termos sido expostos a uma diversidade de músicas de qualquer gênero, tivemos também que dar conta de compreender os detalhes, os interesses, gostos, questões técnicas e fetiches variados de um público muito bem-informado, leitores de revistas internacionais especializadas, procurando itens específicos, atentos às últimas novidades.

Esse público de gosto cosmopolita do centro de uma cidade grande procurava tanto o mais convencional e estabelecido como o mais inusitado, desde a música clássica europeia, o *jazz*, a música *pop* e as trilhas sonoras, às músicas étnicas, regionais e populares: a polirritmia vocal dos pigmeus, Nelson Sargento acompanhado por um regional de samba japonês, flamenco tradicional, tango moderno, gravações do folclore brasileiro por Corrêa de Azevedo editadas pela *Library of the*

Congress norte-americano, coros ortodoxos russos, ragas indianas, discos de música regional da gravadora Marcus Pereira, os gamelões da Indonésia, cantos Tuva siberianos, *son cubano*, música vietnamita; potencialmente qualquer coisa que pudesse ser encontrada nos distribuidores internacionais de CDs. O público variava de colecionadores de gravações de Beethoven da época da guerra, que procuravam “sentir a atmosfera” de um teatro na Alemanha bombardeada de 1945, a padres colecionadores de peças sacras corais, gravadas por meninos, que pagavam suas contas com notas de um real, ou estudantes de música antiga pechinchando para comprar os CDs de Jordi Savall, junto aos já mencionados policiais fãs de música erudita contemporânea e *free jazz*. Mais do que personagens interessantes, esse público eclético e algo obcecado era uma fonte constante de informações trocadas ali, todos os dias. Não fosse pelo preço alto dos CDs e pela proximidade da realidade concreta das calçadas do centro da cidade, a loja parecia conseguir encarnar um tipo de utopia, um lugar onde se encontrava música de todos os tipos e culturas e onde os ouvintes de gostos divergentes conviviam, quase sempre pacificamente.

De dentro da loja, era possível acompanhar as trajetórias das bombas da polícia e das pedras de manifestantes cruzando o céu da praça em frente, onde o governo leiloava empresas estatais gigantescas como a Vale do Rio Doce, em um prédio ultramoderno da Bolsa de Valores do Rio de Janeiro: recém-construído e prestes a ser desativado. Dentro das velhas e grossas paredes do Paço, um público de centro da cidade, estudantes, funcionários públicos, vereadores, padres, passantes, crianças de rua, desembargadores e advogados do Fórum, todos amantes de música, se acotovelam para ver as novidades. Ao som de uma música coral búlgara sobre o estupro de uma camponesa, esse público multifacetado convivia respeitosamente, enquanto na rua em frente as bombas estouravam e os cavalos avançavam sobre os manifestantes contrários às privatizações, que procuravam se proteger e entravam correndo da polícia para dentro do Paço Imperial, junto com o cheiro de gás.

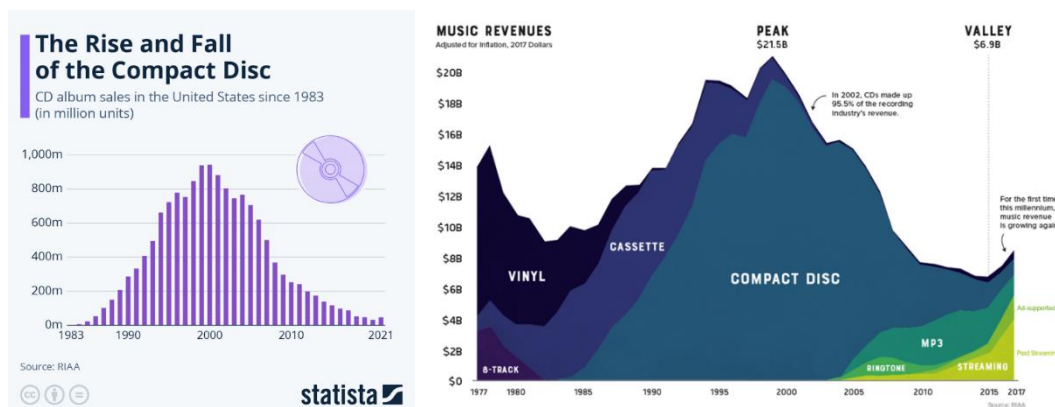
Entre 1991 e 2010, trabalhei nesta e outras livrarias e lojas de CDs e DVDs da cidade do Rio de Janeiro, e presenciei a ascensão e queda deste tipo de comércio varejista de cultura no momento de sua maior expansão seguida de uma crise terminal, fenômeno global de que participei e senti localmente: a ascensão do comércio pela internet, do qual a *Amazon.com* é o maior exemplo, e o impacto no colapso quase completo do comércio de rua, no caso, livrarias e lojas de CDs. Os casos

mundiais mais exemplares, no que se refere à música, foram o fim das gigantes *Tower Records* e *Virgin Megastores*¹, espécies de templos mundiais de consumo musical no período, em torno da passagem do milênio.

Esse tempo passou, o hábito de se comprar e ouvir CDs praticamente não existe mais, assim como também não existem mais muitas lojas, muito menos um grande público de frequentadores. Apesar do acesso à música ter sido incrivelmente facilitado pela internet, a utopia de um acesso ilimitado à música, uma vez realizada, deu lugar a uma perplexidade não resolvida até hoje: uma realidade onde a música - assim como a propriedade intelectual em geral - tende a circular gratuitamente em um mundo onde nada é gratuito.

¹ Vale notar que Jeff Bezos e Richard Branson, responsáveis pelas empresas Amazon e Virgin, foram protagonistas no processo global de acirramento da concorrência no campo de produtos culturais como livros, CDs e DVDs, conectados ao crescimento da internet e a queda acelerada do comércio de rua, processo geral ainda mais acentuado em 2020 com o isolamento social forçado pela pandemia global de corona vírus. Hoje esses dois celebrados bilionários disputam o pioneirismo na venda de viagens espaciais para um público extremamente seletivo que pode pagar algumas dezenas de milhões de dólares por alguns minutos em órbita. A experiência exorbitantemente cara de dez minutos de duração disponível para pouquíssimos, é resultante do lucro e capital acumulado pelo consumo de trilhões de minutos de música por muitíssimos em um passado recente, e é também uma espécie de modelo para os usuários da internet que sonham em “decolar” de suas plataformas sociais para seus quinze minutos de fama.

Introdução - A questão da música hoje



Os dois gráficos mostram a maneira acentuada como o comércio de música atingiu um pico exatamente no ano 2000 e como veio declinando continuamente desde então, ainda que se tenha percebido uma pequena recuperação nos últimos anos.² Na passagem do séc. XX para o XXI, um conjunto de inovações na forma de produzir, distribuir e consumir música fez desaparecer o comércio tradicional de música como compra e venda de objetos, como fitas K7, LPs ou CDs, e desestabilizou a lógica que organizava o meio musical.³ A questão da música hoje gira em torno das

² ROUTLEY, Nick. Visualizing 40 years of Music Industry Sales. **Visual Capitalist**. 06/10/2018. Disponível em: <https://www.visualcapitalist.com/music-industry-sales/>. Acesso em: 27/02/2023. RICHTER, Felix. The Rise and Fall of the Compact Disc. **Statista**, CD Sales. 17/08/2022. Disponível em: <https://www.statista.com/chart/12950/cd-sales-in-the-us/>. Acesso em: 27/02/2023. Os gráficos retirados destas duas matérias foram formados a partir de dados fornecidos pela RIAA (Recording Industry Association of America – www.riaa.com) que divulga periodicamente os números de vendas de unidades e de faturamento da indústria fonográfica norte americana.

³ Listo aqui alguns trabalhos que dão ideia, pela variedade de questões e abordagens, do panorama desestabilizado pelo processo de digitalização e desmaterialização da mercadoria musical. DE MARCHI, L. Como os algoritmos do YouTube calculam valor? Uma análise da produção de valor para vídeos digitais de música através da lógica social de derivativo. *MATRIZES*, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 193-215, 2018. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v12i2p193-215. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/140211>. Acesso em: 08/10/2021. DIAS, Márcia Tosta. Indústria fonográfica: a reinvenção de um negócio. Publicado em: BOLAÑO, GOLIN e BRITTOS (orgs.). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 165 -183. GIOIA, Ted. *Is Old Music Killing New Music? All the growth in the music business now comes from old songs – how did we get here, and is there a way back?* The Honest Broker, 19/01/2022. Disponível em: <https://ted-gioia.substack.com/p/is-old-music-killing-new-music?s=r>. Acesso em: 22/01/2022. GURGEL, D. O novo público da indústria musical: aquele que compra ou aquele que escuta?. *Signos do Consumo*, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 44-53, 2016. DOI: 10.11606/issn.1984-5057.v8i2p44-53. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/115002>. Acesso em: 02/06/2022. NICOLAU NETTO, M. Quanto custa o gratuito? Problematizações sobre os novos modos de negócio na música. *Artcultura*, [S. l.], v. 10, n. 16, 2008. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1502>. Acesso em: 14/06/2022.

consequências do processo de digitalização e desmaterialização do produto musical. Uma vez transformado em um produto digital, virtual, sem materialidade aparente, desfez a lógica da cadeia produtiva em que o mercado fonográfico se desenvolveu historicamente, como produção, armazenamento, distribuição, venda e consumo de um objeto físico.⁴ A questão fundamental que se impõe na música desde então não passa por forma, conteúdo, estilo, identidade, ou pelos assuntos abordados nas letras; trata-se de uma questão histórica diretamente conectada às *transformações do modo de produção na sociedade*, que devem ser analisadas e pensadas historicamente, observando quais interesses e forças estiveram e estão atuando, e de que forma.

O fonograma, o dispositivo que tem “a peculiaridade de concentrar num produto único a dimensão material e a pretendida dimensão artística”⁵, agia como uma espécie de divisor de águas entre uma atuação local limitada à presença do artista e uma exposição em escala ampliada pela difusão de sua música gravada em escala industrial, como parte do produto. Ao promover o produto musical - um objeto que materializava a subjetividade do som e servia de matriz para as cópias a serem comercializadas - a indústria promovia também a imagem-pública do artista, que com o investimento promocional, era projetado e ampliava o alcance de sua voz para além do campo restrito à música.

As gravadoras na realidade pensam que o seu produto é o disco - que, se não tiver o artista, é uma bolacha preta com um furo dentro, no centro. Você coloca numa vitrola um disco, sem um artista ali dentro, não tem nada, não tem nem som.⁶

⁴ Vale notar logo que, mesmo defendendo a ideia da centralidade do fonograma para desenvolver uma reflexão histórica, fenômenos musicais se dão e podem ser estudados sem passar pela mediação do fonograma e da indústria fonográfica, como por exemplo, no estudo da cultura dos indígenas Xavante, ou mesmo em um fenômeno urbano de massas como a retomada das rodas de samba e dos blocos de carnaval nos bairros do Centro e da Zona Sul do Rio de Janeiro a partir da década de 80. Tanto em um caso como no outro, a gravação de áudio como mercadoria não é determinante para o desenvolvimento do assunto. Ver, respectivamente: COSTA-LIMA NETO, Luiz. Entre a Terra e o Céu: Análise musical contextualizada de uma canção sonhada por um xavante católico (1980-2006). Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia MusiMid 2, no.2 (2021) p. 88-111. Disponível em: <<http://www.musimid.mus.br/revistamusimid/index.php/musimid/article/view/96>>. Acesso em 15/05/2022. REQUIÃO, Luciana. “Eis aí a Lapa...”: Processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. Tese de Doutorado em Educação, UFF, Niterói, 2008. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/17290/Luciana%20Requiao-Tese.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15/05/2022.

⁵ DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz*. São Paulo: Boitempo, FAPESP, 2000. p. 33.

⁶ REGINA, Elis. “Elis Regina - Jogo da Verdade”. Vídeo. Entrevista para Salomão Êsper, Maurício Kubrusly e Zuza Homem de Mello. TV Cultura, 5/01/1982. Trecho em 8min 40secs. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2KREP0e0fw4>>. Acesso em: 17/06/2022.

Quando Elis Regina fez esta declaração, no início dos anos 80 do século XX, não havia como imaginar que, sem o objeto desprezível, sem valor, feito de plástico, sem a tal “bolacha preta com um furo no meio” – ou outro tipo de suporte, como o Compact-Disc, o CD - a música gravada pudesse vir a perder seu valor. Esse processo em que poderia ocorrer uma ampliação da autonomia do músico na indústria e de seu prestígio na sociedade estava centrado nos interesses e negociações entre músicos e empresas em torno da propriedade e lucratividade do fonograma, a ampliação de sua autonomia era viável porque o conteúdo musical era parte de uma mercadoria física, e de um mercado em expansão. Hoje o produto físico musical, seja um CD, LP, ou K7, está presente como ausência, como referência e parâmetro de um tempo passado e como objeto de um culto nostálgico em um nicho de mercado. Mais do que uma nostalgia de um passado recente, o vazio deixado pelo desaparecimento da mercadoria musical física aponta para uma questão central latente, não resolvida na sociedade.

Nesse mesmo período entre séculos, em que o produto físico musical foi se desincorporando e que o comércio de rua veio desaparecendo, a ideologia liberal, por sua vez, se tornou dominante, vista “pragmaticamente” e “objetivamente”, até mesmo por posições políticas mais à esquerda, como o único caminho em um mundo reordenado a partir da derrocada das economias dos países socialistas, após a queda do muro de Berlim, onde “não há alternativas”. Ao mesmo tempo em que o comércio de rua colapsava, a ideologia liberal triunfava. O que essa contradição entre a queda da mercadoria musical física e a ascensão do discurso liberal, entre desvalorização material e valorização ideológica, inclusive entre os músicos, pode dizer a respeito de nós e de nosso tempo?

Sendo a mudança do modo de produção uma questão histórica, as transformações observadas pedem uma abordagem econômica e crítica que situe a questão da música dentro do processo de transformações das estruturas de funcionamento da sociedade, e da forma como estas interagem. A mudança decorrente da digitalização no modo de produção atingiu simultaneamente aos músicos, profissionais e consumidores de locais variados no globo, e não tem relação direta com a música em si, pois não decorre das transformações dos estilos e gêneros, e não é alterada por uma prática mais conservadora ou inovadora da linguagem musical – pelo menos não a princípio.

Ao abordar somente as *condições para a produção* da música, a pesquisa se distanciaria da experiência do músico e da música em si, do aprendizado musical individualizado e coletivo, das transformações da prática e da escuta musical, do cotidiano dos músicos e do público, dos interesses particulares e das inovações (ou ausência destas) na linguagem musical. O século XX foi especialmente marcado por experimentações, inovações constantes e transformações profundas da linguagem musical, que atuaram na construção de uma ampla paisagem sonora contemporânea.⁷ Até que ponto essas inovações na música podem ter colaborado nas transformações dos modos de pensar e do modo de produção da sociedade na modernidade? Tendo se desenvolvido e sido tão presente na cultura do século XX, seria razoável pensar a música gerada neste século não só como objeto das transformações do modo de produção, mas também como formadora das sensibilidades, com seus modos próprios de organização, que participou ativamente da transformação da sociedade. Sendo assim, qual teria sido a participação da música na construção do séc. XX?

Durante o século XX tanto os sons em si, como as formas de usá-los, tanto linguagem como tecnologia, mercado e indústria, todos se expandiram continuamente, até o ano 2000, quando o produto musical entrou em um processo de digitalização que levou a sua desmaterialização. De que forma, a eficácia e ascensão contínuas da mercadoria musical pode ter colaborado para o declínio que veio em seguida? O que essa trajetória da música pode nos dizer sobre a transformação do tempo e da forma como nos relacionamos com ele? A música comunica sensações através do som, sua contribuição para a sensibilidade comum vem das formas como organizamos os sons, como música ou como ruído, barulho. Através de um estudo da história do fonograma, tanto, das transformações técnicas e tecnológicas como da prática musical e das inovações na linguagem, podemos pensar nossa sociedade e nosso tempo através da música, analisando o que aconteceu *à* música, e o que aconteceu *na* música.

Para dar conta de duas frentes, das transformações do modo de produção e da linguagem, o caminho escolhido aqui será, portanto, uma abordagem centrada

⁷ SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2001.

na história do fonograma, refletindo sobre as gravações de áudio como objeto e como sujeito - agente das transformações de que é também alvo. A ideia é enfatizar a centralidade do fonograma como eixo das transformações na música, como produto cultural com uma história própria que deve ser compreendida, em parte como resultado do desenvolvimento geral, e das transformações dos meios produtivos, e por outro lado, como agente de transformações da mentalidade e sensibilidade na sociedade. Privilegiando como fonte o ponto de vista dos músicos e profissionais do campo da música, e pensar a história do fonograma através da ótica dos desejos, conquistas e frustrações destes agentes interessados. A hipótese é que há uma relação entre o que aconteceu *à* música e o que aconteceu *na* música, que o mesmo “motor” que age como algo externo à música, que age *sobre* ela, também está presente *dentro* dela, no modo de organização próprio dos músicos, e na linguagem musical. Ou seja, impõe-se ao mesmo tempo uma abordagem sociológica das condições de produção, e uma dúvida formal, i.e., intrínseca ao produto musical.

No primeiro caso, no que aconteceu às condições de produção da música, a trajetória que levou à crise sugere a realização de um percurso geral traçado por Marx em sua análise de uma contradição fundamental do capitalismo, uma tendência em que “o desenvolvimento das forças produtivas pelo modo de produção capitalista chegaria a um ponto em que a contribuição do trabalho vivo se tornaria insignificante em comparação com a dos meios de produção, de tal maneira que perderia qualquer propósito aplicar a lei do valor como critério de produtividade do trabalho e de distribuição do produto social”. O impasse causado pela digitalização, desmaterialização e desvalorização da mercadoria musical seria resultado da evolução da dinâmica da concorrência em uma sociedade de trabalho como o capitalismo. Esse processo contraditório, de inovação e desvalorização, não se daria por uma diminuição da produtividade, ao contrário, o processo acontece “em virtude da plethora de sua capacidade criadora de riqueza”.⁸

No segundo caso, quanto ao que aconteceu na música, a hipótese é que a linguagem musical interagiu e colaborou com a formação da crise que atingiu através da mudança do modo de produção. Se em parte a tecnologia e o comércio

⁸ GORENDER Jacob. Apresentação. In: MARX, Karl. O Capital livro 1. Boitempo Editorial. Livro em formato eletrônico. Disponível em: https://www.academia.edu/37390110/Marx_O_capital_Livro_1_Boitempo_. Acesso em: 12/06/2022. p.24.

moldaram a música, a música ao longo do século XX também atuou modificando a sociedade, introduzindo um outro tipo de sensibilidade ao instante pelo som gravado, principalmente pela música popular híbrida desenvolvida nas Américas, que amalgamou a progressão linear da música tonal europeia e a linguagem baseada na repetição da cultura musical de raiz africana.⁹ Essa nova música híbrida afro-americana conseguia juntar diacronia e sincronia, sentido e instante. O apelo dos fonogramas dessa nova música popular, criada com a movimentação cultural forçada pela exploração econômica, conseguia dar voz a culturas musicais desconhecidas até então, periféricas e marginais. Essas novas culturas musicais híbridas, formadas nas Américas, que misturavam elementos das culturas europeia e africana conseguiram espalhar uma temporalidade distinta, um outro tipo de sensibilidade ao tempo, uma outra forma de brincar com o instante. Ao longo do século XX o universo sonoro se expandiu e se desvalorizou, e ao mesmo tempo em que o instante se tornou um *leit motiv* da sua época, essa música que explora o instante foi atravessada pelo tempo largo da História. Que tipo de relações podemos estabelecer entre a valorização do instante, a expansão da indústria, a expansão sonora, a expansão cultural e o colapso do valor?

As mudanças externas, no modo de produção social, e as transformações dentro do campo da música, nos sons e na linguagem fazem parte de um mesmo processo. A música contribuiu para a crise que a envolve; as linguagens musicais desenvolvidas no século XX ajudaram a pisar no acelerador do carro que atropelou o campo da música. A aceleração do desenvolvimento da tecnologia que transformou a indústria fonográfica respondeu a necessidades da lógica produtiva, e da linguagem musical. Estas necessidades se manifestaram como um aumento da eficácia produtiva e em um interesse no controle e na exploração técnica, sonora e musical cada vez maior dos instantes sonoros, das frequências e durações, do som como registro e como invenção do instante.

⁹ BYRNE, David. *How Music Works*. Edinburgh: Canongate Books, 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/22697182/How_Music_Works_Byrne_David>. Acesso em: 15/06/2022. GUASTAVINO, C./LAVOIE, M./PRAS, A. The Impact of Technological Advances on Recording Studio Practices. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, March, 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/23566269/The_impact_of_technological_advances_on_recording_studio_practices>. Acesso em: 15/06/2022.

Diferente da partitura, a gravação trazia no som a voz e o instante, materializava a subjetividade e o ambiente em torno, transformava um improviso em composição, e o fonograma dava a esses instantes sonoros personalizados uma autoria, um título de propriedade. Ao fixar o que era efêmero a gravação congelou a passagem do tempo, tornou o instante em objeto, e abriu um campo de disputas de sentidos, por uma profusão de vozes. Tanto as tecnologias de gravação como as linguagens musicais desenvolvidas durante o século XX contribuíram para construir e difundir uma sensibilidade pela performance do indivíduo, competitiva e centrada no instante. Essa sensibilidade se manifesta na improvisação musical, em especial a partir do *jazz*, como uma disputa de sentidos individuais e coletivos dentro de um instante. Essa performance competitiva, personalizada e centrada no instante traduz, dá sentido e contribui para a concorrência acelerada e automática que caracteriza a atualidade. A lógica e sensibilidade neoliberais vigentes se deixam ver na apropriação dos sons pelas técnicas de gravação, edição e manipulação, assim como na evolução da linguagem musical improvisada. A presença dessas lógicas e sensibilidades neoliberais, tanto na transformação do modo produtivo como na linguagem musical, pedem uma reflexão sobre a trajetória de expansão, desmaterialização e desvalorização da música na sociedade.

O capítulo 1, “Fonograma”, se dedica a uma pequena história das tecnologias de áudio e uma análise de como a produção musical foi se afastando dos registros de um trabalho coletivo para um trabalho cada vez mais individualizado, difundido e consumido individualmente pela internet. No processo, à medida que aumentava o controle do músico sobre a produção, diminuía o valor do seu produto. No segundo capítulo, “Crise”, sugerimos que a crise na música prenuncia uma nova forma de organização social, cruzando os escritos dos marxistas do grupo da Crítica do Valor com as propostas do economista francês Jacques Attali, de que a música pode ser usada como uma ferramenta teórica e que a forma como organizamos os sons e os classificamos como ruído ou música é um tipo de clivagem sonora, que se transforma ao longo da história, e que pode antecipar no universo dos sons desenvolvimentos históricos e sociais ainda informes. De maneira similar, o grupo da crítica do valor inicia sua linha de reflexão estabelecendo uma desnaturalização da clivagem entre o trabalho humano valorizado e não valorizado. Procuraremos apro-

ximar estas duas formas de organização, dos sons, e do trabalho, e refletir com marxistas e economistas sobre as transformações recentes. No terceiro capítulo, “Três momentos chave na história do fonograma”, analisaremos três gravações emblemáticas: *Kind of Blue*, de Miles Davis, *Sgt. Pepper’s Lonely Heart’s Club Band*, dos Beatles, e *Wheels of Steel*, do Dj Grandmaster Flash, representando três gêneros da música popular anglófona: *jazz*, *rock* e *hip-hop*. Nessas três gravações podemos pensar as informações coletadas nos dois primeiros capítulos, cruzando a história das gravações sonoras, o diagnóstico da crise e o crescimento da importância do instante nos gêneros musicais afro-americanos, difundidos globalmente. O quarto capítulo, “Instante”, explora o crescimento da importância do instante sonoro gravado na linguagem musical do século XX. As mudanças no uso da voz, mais próxima à fala e mais distante da voz cantada, são destacadas como talvez as últimas manifestações de reinvenção da linguagem musical, em um processo de expansão do universo sonoro e musical. Encerramos com algumas reflexões sobre essa expansão sonora e os diferentes tempos, do instante, da política, da historiografia e do planeta.

Tecnologia e linguagem se expandiram juntas e chegaram aos limites do que é musical e do que é ruído, do que envolve trabalho, autoria e valor e do que escapa a essas classificações. Como uma “linguagem do desconhecido”¹⁰, a música e os sons “falam” sobre as transformações históricas e sociais, sobre o tempo e sobre a crise, e “perguntam” o que é possível fazer, individualmente, coletivamente, culturalmente e politicamente ao tomar consciência da dimensão da questão.

¹⁰ De uma fala do saxofonista Wayne Shorter no documentário sobre ele e seu grupo: LUKOS-CHEK, GUIDO. “*Wayne Shorter – The Language of the Unknown*”. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sy17GpcZ79w>>. Acesso em: 12/06/2022.

Imprevisibilidade e memória

No documentário “*Alive inside*”¹¹, o neurologista Oliver Sacks, diz que a “música parece ser uma invenção cultural que usa partes do cérebro desenvolvidas para outros fins”, pois a audição musical ativa partes do cérebro que não tem relação direta com os sentidos da escuta, como a memória. O filme mostra a recuperação de pacientes com demência avançada, tratando a doença através de uma prática terapêutica em que estes pacientes ouvem suas músicas favoritas, com resultados excelentes. Para que essa ativação de uma vitalidade através da escuta aconteça, as escolhas das músicas buscam encontrar uma conexão afetiva, uma importância particular, as músicas devem pertencer à história pessoal do paciente. O repertório musical utilizado nos doentes retratados neste documentário norte americano é constituído de músicas populares veiculadas pelo rádio, televisão e cinema do país quando estes pacientes eram jovens. O poder terapêutico da música é capaz de fazer um paciente em um instante passar de uma condição semivegetal, de não ser capaz de responder nem sim ou não, para um estado em que compreende as perguntas, as responde e se comunica. O gatilho dessa reação é a ligação afetiva entre a memória individual e a produção cultural da indústria fonográfica de uma certa época. Assim como esse produto cultural ativou áreas do funcionamento do cérebro não intencionadas, podemos pensar que isso ocorre como um fenômeno mais abrangente, ou seja, que a música criada e difundida durante um certo período tenha efeitos não previstos na sensibilidade e na mentalidade, não só dentro da mente de um cidadão, mas também como uma sensibilidade e mentalidade compartilhada na sociedade, uma sonoridade carregada de significados coletivos.

¹¹ ROSSATO-BENNETT, Michael (diretor). “Alive Inside” Documentário. EUA, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QcKktBdENes>>. Acesso em: 15/05/2022. Trecho citado aos 14min.30seg.

Capítulo 1: Fonograma

A ironia é que temos todas estas ferramentas à disposição, e podemos usar todo o tempo que quisermos para fazer cada vez melhor as gravações, e isso é ótimo, mas ninguém tem como pagar por todo esse tempo.¹²

A notação musical retirou a música da condição de uma cultura exclusivamente oral, passada adiante através da memória de músicos e ouvintes, e a recolocou como cultura escrita. A escrita musical consegue dar conta de registrar as alturas das notas e suas durações, mas apresenta muita dificuldade para traduzir variações rítmicas mais sutis, e nenhuma capacidade de representar timbres não padronizados, como os da voz, ou de um sintetizador. O fonograma possibilitou a entrada em cena dos registros sonoros de timbres, das ambiências, das texturas sonoras e das divisões de tempo mais complexas do que as subdivisões rítmicas binárias e ternárias. A difusão de um conhecimento generalizado dos elementos de ritmo e dos timbres, que não tinham como serem registrados em partitura, foi resultado direto da expansão em escala planetária da indústria fonográfica ao longo do século XX. Essa expansão se manifestou na difusão dos fonogramas, tanto através da linguagem musical capturada na performance, como através do desenvolvimento tecnológico. Foi através do desenvolvimento das técnicas de captação de áudio em um ambiente, da produção de novos sons e das formas de manipulação destes, durante e após a performance, por músicos, técnicos e produtores, que a tecnologia tornou uma fração de segundo acessível como objeto do trabalho. O uso constante dos recursos abertos pela tecnologia estabeleceu o estúdio de gravação como o local privilegiado para o registro, manipulação e criação de áudio, ou seja, o ponto de encontro de profissionais e músicos, local do trabalho técnico e artístico sobre o som e de produção do fonograma.

Uma breve e seletiva recapitulação de momentos centrais da história da gravação de áudio desde o séc. XIX até o início do séc. XXI será apresentada neste capítulo, para assinalar a forma como, tanto a produção de fonogramas, como as práticas de trabalho foram se transformando pelos usos criativos da tecnologia que evoluía, em um diálogo contínuo. As práticas dos músicos em estúdio, os interesses

¹² GUASTAVINO, C./LAVOIE, M./PRAS, A. (2013) Op.cit. p.11. *“The irony is that we have all these tools so we can spend all this time to make these recordings better and better, and it is great, but nobody can pay for all this time.”*

do setor da técnica (engenheiros de som, produtores, técnicos e assistentes), e dos desenvolvedores de tecnologia (pesquisadores e fabricantes de *hardware* e de *software*) vieram se influenciando mutuamente desde o início da história das gravações de áudio. Neste processo em que a tecnologia transformou a prática, que transformou a tecnologia, e assim por diante, dois fatores atuaram como polos norteadores – o aumento da produtividade e o barateamento dos custos -, e dois efeitos resultantes se destacaram: a manipulação livre do som e a individualização do trabalho.

1.1. Transformações nos modos da produção e do consumo de música

Para assinalar a maneira como o desenvolvimento da tecnologia de áudio caminhou junto com a prática musical, será necessária uma abordagem muito resumida da história das gravações sonoras: uma pequena linha do tempo e uma seleção de aspectos que mostram a dinâmica de diálogo entre o desenvolvimento técnico, comercial e prático.

É comum encontrar agrupados em quatro os tipos de tecnologia de áudio criadas desde o séc. XIX até as décadas iniciais do séc. XXI.¹³

- a) Gravação acústica ou mecânica (1877)
- b) Gravação elétrica (1925)
- c) Gravação magnética (1945)
- d) Gravação digital (1975)

1.1.1. Gravação mecânica

O ano de 1877, foi considerado, durante todo o séc. XX e até há pouco, o marco inicial da história das gravações sonoras, quando John Kruesi, um maquinista e funcionário de Thomas Edison construiu um aparelho baseado nos *sketches* que seu patrão havia produzido em julho do mesmo ano. O aparelho, nomeado *Phonograph*, canalizava o som através de um cone, para um diafragma que vibrava com

¹³ Uma forma ainda mais resumida seria dividir em dois os tipos de gravação sonora, a analógica (que incluiria a gravação mecânica, elétrica e magnética) e a digital.

o impacto das ondas sonoras e as movimentações deste diafragma moviam uma haste com uma ponta, que marcava para cima e para baixo o papel-alumínio que cobria lateralmente um cilindro, que por sua vez era movimentado manualmente. Ao recolocar a ponta no início, o baixo relevo movimentava o diafragma através da haste, que vibrava e reproduzia o som. No entanto, em 1857, Édouard Léon Scott de Martinville já havia inventado o *Phonautograph*, um aparelho que transcrevia o som em representações gráficas das ondas sonoras sobre papéis cobertos de fuligem, mas que não era capaz de reproduzir sua transcrição. Isso só foi feito em 2008, através do uso da tecnologia digital, o que tornou possível reconhecer neste invento, retrospectivamente, a primeira gravação sonora.¹⁴ A invenção do *Phonograph* fora concebida por Thomas Edison como instrumento para o registro e difusão de discursos de grandes homens: “máquinas inventadas para se contrapor à erosão do tempo, para constituir uma fala que fosse indefinidamente reproduzível, para vencer a devastação pelo tempo através da construção de dispositivos mecânicos”.

Os primeiros gravadores de cilindros feitos por Edison não eram muito confiáveis, e a qualidade de gravação não era muito boa. Edison nunca sugeriu que eles fossem usados para gravar música. No lugar disso, eles foram concebidos como uma máquina de anotar ditados, algo que pudesse, por exemplo, preservar os grandes pronunciamentos da atualidade. O *New York Times* previu que nós colecionaríamos discursos: “Uma adega de vinhos é opcional, mas se quiser ser considerado de bom gosto, um homem certamente terá um porão repleto de oratórias.”¹⁵

Ter os meios para gravar permitiu controlar sons e estabelecer padrões de repetição e silenciamento, mas, diferente da intenção inicial de seu inventor, na indústria fonográfica esse controle dos sons gravados se desenvolveu técnica e comercialmente praticamente ignorando a exploração da linguagem falada e concentrando o trabalho sobre a linguagem musical. Logo que foi possível uma captação

¹⁴EMI ARCHIVE TRUST. History of Recorded Music Timeline. Disponível em: <https://www.emi-archivetrust.org/about/history-of-recording/>. Acesso em: 21/08/2022. BEARDSLEY, Roger / LEECH-WILKINSON, Daniel. A Brief History of Recording to ca. 1950. AHRC Research CHARM Centre for the History and Analysis of Recorded Music. Disponível em: < https://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html>. Acesso em: 10/11/2022.

Para ouvir as primeiras gravações: “The Very First Recordings (1859-1879)”. Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-0H8Q4QD-cM>. Acesso em: 23/12/2022.

¹⁵ BYRNE, D. (2012) Op.cit., p. 63-64 “The first Edison cylinders recorders weren’t very reliable, and the recording quality wasn’t very good. Edison never suggested that they be used to record music. Rather, they were thought of as dictation machines, something that could, for example, preserve the great speeches of the day. The *New York Times* predicted that we might collect speeches: ‘Whether a man has or has not a wine cellar he will certainly, if he wishes to be regarded as a man of taste, have a well-stocked oratorical cellar’”.

e reprodução sonora mais convincente e o suporte físico do som foi se transformando e adquirindo potencial para comercialização, a formação da indústria e do mercado fonográfico mundial se deu através da expansão da produção musical e não do comércio de grandes falas. Para o escritor e economista francês Jacques Attali, a invenção da gravação do som se tornou um instrumento de ataque à própria representação do poder que deveria auxiliar. Ao se apresentar como um duplo, a reprodução precária da voz destruiu a legitimidade da singularidade de sua representação, “a simulação da palavra do líder levou a um questionamento da própria natureza do status de líder”.¹⁶ Mesmo considerando, junto a Attali, a relevância da afirmação de Hitler de que “sem o alto-falante não teríamos conquistado a Alemanha”¹⁷, e a importância da comunicação oral, das falas e dos discursos na cultura do rádio, ainda assim, a formação da indústria fonográfica não se deu através da produção e comercialização em massa de falas de grandes homens, fossem discursos de líderes políticos ou poetas lendo suas obras.¹⁸

A tecnologia demasiadamente precária das primeiras gravações mecânicas não dava conta de reproduzir satisfatoriamente o som original, e não demonstrava potencial comercial, uma vez que os cilindros onde ficava registrado o som tinham que ser gravados um a um, e se desgastavam após poucas audições. Para o interesse comercial, o máximo de produtividade alcançável se dava ao colocar o maior número possível de gravadores de cilindros no mesmo local, mas cada vez que se quisesse gravar uma nova leva de cilindros, teria que se produzir novamente o evento sonoro, uma vez que não havia como copiar o som de um cilindro para outro. As limitações da tecnologia inicial tornavam inviável a produção e comercialização das gravações como negócio, e Edison, o *homem das mil patentes*, por não enxergar algum horizonte lucrativo deixou sua invenção de lado por dez anos, e só retomou seus esforços depois que Chichester Bell e Charles Tainter, trabalhando com Graham Bell, criaram e patentearam uma alternativa melhorada, o *Graphophone*, usando cera para cobrir o cilindro no lugar de papel alumínio. Edison incorporou o novo método e o promoveu em uma nova versão de seu fonógrafo. Durante este

¹⁶ ATTALI, Jacques. *Noise - The Political Economy of Music*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1985. p.86.

¹⁷ Idem. p.87.

¹⁸ Ibidem. p.85-86.

mesmo período, entre 1887 e 1893, Emil Berliner patenteou, desenvolveu e introduziu o *Gramophone*, uma tecnologia de gravação e reprodução de som em discos, para evitar ter que pagar a Edison pelo uso da patente dos cilindros. Os gramofones de Berliner se mostravam mais “convenientes, de custo mais barato, e reproduziam mais alto o som”¹⁹; ainda assim, por cerca de vinte anos, cilindros e discos travaram “uma disputa feroz” até que o formato dos discos viesse a prevalecer durante a década de 1910.²⁰

Os primeiros cilindros tinham capacidade de armazenar dois minutos, depois três, e de 1908 em diante cerca de quatro minutos; os primeiros discos do *Gramophone* de Berliner não passavam muito de quatro minutos. Essa é até hoje a duração média da canção popular. Ainda que não se possa estabelecer uma relação de causa e efeito, o formato médio de três minutos se consolidou no mercado fonográfico desde este início. Uma canção, que ao vivo pode se estender por um tempo alongado, ter uma interpretação com repetições, variações e espaços para improvisos, se manteve, na sua forma gravada e difundida como fonograma, dentro da duração média de 3 a 4 minutos, até hoje.

As sessões de gravação mecânica em cera requisitavam um tipo de performance que lidasse com as limitações da tecnologia de então, por isso a prática musical da banda em estúdio era organizada de uma maneira completamente diferente daquela que apresentava ao vivo. Para que cada um tivesse sua contribuição registrada, os músicos tinham que combinar uma série de posicionamentos coletivos em torno do cone que captava o som: os instrumentos menos audíveis à frente, os mais volumosos ao fundo, o cantor bem próximo do cone, e em caso de haver um destaque de algum instrumento, o cantor teria que se afastar e dar lugar para o solista se aproximar, e ao final do trecho tornariam a inverter suas posições. Os instrumentos mais graves, como o bumbo da bateria, o baixo ou a tuba, esculpiam na cera sulcos

¹⁹BEARDSLEY, Roger / LEECH-WILKINSON, Daniel. A Brief History of Recording to ca. 1950. Do site de CHARM – AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music. King's College London, Strand, London WC2R 2LS, England, United Kingdom. 2009. Disponível em: < https://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html >. Acesso em: 10/11/2022.

²⁰ Essa disputa entre estes primeiros personagens da história da indústria terá uma continuidade na concorrência entre as empresas fonográficas com as quais estes estiveram envolvidos e que se desenvolveram em escala global ao longo do século XX, como Columbia, Victor e EMI. Para uma abordagem dessa genealogia das grandes empresas fonográficas mundiais, ver DIAS, M. (2000) p. 31 - 50.

largos e profundos que poderiam fazer que as agulhas pulassem no momento da reprodução, e para evitar esses pulos, estes instrumentos mais graves eram deslocados para o fundo da sala, e se tornavam quase inaudíveis no momento da reprodução.

O que se ouvia nos fonogramas, desde as primeiras décadas do século XX, já havia sido editado em elementos chave da linguagem musical, como as frequências graves, pelas adaptações às circunstâncias da gravação. O registro sonoro, o fonograma, assim como a fotografia, não é transparente, ou neutro, é um produto mediado pelas condições, pelas ferramentas e pelo trabalho humano.²¹ Se pegarmos o *jazz* como exemplo, devemos considerar que sua história foi escrita muito mais através de gravações do que por partituras, é uma história estabelecida através de fonogramas, onde não somente as notas, mas o som da performance e suas nuances singulares ficavam registradas.²² Uma reflexão sobre as condições históricas destes primeiros registros deve levar em conta que estas gravações originais foram ao mesmo tempo documentos e filtros da novidade de então.

Gravações resultaram em uma impressão enviesada e imprecisa de uma música que não era bem conhecida. Seria mais correto dizer que as primeiras gravações de *jazz* eram versões daquela música. Músicos em outras cidades, ao ouvir o que estes bateristas e baixistas estavam fazendo nas gravações, por vezes achavam que esta era a maneira correta de tocar esta música, e começaram a copiar estas adaptações que tinham inicialmente sido feitas somente para se adaptar às limitações da tecnologia.²³

As audições das gravações apresentavam não somente os registros dos sons, elas carregavam os sons de maneiras diferentes da forma em que eles se manifestaram originariamente, no local. A improvisação, talvez o mais central elemento constitutivo do *jazz*, aparecia de maneira completamente diferente em performances ao vivo e em gravações, não somente pelas acomodações das sonoridades dos instrumentos mais graves como visto aqui, mas também em relação à duração da performance. Em apresentações ao vivo os músicos de *jazz* tinham o hábito de esticar as partes improvisadas de acordo com seu desejo ou do público presente, enquanto

²¹ GUASTAVINO, C./LAVOIE, M./PRAS, A. (2013) Op.cit., p.2.

²² HENNION, Antoine. Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. In: CLAYTON, M. / HERBERT, T. / MIDDLETON, R. The Cultural Study of Music: A Critical Introduction. London: Routledge. 2002. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/32230958_Music_and_Mediation_Toward_a_New_Sociology_of_Music>. Acesso em: 16/01/2023. p.5.

²³ BYRNE, D. (2012). Op.cit. p.68.

nas gravações o tempo reduzido pedia do músico a capacidade de editar o seu próprio improviso, entregando versões concisas, enxutas, como “improvisos compostos”. Nem todos gostavam dessa condição: Bix Beiderbecke, um trompetista contemporâneo de Louis Armstrong, teria declarado que gravar discos, “para um músico que tem muito o que falar, é o mesmo que dizer a Dostoiévski para escrever ‘Os Irmãos Karamazov’ como um conto.”²⁴

1.1.2. Gravação elétrica

O advento das gravações elétricas não apresentava diferenças cruciais para as acústicas no que se referia à performance, que teria que ser captada inteira, sem interrupções. Por suas características, a tecnologia inicial, tanto a gravação mecânica como a elétrica, registrava e disponibilizava uma performance ininterrupta, e isso implicava em um tipo de prática de estúdio e um tipo de músico que fizesse suas escolhas priorizando a performance coletiva em uma sessão de gravação. Com as gravações elétricas já era tecnicamente possível editar e combinar diferentes partes gravadas usando dois aparelhos, mas os resultados musicais não eram satisfatórios, e esse recurso da edição se restringia às falas no rádio. Para a performance musical, cada vez que ocorria um erro de performance individual ou coletivo a gravação era inutilizada e o trabalho tinha que ser executado por todos envolvidos novamente, do começo ao fim, sem interrupções

Ainda que a mudança de tecnologia não tenha transformado a edição e a relação com a performance, foi durante a era das gravações elétricas que se descobriu como amplificar, filtrar e equilibrar o som, e, ainda que esta melhoria das primeiras gravações mecânicas para as elétricas seja hoje quase imperceptível para nós, foi o advento desta gravação elétrica e do microfone que mostrou ser capaz de satisfazer às necessidades da linguagem musical, ou seja, que proporcionaram uma captação, controle e reprodução mais ampla das frequências sonoras graves, médias e agudas. Essa melhoria relativa representou a condição inicial para que surgissem ao menos duas maneiras de se conceber as gravações sonoras: como uma tentativa

²⁴ BERTON, Ralph. Remembering Bix. In: BYRNE, D. (2012) p.76. Byrne vê um aspecto positivo nos solistas de jazz, diante da limitação de tempo, terem sido levados a selecionar suas melhores ideias.

de reprodução fiel do som original, e, ou, como sonoridade assumidamente alterada, emoldurada, filtrada e interpretada pela técnica. Quando a tecnologia de captação e reprodução de áudio melhorou ao ponto de dar conta do espectro sonoro da música, essa reprodução mais eficiente passou a poder ser ouvida como se fosse a captura do som em sua natureza, como estar presente à realidade que o som representava.

As técnicas de gravação elétricas permitiram o posicionamento de microfones mais distantes das fontes sonoras, capturando a reverberação natural dos recintos, e assim criando uma *metáfora de presença*, a ilusão do ouvinte, de que ele está no Philharmonic Hall, e não na sala de sua casa.²⁵

Quanto mais próximo do instrumento ou do cantor fosse colocada o microfone, mais definido seria o som gravado, mas por outro lado, quanto mais definido o som, mais rápido o cilindro ou disco se desgastavam.²⁶ As tentativas de alcançar um meio termo - uma gravação mais clara que não viesse a comprometer a durabilidade do produto - foram feitas aproximando e afastando o microfone, e essa experimentação com o distanciamento do microfone da fonte sonora conscientizou ouvintes e profissionais da importância do som do ambiente da sala onde ocorre a gravação, a reverberação do local. A preocupação com a eficiência e objetividade do registro mais direto possível, levaram à descoberta do som da distância, da reverberação, da ilusão de espaço, da sonoridade deste espaço em torno da nota, e assim, de uma “metáfora de presença”. Ainda que essa percepção tenha se tornado possível porque a tecnologia efetivamente alcançou uma maior qualidade de captação e reprodução, o som sempre fora uma seleção, um pedaço filtrado do mundo sonoro, ou mesmo, uma realidade criada, uma invenção sonora.

A qualidade precária da gravação inicial não conseguia esconder a artificialidade daquele som, mas a partir do momento que uma fonte sonora pôde ser capturada e reproduzida mais amplamente, com mais detalhes, e a partir de quando o hábito de ouvir gravações se popularizou, o som gravado pôde ser incorporado e passar a ser ouvido como parte da realidade cotidiana. A percepção e a prática musical se modificaram e adaptaram a esta configuração de uma nova realidade sonora, num efeito similar ao causado pela introdução da fotografia na modernidade.

²⁵ GUASTAVINO, C./LAVOIE, M./PRAS, A. (2013) Op. cit. p3.

²⁶ BEARDSLEY, R. / LEECH-WILKINSON, D. (2009) Op. cit.

As pessoas adaptaram suas aparências e seus gestos depois que se viram em uma fotografia, de forma parecida, a possibilidade de ouvir suas próprias vozes teve um impacto direto na maneira que falavam. A objetividade do microfone permitiu que cantores e músicos tomassem uma distância de suas performances e adaptassem suas interpretações.²⁷

Mais do que alterar as interpretações de cantores e instrumentistas, Byrne destaca, em seu livro *How music works*, o ponto de vista do sociólogo Stitch Bennett de que, com o passar do tempo, as gravações podem ter desenvolvido na sociedade uma “*consciência baseada no som gravado*”, uma assumpção de mundo marcada pela difusão dos fonogramas e pela forma como essas gravações soam. Nesses fonogramas, a sonoridade ganhou cada vez mais peso frente às formas tradicionais de estabelecimento de uma composição e de uma autoria - através de uma melodia e harmonia, registradas pela escrita musical.²⁸ Se espalhou “a ideia de uma música que soma forças para uma exploração do *som* em detrimento do *tom*”, “uma ‘forma de arte onde a unidade de base é o som em vez da nota’”.²⁹ Assim a construção da sonoridade de uma gravação, seja no aspecto dos arranjos como dos timbres foi ganhando autonomia em relação à concepção estrita da composição como melodia e harmonia. Ao longo do século, a sonoridade dos fonogramas foi se sofisticando e ganhando especificidades pelo trabalho de técnicos e engenheiros de som, a ponto dessas sonoridades serem reconhecidas e ganharem nomes / marcas.

Como por obra de um capricho simbiótico, os atores no cenário da indústria fonográfica adquiriram uma personalidade artística e uma dimensão espiritual. Dizia-se que o “som Decca”, por exemplo, era diferente, sob aspecto material, do *Living Stereo* da RCA, e que ambos podiam ser distintos do *Living Sound* da Mercury.³⁰

Inicialmente no campo das gravações de música erudita, o som da gravação se tornou uma categoria à parte, promovida pelas empresas, identificada por ouvintes, julgada pela crítica especializada, e isso trouxe um debate em torno do (não)

²⁷ GUASTAVINO, C./LAVOIE, M./PRAS, A. (2013) Op.cit.p.2.

²⁸ BENNETT, H. STITH, In: BYRNE, D. (2012) p.65.

²⁹ GUIGUE, Didier. Estética da sonoridade. São Paulo. Perspectiva. 2011. In: MOLINA, Sérgio Augusto. A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960. Universidade de São Paulo Escola de Comunicações e Artes Departamento de música. São Paulo. 2014.p.28.

³⁰ LEBRECHT, Norman. Maestros, Obras-primas e Loucura: a vida secreta e a morte vergonhosa da indústria da Música Clássica. Rio de Janeiro, Record, 2008. p.12.

reconhecimento da contribuição de técnicos e produtores na construção das ambiências, dos timbres, do conceito sonoro e das estratégias de trabalho em um álbum.³¹ Na música erudita, principalmente a partir das gravações em fita magnética e do advento do som em estéreo, os ouvintes começaram a identificar os nomes dos técnicos e engenheiros de som. No campo da música popular, esse debate questionando a noção de autoria do fonograma restrita ao compositor vai se estender à contribuição criativa do arranjador e do produtor.

Muitas vezes a porcentagem de novos materiais, acontecimentos musicais, andamentos, timbres, sonoridades, etc., é tão mais presente do que os referenciais supostamente estabelecidos do “tema” original, que a própria noção de autoria e a figura de um compositor único se fragilizam.³²

“Edison já ‘acreditava que uma gravação perfeita poderia proporcionar uma experiência musical mais verdadeira, mais pura e mais real que o evento que ela documentava’”, ou seja, no início da história do fonograma, seu inventor teria demonstrado, já então, uma consciência de um *componente criativo* na ‘verdade’ da gravação sonora. Os sons originais, delimitados e filtrados pela tecnologia de captura resultavam em novos sons, difundidos pela indústria fonográfica, e pelos meios de comunicação de massa como rádio, cinema e televisão, foram sendo assimilados coletivamente, como sons da atualidade, integrantes da realidade cultural, da paisagem sonora.³³ Duas possibilidades se apresentaram aos profissionais que vieram a trabalhar com áudio: a “tentativa de realismo e a criação de mundos virtuais”.³⁴ As duas abordagens de trabalho com áudio – realista e criativa – se desenvolveram ao longo da história do fonograma, atendendo às diferentes demandas de gêneros musicais, e se beneficiaram dos desenvolvimentos tecnológicos e do uso amplo do estúdio. A música tocada em instrumentos acústicos, como a música erudita, o jazz,

³¹ DIAS, Marcia Tosta. Sociologia da música gravada: o trabalho do produtor musical. Publicado em: EL FAR, Alessandra / BARBOSA, Andrea / AMADEO, Javier. Ciências Sociais em Diálogo.2 – Sociedade e suas imagens. São Paulo: Editora Fap-Unifesp. 2014. p.77-100. Disponível em: <https://www.academia.edu/29846776/Sociologia_da_m%C3%BAsica_gravada_o_trabalho_do_produto_r_musical>. Acesso em: 18/01/2023. MOOREFIELD, VIRGIL. The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music. Cambridge, MA. London, England. The MIT Press. 2005.

³² MOLINA, S. (2014). Op. cit. p.24.

³³ SCHAFER, Murray. A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2001.

³⁴ GUASTAVINO, C./LAVOIE, M./PRAS, A. (2013) p.3.

ou choro tradicionais, tende a abordar a gravação pela *tentativa de realismo*, pela necessidade de uma atenção especial para a acústica, para a clareza e verossimilhança da gravação. A moderna música popular urbana, como o pop e o hip-hop, longe de se preocupar com uma pureza no registro do som, se identifica pela construção de sonoridades originais em torno dos registros de vozes e instrumentos, alterando-os através do uso dos efeitos, ambiências e timbres.

Um conceito de gravação como o *Tonmeister*, inspirado pelo compositor Arnold Schoenberg, e usado para gravar música erudita clássica e contemporânea, tenta “chegar tão perto quanto possível da maneira como percebemos a música, como ouvimos [música] no ambiente natural de uma sala de concertos” e dificulta o falseamento em uma gravação de música erudita, pois “se baseia em critérios objetivos, como homogeneidade acústica e o volume relativo do som dos instrumentos”.³⁵ Esse tipo de abordagem de gravação, que busca uma autenticidade, um realismo, exige um tipo de trabalho profissional especializado, e um estúdio com uma acústica sofisticada, construído com materiais específicos e equipamentos de ponta para a captura do som acusticamente: microfones, cabos, pré-amplificadores, amplificadores, mesas de som, equalizadores, efeitos.

Uma abordagem menos realista, menos preocupada com a autenticidade da acústica, também se baseava, cada vez mais, no trabalho técnico especializado de profissionais capazes e bem-informados das novas possibilidades, que podiam se beneficiar inventivamente da tecnologia que o estúdio oferecia. Com a chegada da tecnologia de gravação em fita magnética, a abordagem da produção sonora como *criação de mundos virtuais* foi ainda mais marcada pela abertura tecnológica, se comparada à abordagem mais *realista*. Foi a própria tecnologia que tornou possível uma abordagem mais criativa do som, no sentido de uma emancipação do evento original, de um não comprometimento com a autenticidade, funcionalidade e verossimilhança da reprodução de um evento como ele se deu.

1.1.3. Gravação em fita magnética

³⁵ Idem, p.9.

As possibilidades de edição de áudio eram muito limitadas até que a técnica de gravação em fita magnética, desenvolvida pelos alemães, foi apropriada e introduzida no mundo do áudio após o fim da Segunda Grande Guerra. A fita modificou e facilitou enormemente o uso criativo da edição de áudio, e as práticas de trabalho em estúdio foram se alterando rapidamente por conta das possibilidades que surgiram com a implementação da nova tecnologia. Músicos, produtores, técnicos de som e desenvolvedores de equipamentos, cada qual trazia seus interesses próprios - estéticos, técnicos, logísticos - no aperfeiçoamento do trabalho com o áudio, e todos estes interesses de alguma forma se cruzavam no ambiente do trabalho em estúdio, envolvidos e impulsionados pelo movimento lucrativo de uma indústria que se expandia em escala planetária, especialmente depois da guerra, a partir da década de 1950.

O pesquisador Aron Edidin divide em três os tipos de gravações:³⁶

- a) a gravação como performance
- b) a gravação como composto de várias performances editadas e combinadas
- c) a gravação como artefato.

Esta última se refere à criação de um evento que só poderia existir através dos recursos tecnológicos, como um músico tocar todas as partes dos instrumentos em uma música, gravando em camadas, tocando uma parte sobre a outra, construindo por si só o som de vários músicos tocando juntos.³⁷ Se essa simulação individual de uma expressão coletiva ainda está atrelada a um modelo real – a banda, o som de uma banda, o som de músicos tocando juntos –, a tecnologia também abriu a possibilidade de produzir sons completamente criados pela intervenção humana, sons que não se assemelham a nenhum tipo de som que se encontre na natureza, ou músicas executadas por máquinas, que podem durar mais que o tempo de vida de uma pessoa. Essas possibilidades que se opõem à busca pela autenticidade do registro, que estão mais interessadas na manipulação do som do que em sua reprodução fiel, vão poder se desenvolver tecnicamente a partir da difusão do uso da gravação em fita magnética. A abordagem da gravação de áudio como exploração sonora tornou

³⁶ EDIDIN, Aron. Three kinds of recordings and the metaphysics of music. *British Journal of Aesthetics*, 39 (1). 1999. p. 24-9. In: GUASTAVINO, C./LAVOIE, M./PRAS, A. (2013). Op.cit. p.4.

³⁷ GUASTAVINO, C./LAVOIE, M./PRAS, A. (2013). Op.cit. p.4.

necessária uma presença atuante do técnico de som e do produtor como guias e colaboradores criativos.

O sucesso alcançado pela indústria ao longo do século, com um número de selos e empresas que se multiplicaram nos anos 50, e com o surgimento do adolescente enquanto fenômeno social e como novo público consumidor durante os anos 60, impulsionou o crescimento de um mercado fonográfico competitivo, que se diversificava, inovava e se expandiu ainda mais na década de 1970. À medida que as práticas de trabalho no estúdio se tornaram mais sofisticadas, aumentou a demanda por profissionais na área técnica, assim como aumentou o interesse das empresas pelo controle sobre a criação artística. O investimento na sofisticação da produção implicava em um maior controle, o que elevou o domínio da tecnologia de gravação a um patamar central na linha de montagem da produção musical. O alto preço do uso de um estúdio profissional de gravação era uma das principais formas de controle do artista sob contrato.

O trabalho de interpretação musical não é remunerado enquanto trabalho, isto é, o intérprete não recebe cachês pelas gravações, sendo aliás também gratuito o trabalho de promoção publicitária do disco a que fica, geralmente, o intérprete obrigado pelo contrato celebrado com a gravadora (...) recebendo apenas uma porcentagem sobre o preço de cada disco vendido pela gravadora como retribuição por todos os serviços artísticos e promocionais prestados e por todos os direitos cedidos, entre os quais está geralmente incluído o próprio direito à utilização da imagem em todo e qualquer tipo de material publicitário. Dessa forma, ao contrário dos músicos, os autores e os intérpretes não se relacionam com a indústria fonográfica como trabalhadores comuns, mas antes participam do próprio risco do investimento de capital, na medida em que a remuneração de seu trabalho fica na dependência da realização do valor da produção capitalista de discos no mercado.³⁸

Os contratos variavam, era comum que a empresa disponibilizasse um valor para bancar as despesas de gravação com estúdio, técnicos, e músicos, sob o controle de um produtor executivo. Do total do orçamento adiantado para a gravação, o custo com vários dias de gravações em estúdios profissionais consumia boa parte deste investimento.³⁹ Havia também o caso em que o artista gastava o orçamento e

³⁸ MORELLI, Rita. Indústria Fonográfica – um Estudo Antropológico. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991. p.94/95.

³⁹ No Rio de Janeiro, na década de 1980, um músico sem contrato, dito independente, que estivesse planejando bancar a conta de uma gravação em um estúdio semiprofissional, de seu próprio bolso, teria que pagar aproximadamente o valor de um carro usado pela

acabava em dívida com a empresa fonográfica. O estúdio se tornou, não somente o local de trabalho mas também o lugar da disputa pelo controle econômico e artístico do trabalho musical.⁴⁰

1.1.3.1. Gravações em vários canais

Três técnicas de edição surgiram com as possibilidades de manipulação da fita magnética: cortar um pedaço de fita e colar outro, combinando trechos sonoros distintos; gravar por cima, apagando e substituindo trechos gravados anteriormente; e a gravação em vários canais (a partir dos anos 60). Inicialmente as gravações eram feitas em um só canal, e todos os instrumentos e vozes ficavam mesclados em um mesmo registro sonoro, um mesmo feixe de ondas sonoras que continha todos os sons simultaneamente, amalgamados. A gravação em vários canais possibilitou captar, tratar e equilibrar isoladamente partes diferentes dos registros sonoros (instrumentos, vozes, arranjos, efeitos) durante e depois de ocorrida a sessão de gravação. Durante uma performance coletiva, cada canal poderia gravar um instrumento isolado, e cada performance de cada músico viria a poder ser tratada e editada livremente, sem alterar a performance dos outros músicos. Ou seja, era possível lidar com erros individuais sem inutilizar a performance do grupo, e “melhorar” uma performance, combinar trechos, torná-los mais altos, mais graves, mais agudos, etc.

A gravação em vários canais abriu um campo de possibilidades inéditas aos músicos, ao facilitar a experimentação sobre o som gravado, a criação de sons sobre sons, tocar consigo mesmo. Diferente da abordagem onde se priorizava uma performance sem interrupções, surgiu a necessidade por um outro tipo de músico, capaz de trabalhar a ideia de busca de uma perfeição através da repetição, um tipo de virtuoso dos *takes* repetidos, como o pianista erudito Glenn Gould, que defendia

“liberdade” de poder gravar e mixar uma ou duas músicas. Os custos da utilização de um estúdio hoje implicariam em um gasto igual ou maior.

⁴⁰ BATES, Eliot. Recording Studios since 1970. The Bloomsbury Handbook of Music Production. 2020. Disponível em: < https://www.academia.edu/60344833/Recording_Studios_Since_1970>. Acesso em: 16/01/2023.

que “gravar múltiplos *takes* possibilitaria ao intérprete transcender seus limites e lhe permitiria alcançar uma interpretação pessoal e precisa de uma dada composição”.⁴¹

A partir do uso da edição na fita magnética, das gravações em vários canais e das possibilidades de manipulação dos sons pelo uso de efeitos, cada instante sonoro produzido por cada participante poderia ser acessado. As gravações em fita magnética transformaram o estúdio em um instrumento musical.⁴² Entre os diversos efeitos sonoros que foram sendo desenvolvidos inicialmente para a manipulação do som nos estúdios, merecem uma atenção especial os efeitos dedicados ao controle do tempo e espaço do som: o *delay*, a repetição temporária como de um eco, o *reverb*, a simulação do ambiente de um local, o *reverse* onde o som poderia soar de trás para frente, o *loop*, a repetição de padrões constantes e ainda o *freeze*, onde qualquer som pode ser congelado e transformado em um som contínuo, uma nota eterna. Esses recursos para brincar com o tempo, inicialmente desenvolvidos com equipamentos pesados de estúdio necessários para a *criação de mundos virtuais*, foram sendo miniaturizados e disponibilizados em tamanhos portáteis e se tornaram parte do equipamento pessoal de um músico para apresentações ao vivo.

Com a exploração criativa dos timbres e da duração do som pelos avanços tecnológicos aumentou a procura por profissionais que dominassem os recursos do estúdio e a prática de trabalho de músicos e produtores. Depois de um breve período de recessão da indústria fonográfica, no início dos anos 70, alguns artistas, considerados pelas empresas fonográficas como “de prestígio” (em oposição aos considerados “de consumo”) conseguiram obter um maior controle artístico sobre sua própria produção, e puderam se beneficiar da estrutura montada pelas grandes empresas fonográficas: os investimentos em estúdios, estratégias de *marketing*, engenheiros de som e produtores, gerenciamento e promoção das carreiras e imagens públicas dos artistas, contratados como investimentos da empresa em busca de prestígio e, ou, lucro. Rita Morelli explica como o artista podia se beneficiar de uma

⁴¹ GUASTAVINO, C./LAVOIE, M./PRAS, A. (2013) Op.cit. p.7

⁴² Outras leituras sobre o estúdio como instrumento musical: THÉBERGE, Paul. Any Sound You Can Imagine: Making Music / Consuming Technology. Middleton, CT. Wesleyan University Press. 1997.; MOOREFIELD, V. (2005) Op.cit.

imagem pública celebrada pelos aparatos de consagração e adquirir um valor honorífico, cultural, que o tornava integrante do grupo de artistas considerados “de prestígio”, em oposição ao grupo dos artistas comerciais, “de consumo”. A oposição rígida entre os dois termos, mesmo contestada, estava presente na mentalidade tanto das empresas como dos músicos.⁴³

Esse aumento do controle artístico que marcou os anos 1970 não beneficiou somente os artistas contratados, mas também as equipes técnicas, produtores e engenheiros de som, que ao longo do século, puderam migrar gradativamente, de uma função técnica para uma colaboração criativa cumprindo um papel mais artístico.⁴⁴ As contribuições de George Martin, Teo Macero e Brian Eno, junto aos Beatles, Miles Davis e Talking Heads, respectivamente, podem ser considerados exemplos de produtores exercendo um papel artístico, criativo e colaborativo, assim como se poderia citar os trabalhos dos engenheiros de som Glyn e Andy Johns junto às bandas inglesas dos anos 1970, como Rolling Stones e Led Zeppelin. No Brasil se poderia citar a trajetória de Liminha e Chico Neves. Seus papéis inicialmente, na década de 1970, se limitavam a uma atividade técnica e quando chegam à década de 1980 acumulam mais tarefas e se desdobram em funções mais criativas, colaborativas e decisórias.

O trabalho de Macero como produtor com Miles Davis representa bem o quanto crucial pode ser o trabalho do produtor, no limite do que poderia ser considerada uma co-autoria. Principalmente a partir do final dos anos 60, Macero utilizaria longas sessões de estúdio de Davis e banda como material bruto para montar músicas, decidindo o que entraria e o que ficaria de fora, praticamente sem a participação de Davis no processo decisório de edição. Davis usava Macero para compor suas músicas, Macero usava a música de Miles e banda para criar o álbum, e a Columbia usava o resultado do trabalho dos dois para vender discos.⁴⁵

⁴³ MORELLI, R. (1991). Op. cit. p.140.

⁴⁴ GUASTAVINO, C./LAVOIE, M./PRAS, A. (2013) Op. cit. p.7.

⁴⁵ MACERO, Teo. Depoimento em vídeo. “Teo Macero on Working with Dave Brubeck and Miles Davis”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2yK6kXSqB2k> Acesso em: 18/01/2023. O relato de Macero enfatizando a importância oculta do seu papel como produtor não é refutado, ao contrário, as caixas de CDs que a Columbia lançou com as sessões completas que seriam editadas por Macero confirmaram o relato do produtor. No depoimento em vídeo, Macero também comenta como a música Take Five, do saxofonista Paul Desmond – uma dos temas de jazz mais conhecidos e mais vendidos desde então - não teria sido gravada se dependesse do líder do grupo em que o saxofonista tocava, o pianista Dave Brubeck.

Os profissionais de estúdio que vieram a exercer funções mais artísticas com a sofisticação crescente do processo de produção musical adquiriam conhecimento trabalhando como aprendizes para técnicos mais experientes, em estúdios de gravação profissionais. Uma sessão de gravação tradicional costumava ter a presença de pelo menos três profissionais, um produtor executivo (responsável pelo orçamento e pelos interesses estéticos e comerciais da empresa), um produtor (responsável pela gravação, pelos profissionais contratados e pelo resultado artístico) e um engenheiro de som (editor, técnico de gravação, de mixagem e de masterização), além de, possivelmente, algum assistente – o aprendiz. O papel do produtor para o artista podia incluir o de crítico musical, psicólogo amador, arranjador e compositor, assim como o engenheiro de som poderia, mais do que disponibilizar, sugerir diferentes formas de utilizar o estúdio.

No entanto, “com o declínio do modelo tradicional das companhias fonográficas, orçamentos limitados impedem que produtores musicais convivam com uma equipe técnica”, e como consequência da deslocalização do estúdio (que veremos logo adiante) e da diminuição das oportunidades de trabalhar como parte de uma equipe em um estúdio profissional, “a transferência de conhecimento tácito passa a não acontecer mais no ambiente de trabalho e sim em tutoriais pela internet”.⁴⁶

1.1.4. Gravação digital

Os recursos desenvolvidos analogamente em grandes e caros equipamentos de estúdio como mesas de som, gravadores de fitas e processadores de efeitos se tornaram cada vez mais acessíveis com a implementação da tecnologia digital. Ainda antes do ano 2000, a tecnologia de gravação digital já tinha sido adotada em estúdios profissionais e logo foi sendo disponibilizada para uso caseiro em computadores pessoais, até se tornar uma condição relativamente comum para um músico com acesso a um computador na segunda década do século XXI. “A digitalização levou a uma deslocalização do estúdio de gravação”,⁴⁷ a acessibilidade do equipa-

⁴⁶ GUASTAVINO, C./LAVOIE, M./PRAS, A. (2013) Op.cit. p.7.

⁴⁷ GUASTAVINO, C./LAVOIE, M./PRAS, A. (2013) Op.cit. p. 5.

mento de áudio digital motivou músicos a se distanciar do controle artístico exercido pelas grandes empresas através do uso dos grandes e caros estúdios profissionais, e procurar estúdios caseiros.

Porque os músicos abandonaram o estúdio de gravação profissional, um lugar muito específico, feito de espaços acústicos cuidadosamente planejados, nos quais uma variedade de atores (cantores, músicos de estúdio, produtores e engenheiros de som), trabalhando com tecnologias sofisticadas, se juntam para fazer uma sessão de gravação?⁴⁸

O estúdio profissional até hoje oferece vantagens, a quem puder pagar, pelas acomodações, pelos equipamentos reais em lugar dos softwares que os simulam, mas principalmente “pela qualidade de uma gravação profissional de um músico real, monitorado por técnicos de som profissionais, interagindo com a acústica real de um ambiente”⁴⁹.

A partir da popularização dos computadores pessoais e dos programas de gravação digital em multicanais, do meio para o final dos anos 90, músicos e produtores passaram a se beneficiar do computador pessoal para fazerem sozinhos – como um trabalhador multitarefa de custo baixo em sua casa - uma produção de áudio que, com algumas limitações concretas - como a acústica -, pôde competir com uma produção feita em um estúdio profissional. Os programas de computador chamados de DAW, (digital áudio workstations) como por exemplo o Pro-Tools, da Avid, disponibilizaram os equipamentos de um estúdio profissional - as mesas de som, os gravadores de vários canais e efeitos, ou seja, todos os recursos necessários para gravar, mixar e masterizar uma gravação - em um computador pessoal e assim o músico adquiriu os meios de produção necessários para produzir um fonograma, individualmente, domesticamente. O uso destes programas se difundiu rapidamente a partir dos anos 90, e até o ano 2000 já tinha se tornado um recurso de uso generalizado nas gravações em áudio. A difusão destes programas de gravação e edição de som através de computadores pessoais transformou a maneira como se podia gravar música para sempre.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Ibid.

“Os profissionais especializados de estúdio, o produtor, o engenheiro de gravação, o editor, o técnico de mixagem e o engenheiro de masterização, cada um correspondendo a um estágio diferente da produção musical eventualmente desapareceram e deram lugar a profissionais ‘multitarefa’ capazes de dar conta do processo de produção inteiro. Essa redução da equipe técnica teve um impacto direto na qualidade de som das gravações”.⁵⁰

À medida que os computadores pessoais foram se tornando mais baratos e mais poderosos, praticamente qualquer um passou a poder gravar e mixar um áudio de qualidade em sua casa. Esse poder concentrado que o computador reúne acabou favorecendo a adoção do conceito de “faça você mesmo”, em inglês DIY – *do it yourself* - que tinha um ar de autonomia amadora, artesanal, e na segunda década do século XXI reaparece como parte do discurso neoliberal naturalizado no empreendedorismo, na consciência pragmática de um sujeito, músico, artista, que se vê como empresa em um mundo “naturalmente” ou “indiscutivelmente” capitalista. Por outro lado, essa mudança de um modo de produção caro e coletivo para outro mais barato e individualizado, chamou a atenção – pela ausência – para “a importância da presença de pelo menos três pessoas em uma sessão de gravação: o músico, e mais duas pessoas na sala de controle: um para resolver problemas técnicos, e outro para ouvir”.⁵¹

1.1.4.1. Estúdio digital caseiro: acesso não-linear, liberdade, barateamento, aperfeiçoamento e efeitos colaterais

A tecnologia digital introduziu outra transformação radical da forma de produzir música: o acesso não-linear ao som gravado. O acesso não linear não se limita a uma melhoria qualitativa do som, mas altera o processo de arranjo e composição, à medida que cria ferramentas, facilita o uso, agora doméstico, do estúdio como instrumento musical. O acesso não-linear permitiu tratamento e edição ilimitados das gravações: cada som gravado, cada detalhe, pode ser acessado, transformado e transferido para qualquer outra parte, quantas vezes se quiser, sem os limites da degradação do som, dos cortes físicos da fita e das dificuldades que o acesso linear ao som apresentava. Por outro lado, essa facilidade para gravar, arranjar e compor no com-

⁵⁰ Idem p.5.

⁵¹ Ibidem p.11.

putador induz a um tipo de uso, uma tendência à adoção dos padrões disponibilizados pelos programas. David Byrne (1952), escocês-norte americano, cantor, compositor, produtor musical, ator, escritor, teórico musical, artista visual, cineasta, é um ótimo exemplo de um músico que usou o estúdio como instrumento musical, quando, como membro fundador e principal compositor, vocalista e guitarrista da banda americana Talking Heads, gravou o álbum *Remain in Light*. Junto ao produtor Brian Eno, Byrne, banda e músicos convidados gravaram improvisações coletivas inspiradas em James Brown, Fela Kuti e na polifonia de pigmeus Aka como material bruto para compor as músicas do álbum, celebrado pelas experimentações, acasos e aproveitamento de erros. Pelo privilégio de sua experiência em utilizar o estúdio profissional em toda sua capacidade, o depoimento de Byrne tem um peso adicional.

Desde a metade dos anos 90, a maior parte da música popular gravada em computadores teve seus andamentos e ritmos ‘quantizados’. Isso significa que o andamento não varia nunca, nada, e as partes de ritmo tendem a uma perfeição metronômica. No passado, os andamentos das gravações sempre variaram um pouco, imperceptivelmente acelerando, ou ralentando levemente, ou, uma virada de bateria poderia hesitar na hora de sinalizar o começo de uma outra parte da música. Você sentia uma pequena movimentação para frente e para trás, um puxão e uma afrouxada, enquanto os grupos, de qualquer gênero que fossem, se ajeitavam, com pequenos solavancos, a frente ou atrás de um metrônomo imaginário. Isso não acontece mais. Agora quase toda música pop é gravada sobre um andamento fixo, que faz com que essas composições se encaixem mais facilmente nos parâmetros dos programas de gravação e edição. Uma parte de oito compassos gravada em uma ‘grade’ de um programa destes, tem exatamente o dobro da duração de uma parte de quatro compassos, e cada sessão de oito compassos tem absolutamente a mesma duração. Isso cria uma bela gama visual na tela de computador, e facilita a fazer a edição, os arranjos e as correções. A música se acomodou ao programa de computador, e eu tenho que admitir que se ganhou muito com isso. Eu posso fazer um esboço de uma canção rapidamente, por exemplo, e posso copiar e colar partes para criar um arranjo quase instantaneamente. Instabilidades leves ou graves, mudanças de andamento mal executadas, tudo isso pode ser evitado. Minha própria performance nem sempre é consistente, e por isso eu gosto que essas pequenas falhas perturbadoras e soluços rítmicos possam ser removidos. O programa de computador facilita tudo isso. Mas, eu tenho que admitir que alguma coisa se perde no processo.⁵²

Byrne chama a atenção para a ambiguidade de obter uma série de vantagens objetivas e perder algo indefinido. O acesso livre que deveria libertar o áudio da prisão da linearidade, se refere a uma sessão de gravação como “grade”, e está atrelada a um “clic”, uma marcação automática do tempo, que mantém todos os canais sob um mesmo parâmetro objetivo, inalterado. Desta maneira, o andamento é mantido sempre estável, determinado por um metrônomo interno, que impede que alguém acelere ou ralente sua velocidade. Esse recurso, por facilitar enormemente o

⁵² BYRNE, D. (2012) p. 98.

trabalho de sincronização da gravação, edição e compartilhamento de arquivos, e por encurtar o tempo de trabalho, se tornou norma na prática de gravação em estúdio, e é muito raro encontrar hoje, em diversos gêneros e estilos musicais, quem não grave usando a tecnologia digital de gravação em vários canais, sincronizada a um *click*. O metrônomo é uma invenção antiga, que músicos usam para estudar e praticar individualmente, mas não é costume usá-lo coletivamente. O *click* já vinha sendo usado no cinema e na publicidade anteriormente, como forma de indicar o momento da entrada de um som em uma cena de cinema e como forma de fixar a duração de uma peça publicitária, mas era raramente usado como forma de manter o andamento em gravações musicais. Esse tempo objetivo, essa velocidade constante garantida é um fenômeno que só se tornou corriqueiro na prática das gravações musicais quando a tecnologia digital também se generalizou. Hoje, o recurso se tornou tão comum que ter um sinal de *click* determinando o andamento não se restringe mais somente às gravações, mesmo em apresentações ao vivo é comum que o baterista esteja recebendo o sinal do metrônomo por um monitor no ouvido, um *headphone*, e através dele a banda toda fica sincronizada. Em apresentações ao vivo ‘tradicionais’ - sem um sinal de *click* -, os músicos definem pela escuta, entre si, de um ao outro, o parâmetro de tempo. O andamento vai sendo definido à medida que os músicos tocam e vão se ajustando a um tempo comum variável, enquanto tocam; o andamento, como o pulso da pressão sanguínea e da batida do coração, costuma apresentar variações. A história das gravações está repleta de exemplos de canções celebradas em que há variações de andamento entre o início e o final, entre os versos e o refrão; são fenômenos que sempre pertenceram à realidade da prática musical. A novidade é a padronização do processo de gravação musical em torno de um andamento absolutamente constante, sem variação alguma.

Um outro elemento musical que apresenta uma característica “naturalmente instável” é a voz, que mesmo quando considerada “afinada”, se analisada apresenta variações e instabilidades na manutenção da frequência, que sempre fizeram parte da realidade objetiva de cantores e cantoras. A voz também passou por uma transformação histórica na maneira de gravar e editar, pela introdução de recursos tecnológicos que programas como o *autotune* e o *melodyne* oferecem: manipular as variações de frequência da voz, ou seja, estabilizar uma nota desafinada, ou até mesmo mudar a nota cantada originalmente. Mais do que corrigir e alterar uma nota,

através destes afinadores digitais também se pode criar um efeito exagerando o uso do corretor, criando uma sonoridade robótica da voz, que passou a ser assimilada como um padrão que os cantores tentam emular.⁵³

A tecnologia digital permitiu ainda a automação do trabalho do processo de mixagem. No processo de mixagem em fita, um número de pessoas se aglomerava em torno do técnico de som e da mesa de mixagem para poder ajudá-lo a fazer todos os ajustes de volumes, equalizações e efeitos em *tempo real*. No processo, os 16, 24, 48 canais de uma gravação em fita são reduzidos a dois, um canal esquerdo e outro direito, um fonograma em estéreo. Esse não era um trabalho remunerado, a “orquestra de mãos” da mixagem era formada por qualquer um que estivesse presente no momento, mas era um momento simbólico do trabalho em estúdio, como o último ato do trabalho sobre aquela música, onde ela era “tocada” novamente. Sempre que alguém cometia um erro, como uma sessão de gravação da época mecânica, a mixagem tinha que ser refeita desde o início. A automação resolveu completamente essa questão, economizando tempo e disponibilizando um número ilimitado de “mãos” para o técnico de mixagem, tornando uma atividade coletiva limitada em uma individual ilimitada.

1.2. Produzir e distribuir individualmente. A ideia de emancipação tecnológica.

O processo de produção musical, depois do advento da gravação em vários canais, se assemelha ao processo de montagem de um filme de cinema. Em lugar da ideia tradicional de um músico compondo solitariamente, criando melodias e testando harmonias em seu instrumento,

a arte, no caso, estaria muito mais ligada aos processos de estúdio, à montagem do fonograma com superposição de camadas, espacialização do som, utilização de filtros de frequência e outras manipulações de áudio que operam diretamente na modelagem da sonoridade, do que necessariamente à qualidade intrínseca da melodia harmonizada.⁵⁴

⁵³ Conferir dois exemplos de uso do autotune: o cantor T-Pain em uma gravação de estúdio, em dueto com o rapper Plie: “Shawty [Featuring T Pain]”. Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vJ7k0XZqdaU> (acesso em 07/01/2023); e em uma apresentação ao vivo do cantor Travis Scott: “travis scott is the god of live autotune”. Vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_GXjtAeVB04. (acesso em 07/01/2023).

⁵⁴ MOLINA, S. (2014) Op. cit. p.15.

Por essa relevância do processo coletivo de gravação, produtores e técnicos são cada vez mais lembrados por suas contribuições na construção final dos resultados sonoros, uma vez que, “como no caso dos filmes, a produção de gravações de música deu origem a um processo colaborativo, composto por um grupo artístico e uma equipe técnica”.⁵⁵ Esse time técnico, que veio ganhando importância junto com a tecnologia, obteve um acesso mais facilitado a um grande número de ferramentas eficientes em computadores caseiros, se compararmos ao período quando trabalhavam no modelo tradicional, nos grandes estúdios. Entretanto, com os baixos orçamentos e cronogramas atuais, os técnicos dispõem de menos tempo disponível para usá-las, e para se adaptar tendem a trabalhar sozinhos, conscientes de que, por colaborar menos com outros profissionais, comprometem o controle de qualidade de seu trabalho.

O efeito democratizante das tecnologias digitais sobre o processo de gravação criou possibilidades ilimitadas na pós-produção e resultou na deslocalização do estúdio profissional de gravação em favor do estúdio caseiro, aonde se espera que as ferramentas disponibilizadas pelo computador substituam a acústica real de uma grande sala, o equipamento altamente especializado e o conhecimento específico dos profissionais de estúdio.⁵⁶

As ferramentas direcionadas a liberar o processo produtivo na música partiram de uma atividade feita coletivamente em um local específico e chegaram a um sujeito com recursos quase ilimitados para manipular cada fração de segundo de som, trabalhando sozinho em uma *grade* virtual, em que tempo e voz se comportam mecanicamente. Este sujeito ‘empoderado’ e isolado costumava fazer parte de uma equipe, e a transformação de sua participação em uma atividade coletiva, em um estúdio profissional, para um trabalho individual, se coloca hoje como resultado “natural” da transformação do modo de produção do fonograma. As inovações trazidas pela tecnologia possibilitaram um maior controle sobre o trabalho musical, um barateamento de custos através da eliminação de mão de obra e tempo de trabalho, aliados a um aumento da produtividade. O resultado é um produto de qualidade a um custo reduzido. De fato, se pensarmos na música circulando como arquivos digitais pela internet, o custo de distribuição é quase zero. É difícil não pensar que este processo de aumento de liberdade e produtividade, e diminuição dos custos

⁵⁵ GUASTAVINO, C./LAVOIE, M./PRAS, A. (2013) Op. cit. p.13.

⁵⁶ Idem.

com mão de obra e materiais, através de benefícios trazidos pela inovação tecnológica, e pela transformação de uma atividade coletiva em trabalho individualizado, tudo isso parece parte de um cenário mais amplo, de transformação do modo de produção social, de ‘uberização’ das relações de trabalho, e de difusão da concepção neoliberal de sociedade como um aglomerado de indivíduos.

Embora as receitas globais da distribuição online em empresas de música tenham aumentado em 1.000 em 7 anos, os investigadores da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI) descobriram que as vendas gerais de música caíram cerca de 31% entre 2004 e 2011. Essa queda significativa das vendas gerou uma forte queda nas receitas, provando que o sucesso comercial da distribuição online não impede o declínio da indústria fonográfica em geral.⁵⁷

Mesmo com as vendas pela internet crescendo 1000% o mercado fonográfico como um todo encolhia. Nesta situação, descrita em 2013, a música já apresentava a tendência de circular livremente pela internet em formatos de mp3 comprimidos, de qualidade reduzida, mas gratuita. O esforço em produzir gravações com uma qualidade de áudio superior, que requisitassem o uso de estúdios profissionais, veio se tornando cada vez mais improvável, tanto pela pouca atenção atual à qualidade do áudio como pela expectativa decrescente de lucro com a comercialização de um formato de áudio de alta definição. Nesse sentido, as empresas fonográficas não demonstram mais interesse em investir dinheiro na promoção da carreira de um artista jovem, como também não se interessam em ouvir as primeiras gravações, as chamadas “fitas demo” de novos artistas.⁵⁸

As pessoas que dirigem a indústria da música perderam a confiança na nova música. Eles não vão admitir publicamente (...) os tomadores de decisão precisam fingir que ainda acreditam no futuro de seus negócios e querem descobrir o próximo talento revolucionário - mas não é isso que eles realmente pensam. Suas ações falam muito mais alto do que suas palavras vazias. Na verdade, nada é menos interessante para os executivos da música do que um novo tipo de música completamente radical.⁵⁹

O que as empresas fonográficas procuram encontrar hoje são empreendimentos artísticos já estabelecidos. O desinteresse destas empresas chegou a ser visto positivamente, como uma forma de aquisição de controle pelos artistas frente ao

⁵⁷ Ibidem.p.6.

⁵⁸ Idem. “Fitas demo”: fitas de demonstração, gravações semiprofissionais, em geral conduzidas pelo próprio músico, como forma de mostrar uma música para colegas, produtores e executivos, com a intenção de convencê-los a investir em uma gravação profissional do trabalho.

⁵⁹ GIOIA, T. (2022) Op.cit.

declínio das mesmas, mas a revelação que 85% dos álbuns à venda na internet nunca tinham vendido nem uma cópia trouxe à tona a questão que músicos muito capazes podem não ter a mesma criatividade no ramo dos negócios, e por isso fracassam na função de promover a si mesmos e suas músicas.⁶⁰ “Somos gestores da nossa própria carreira, mas sem formação nem informação nessa área de gestão, e o pior, num mercado sem regras”; “tem que ter organização para gerir a sua carreira, assumir compromissos e ter cuidado com as coisas que você assume”; “estou aprendendo a ser empresário”: as declarações mostram a crescente consciência dos músicos da necessidade de adquirir conhecimento, experiência e habilidade como gestores e empresários.⁶¹ Ao músico se impõe a necessidade de ‘reinventar-se’, no entanto, essa aquisição de conhecimento em autogestão empresarial depende de sua inserção em um mercado consumidor de fonogramas, e em última instância, da existência mesmo de uma demanda, e de uma prática social. Talvez não se trate tanto de uma falta de talento dos músicos para os negócios, e sim de uma falta de negócios para os talentos dos músicos; um negócio que viabilizasse, ao menos, uma *promessa de retorno monetário concreto* ao comercializar seus próprios fonogramas, algo que se pudesse acreditar, que não fosse recebido com ceticismo generalizado. A mediação entre produção e consumo seria a função das plataformas de *streaming*, que são hoje a forma principal de consumo de música, a principal aposta de escoamento controlado da produção fonográfica, mas que como modelo de negócios tem fracassado em realizar essa - e outras - promessas.

1.2.1. Streaming

⁶⁰ GUASTAVINO, C./LAVOIE, M./PRAS, A. (2013) Op. cit. p.6.

⁶¹ Declarações de músicos sem referências aos nomes. GOMES, Thiago Pinheiro de Siqueira. Vivendo de música: por incrível que pareça! 1. ed. São Paulo: PoloBooks, 2016. IN: REQUIÃO, Luciana. “A morte (ou quase morte) do músico como um trabalhador autônomo”, Anais... Colóquio Internacional Marx e o Marxismo 2017: De O capital à Revolução de Outubro (1867 – 1917), 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/337153832_A_morte_ou_quase_morte_do_musico_como_um_trabalhador_autonomo_e_a_ode_ao_empendedorismo

Um “fluxo constante de ar, líquido ou luz” é um dos significados de *streaming* que consta nos dicionários de inglês.⁶² Na nossa era da informação, a palavra nomeia o acesso direto à informações digitais “flutuando pelo vento”: músicas, áudios, vídeos, em qualquer lugar, sem necessidade de se fazer o *download* de arquivos no computador ou celular. A campanha publicitária da empresa Deezer leva um pouco adiante a imagem de uma brisa ou um riacho, e promete aos seus clientes um acesso à “música infinita”.⁶³ Os serviços de *streaming* se tornaram o principal canal de distribuição e consumo de fonogramas para a indústria fonográfica que, desde a queda das Tower Records e o fim do comércio de rua, vinha procurando se reinventar sem sucesso. A pirataria, a substituição do consumo de discos físicos por arquivos digitais e a tendência à livre circulação do produto digital tornavam a mediação comercial das empresas fonográficas dispensável. As plataformas de *streaming* ofereceram uma nova forma de mediação, e a reentrada das empresas fonográficas no mercado, contudo, implicou em uma recuperação do poder de barganha destas, e de artistas e editoras pelos direitos autorais sobre as novas formas de distribuição digital.⁶⁴ Há um conflito entre a expectativa de lucro a curto prazo de artistas, empresas e editoras, e o tempo necessário para vender assinaturas e ter um alcance de massa que viabilize o negócio das empresas de tecnologia. Aos consumidores o que interessa é ter uma forma facilitada de acesso à música, a mais próxima possível da gratuidade.

O modelo de negócios das empresas de *streaming* oferece conteúdo gratuito, ou quase, em uma rede social, como forma de conseguir a atenção – o tempo – do consumidor, e coletar o máximo de informações deste, que agreguem valor ao produto desta empresa de *streaming* – produto esse que é o próprio consumidor, o tempo de atenção deste consumidor. As plataformas lucram vendendo publicidade

⁶² Webster’s New World Dictionary. Pocket Books. 1995.”2. *a steady flow, as of air, light, etc.*”. Já em 2008, muito antes do streaming ter se tornado a forma dominante de consumo musical, o pesquisador Miguel Nicolau Neto havia percebido a contradição do modelo de negócios no próprio significado da palavra. Ver: NICOLAU NETTO, M.(2008) Op. cit. p.152.

⁶³ KISCHINHEVSKY, Marcelo e VICENTE, Eduardo e DE MARCHI, Leonardo. Em busca da música infinita: os serviços de streaming e os conflitos de interesse no mercado de conteúdos digitais. Revista Fronteiras, v. 17, n. 3, p. 302-311, 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/79255426/Em_busca_da_m%C3%BAsica_infinita_os_servi%C3%A7os_de_streaming_e_os_conflitos_de_interesse_no_mercado_de_conte%C3%BAdos_digitais>. Acesso em: 11/06/2022.

⁶⁴ Idem. p.303.

que o consumidor assiste em troca do conteúdo gratuito, e o tempo consumindo esse conteúdo gera dados dos gostos e interesses deste usuário que agregam valor, como público alvo específico para campanhas publicitárias direcionadas.⁶⁵ Isso quando o consumidor não é também o produtor de conteúdos da própria plataforma que usa, como veremos mais tarde. É oferecida ao cliente também a opção sem publicidade - ou com menos publicidade - através de uma assinatura.

Entre as plataformas de *streaming* gratuitas o YouTube era em 2015 a maior, alcançando 53% do público desse público. Mesmo não sendo especialmente direcionada à música, “27% dos usuários ouvem a música sem assistir ao vídeo”, e “90% dos vídeos mais assistidos são de conteúdo musical”.⁶⁶ Há uma “tendência do público de escolher serviços aparentemente gratuitos”⁶⁷, e essa maioria de usuários do modo gratuito gera pouca renda de publicidade. Em 2016,

“73% dos usuários [geraram] apenas 7.69% da renda no Spotify”. Essa distorção de mercado é conhecida como *value gap*, que resulta da grande diferença entre o volume de música ouvida e a renda por ela gerada.⁶⁸

O objetivo do modelo de negócios das plataformas de *streaming* é construir a maior rede de assinantes possível, o dos assinantes é consumir o máximo de conteúdo possível, e o de artistas, empresas e editoras é receber o maior valor possível – por fonograma “consumido”. O valor pago por acesso varia de acordo com a empresa de *streaming*, mas pode ser tão baixo quanto \$0.0033. Mesmo quando pagamento é melhor, como na Apple Music, que declara pagar \$0.01 por acesso, isso não significa que o responsável pelos direitos do fonograma, seja um selo ou um artista independente, receba o \$0.01.⁶⁹ Aparentemente o montante de dinheiro que

⁶⁵ O caso da Cambridge Analytica deixou em evidência o modo de operação deste negócio, só que aplicado às campanhas eleitorais: no lugar do gosto musical foram os dados da inclinação política e ideológica do usuário que deram valor ao produto.

⁶⁶ GURGEL, D. (2016) Op. cit. p.49.

⁶⁷ Idem. p.48.

⁶⁸ Ibidem. p.49.

⁶⁹ MULROY, Clare. Spotify pays artists (sort of), but not per stream. Here's how it breaks down. USA TODAY. 22/10/2022. Disponível em: <<https://www.usatoday.com/story/life/2022/10/22/how-much-per-spotify-stream/8094437001/>> Acesso em: 09/01/2023.

o modelo de negócios de *streaming* consegue mobilizar não é o suficiente para todos os agentes envolvidos: editoras, selos, empresa fonográfica, empresa de tecnologia, acionistas - e músicos. Segundo um cálculo levantado pela deputada democrata de Michigan Rashida Tlaib, “seriam necessários mais de 800.000 *streams* por mês para igualar um salário de US\$ 15 por hora”.⁷⁰ Empresas como Spotify tem anunciado resultados mais positivos depois de anos no negativo, mas os músicos que já não ganhavam quase nada, passaram a ganhar menos ainda por acesso.

O *Union of Musicians and Allied Workers* descobriu que os artistas recebiam em média pouco mais de meio centavo por *stream* em 2018, e menos de um terço de centavo em 2020. A taxa média de pagamento do artista caiu 43% em dois anos.⁷¹

Pelo sistema pro-rata que é o mais comum, a companhia distribui os dividendos de acordo com o percentual de acessos que o artista tem em relação ao conjunto. Assim, mesmo tendo acessos, não há garantia de receber algum pagamento, e um artista que teve 5% dos acessos gerais, vai receber 5% mesmo de um usuário que nunca tenha ouvido este artista. Uma forma que tem sido discutida é o pagamento por acesso, que corrigiria este tipo de distorção, cada acesso seria computado e calculado individualmente, e se um usuário ouvisse somente uma música o mês inteiro todo o seu pagamento seria direcionado para esta música.

O conflito de interesses entre as partes não para aí, uma vez que o objetivo, para artista, empresa e editora (os ‘sócios proprietários’ do fonograma), é que sua música tenha o máximo de acessos; já o cliente ideal para as empresas de tecnologia é aquele que paga a assinatura e não consome muito. O cliente ideal para a empresa de plataformas de música não é assim tão apaixonado por música. Portanto, não há, pela empresa de *streaming*, interesse em investir, divulgar e promover músicas, o que lhes interessa é conseguir mais assinaturas e mais anunciantes. À medida que essas empresas crescem elas ficam mais precavidas e procuram uma maneira de correr o mínimo de risco possível. Os algoritmos, que fazem a função de “promoção” das músicas e que vão em grande parte determinar as músicas mais tocadas, vão trabalhar no sentido de encontrar uma fórmula em torno de algo que já tenha

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Ibidem.

feito sucesso, uma fórmula que funcione sempre, resultando em uma música nova quase idêntica a outra mais antiga.

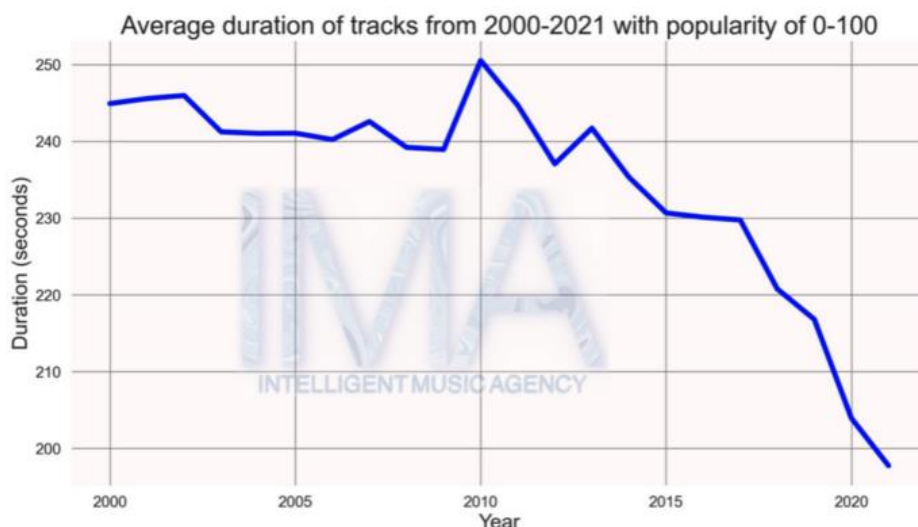
Em um artigo recente o crítico musical e historiador Ted Gioia comenta uma tendência recente nas plataformas de *streaming*, das músicas antigas ultrapassarem os acessos das novas, e que artistas veteranos, às vezes já mortos, como Paul Simon, Bob Dylan e David Bowie tiveram seus catálogos disputados e vendidos por somas astronômicas – somas que costumavam ser direcionadas a contratação de novos artistas.⁷² Gioia soma a essa predileção do mercado por músicas antigas reconhecidas publicamente, a observação que músicas novas no topo das listas de sucesso tem pouco impacto na cultura atual, e que produtores e executivos das gravadoras não demonstram interesse nenhum pelo “próximo talento revolucionário”.⁷³ Quanto mais inovadora uma música for, menos o algoritmo vai conseguir encaixá-la em algum padrão reconhecível e promovê-la.

Por necessidade, esse artista e produtor de si mesmo vai tentar vender seu fonograma do jeito que puder, em publicidade, como trilha sonora, para algum uso empresarial, mas esse tipo de trabalho não torna seu nome conhecido. Resta ao artista emergente fazer o papel que selos e gravadoras não demonstram mais ter interesse, se tornar o seu próprio produtor, distribuidor e promotor e tentar tocar sua carreira como empreendedor de si.

Como seu próprio empresário, “seu próprio capitalista e seu próprio trabalhador”, o músico percebe que, na competição com os outros fonogramas dos outros músicos, a forma longa é o oposto do desejado pelas plataformas de *streaming*, que disputam a atenção dos ouvintes através de músicas cada vez mais curtas. Essas empresas, através da ação dos algoritmos, favorecem e incentivam que os músicos produzam e se adaptem à concorrência com alguma mensagem musical com um efeito instantâneo que possa garantir à empresa o máximo de segundos da atenção destes ouvintes. O músico que se submete a esta disputa por segundos de atenção, espera que esses funcionem como uma espécie de aperitivo para que o ouvinte procure, em outra plataforma, uma versão mais longa de sua música.

⁷² GIOIA, Ted. (2022) Op.cit.

⁷³ Idem.



Neste gráfico, publicado em outro artigo, Gioia mostra a média da popularidade das músicas, relativa à duração destas, entre 2000 e 2021, e demonstra como as músicas mais populares tem diminuído de tamanho. O jornalista comenta que a tendência a encurtar suas músicas, a que o músico se submete para agradar os algoritmos das plataformas de *streaming*, não teria como seguir encurtando ainda mais, já que a duração de músicas novas chega a uma média de duração de 19.5 segundos. A música popular híbrida, afro europeia, polirrítmica, teria o seu efeito de induzir o ouvinte a um transe hipnótico anulado pelos novos padrões de concorrência pela atenção – curta – do ouvinte.

A evidência acumulada da neurociência e da bioquímica é que nossos corpos precisam de mais do que alguns segundos para responder ao poder indutor de transe da música. Mesmo uma música de três minutos não é suficiente - e é por isso que os ouvintes tendem a tocar suas músicas favoritas repetidamente, a fim de compensar sua curta duração. Do ponto de vista puramente biológico, uma música de apenas alguns segundos é um fracasso. Então, quem ganha esta batalha: o algoritmo ou o organismo humano? ⁷⁴

Não fosse difícil o suficiente a vida deste artista emergente em se autogerenciar, produzir conteúdo áudio visual e disputar os segundos da atenção do público em concorrência direta com um mercado saturado de artistas novos – assim como ele – ainda tem que competir com todos os outros artistas da história, virtualmente disponíveis a qualquer um, a toda hora e em qualquer lugar. Até mesmo nas

⁷⁴ GIOIA, Ted. How Short Will Songs Get? **The Honest Broker**, 24/08/2022. Disponível em: <https://tedgioia.substack.com/p/how-short-will-songs-get>. Acesso em: 15/01/2023.

apresentações ao vivo o novo artista tem que enfrentar a concorrência dos artistas do passado, ressuscitados pela tecnologia de projeção de hologramas. Acompanhados por uma banda ao vivo, estas imagens holográficas de artistas mortos reaparecem em forma de “luz”, para aterrorizar de vez os artistas mais novos, que se vêem sob a sombra e a luz dos fantasmas dos veteranos, com seus talentos, suas imagens e décadas acumuladas de investimento, promoção e celebração.

1.3. Algumas considerações sobre a história das gravações de áudio

Tentei fazer um resumo sucinto e seletivo de um período de mais de um século de inovações e transformações contínuas na história das gravações, das quais levei um tempo muito maior do que gostaria para dizer muito pouco em relação a tudo que aconteceu e como. O que importa ressaltar dentro desta linha do tempo básica é a forma como as transformações tecnológicas, comerciais, técnicas e artísticas se entrelaçam, de maneira acidentada (muito mais acidentada do que está descrito aqui), mas deixam transparecer um processo. Esse processo mistura as contribuições dos interesses, do trabalho e dos erros e acertos de cada um dos setores envolvidos, tecnologia, técnica, comércio, e prática musical. Aparentemente sem um sentido comum, a observação do processo deixa ver uma liberação progressiva da atividade musical através de um aumento do controle sobre o tempo. Há um aumento do tempo disponível - dos três minutos dos cilindros aos 1.000 anos de uma música computadorizada -, assim como aumentaram as possibilidades de fragmentar este tempo enquanto som, e enquanto valor, como preço de força de trabalho. O aperfeiçoamento do controle sobre o instante sonoro desatrelou o tempo gasto no trabalho sobre o áudio a um valor monetário: pode se gastar muito tempo de trabalho sobre uma fração de segundo a um custo mínimo. Nesse processo de aumento do controle sobre o tempo como som e como valor monetário, há uma transformação também dos processos de trabalho, complexos e coletivos, tocados por equipes em locais de encontro, e que vão sendo disponibilizados cada vez mais para um uso individual e doméstico.

A trajetória do aumento do controle do tempo por um sujeito que herda os recursos tecnológicos desenvolvidos em um processo histórico coletivo aparentemente sem sentido, com gastos cada vez menores, aponta para um aumento em potencial da sua autonomia estética e econômica. No entanto, à essa autonomia estética e financeira corresponde um processo de desvalorização do produto saturado de tempo. O processo mostra uma progressiva liberação do tempo e uma desvalorização do mesmo. A música adquiriu um valor através de sua parceria com o objeto-mercadoria, que era a soma do tempo de trabalho de muitos; à medida que a história das gravações foi permitindo manipular o instante, também permitiu se livrar do tempo de trabalho destes muitos, e contraditoriamente, ao invés da diminuição de custos aumentar a lucratividade, ela desvalorizou o produto. Esse trajeto, de aperfeiçoamento e barateamento da produtividade, não parece algo exclusivo da área da música, ao contrário, faz parte de uma dinâmica geral da sociedade, que se manifesta em escala planetária. O processo da história das gravações é um processo de liberação do tempo. A questão que essa liberação coloca é: tempo para quê?

Capítulo 2: Crise

“O desejo de melhorar pode se virar contra nós”. As inovações tecnológicas alteraram mais a realidade do que uma simples diminuição dos custos de produção e consumo, tornando o fonograma, de viga mestra da indústria fonográfica e eixo dos interesses de todos os atores sociais envolvidos, em uma espécie de ruína de uma realidade recente, uma casca vazia, um morto-vivo de um mundo do passado, de aparelhos, matrizes e cópias sólidas, fabricadas, transportadas e comercializadas em uma longa cadeia produtiva agora ultrapassada e sem sentido, substituída pela “corrente de música infinita flutuando pelo ar” prometida pelas plataformas de *streaming*, pela rede de computadores e por uma *tendência geral à livre circulação da propriedade intelectual*.⁷⁵

A desmaterialização da mercadoria musical alterou a balança que orientava a busca por um ponto de equilíbrio entre interesses musicais e comerciais e entre questões estéticas e técnicas. A partir de projeções de custo e benefício, oferta e procura, e da correlação de forças entre o artista e a corporação - mal equilibrados em favor das empresas -, havia um nexo comercial, que emprestava um parâmetro econômico objetivo à cadeia produtiva no mercado fonográfico, e um sentido convergente: obter mais lucro. A alteração do modo de produção da música, para além da desmaterialização do objeto e suas consequências, levanta questões sobre a criação musical, sobre a forma como a concebemos, como nos relacionamos com a escuta, como validamos a música, e valoramos o trabalho relacionado à música. Possivelmente, o processo no campo da música sinaliza para mudanças mais abrangentes da forma como esta sociedade se organiza, fora do campo específico do mercado fonográfico. A tendência geral à livre circulação da propriedade intelectual engloba a música como parte de um conjunto de transformações do modo de produção social, do funcionamento e da própria concepção de vida em sociedade. **Fonograma e crise**

⁷⁵ RIFKIN, Jeremy. The Zero Marginal Cost Society: the Internet of Things, the Collaborative Commons and the Eclipse of Capitalism. New York: Palgrave MacMillan., 2014. Disponível em: <<https://www.pdfdrive.com/the-zero-marginal-cost-society-d33454597.html>> Acesso em: 12/11/2021.

O fonograma sempre foi o primordial dos três pontos em que se apoiou o modo de comercializar música: a matriz, suas cópias e os aparelhos de reprodução do som; desde a consolidação do mercado fonográfico, o fonograma foi o eixo em torno do qual circularam os interesses da indústria fonográfica, dos seus donos e trabalhadores, dos músicos, da crítica, dos comerciantes e dos públicos diversos espalhados pelo mundo. Com a digitalização, dos três pilares mencionados, a matriz do fonograma foi a que se modificou menos, continua sendo o resultado de um trabalho musical, sendo que hoje ele não é mais necessariamente coletivo, uma vez que uma pessoa sozinha pode iniciar e terminar um fonograma, simplificando e barateando a produção, o que era praticamente impossível anteriormente.

Depois do processo de digitalização da música, ainda que haja uma nova materialidade na mediação do consumo de música por computadores e celulares, essa nova materialidade é muito distinta da forma anterior: os aparelhos de reprodução utilizados para o consumo já não são exclusivos para o uso musical, são de uso múltiplo. Anteriormente, cada mudança de equipamento reprodutor, toca-discos, toca-fitas e CD players, implicava na necessidade do consumidor refazer sua coleção de música em um novo formato. Os computadores, de qualquer fabricante, em qualquer sistema operacional, tocam qualquer formato de arquivo sonoro digitalizado. Além de atuarem como reprodutores universais, os computadores pessoais também substituíram o estúdio, como uma ferramenta de produção musical, feita de maneira mais barata, caseira e individualizada. Entre aparelhos reprodutores, fonogramas-matrizes e fonogramas-cópias, o terceiro pilar, o lucro proveniente da quantidade de cópias vendidas, que sempre foi o ponto de convergência de interesses, ao final do processo tende a circular livremente. As cópias físicas do fonograma perderam seu *status* de centro dos interesses, e se tornaram o mais barato e contornável dos três pilares.

2.1.1. Subjetividade, lucro e autogerenciamento

Ficou claro no campo da música que há um limite para a lógica de bom funcionamento da mercadoria. O produto musical físico foi substituído por uma eficácia inédita na produção, distribuição e consumo, que poderia ser vista como uma etapa emancipatória - a conquista dos meios de produção pelos trabalhadores,

e do acesso gratuito pelos consumidores -, no entanto esse processo de desmaterialização se manifestou como um processo desagregador, uma desorganização generalizada do mercado fonográfico e da maneira como viemos nos relacionando com a criação musical, com a dimensão artística e subjetiva que fornece um conteúdo sonoro-musical ao fonograma. Essa subjetividade, elemento principal de uma liberdade que, através da proeminência do pensamento de Hegel, caracterizaria os tempos modernos no início do século XIX⁷⁶, chegou ao final do séc. XX desacreditada por uma crise causada pelo seu próprio triunfo.

Imagine um cenário aonde a lógica de funcionamento do sistema capitalista tenha um êxito além do imaginável e que o processo competitivo leve a uma “produtividade extrema” e àquilo que os economistas chamam de “bem-estar geral otimizado” – um fim de jogo no qual a competição intensa força a entrada de tecnologias cada vez mais enxutas, alçando a produtividade a um ponto de otimização no qual cada unidade adicional colocada à venda se aproxima do custo marginal zero. Em outras palavras, o custo para produzir cada unidade adicional – sem contar os custos fixos – se torna praticamente zero, tornando o produto praticamente gratuito. Se isso acontecesse, o lucro, o sangue que dá vida ao capitalismo, secaria.⁷⁷

O exemplo do ocorrido no campo musical aparece como tendência à falência mais geral do processo de valorização da subjetividade apoiada em uma cadeia produtiva e um sentido econômico que, no caso do produto musical, se desfez aos olhos da sociedade, que tenta ignorar o cadáver e o mal cheiro no salão. Portanto, o processo observado no campo da música deve ser analisado tendo em conta a contradição entre a conquista emancipatória que ele promete e a falha estrutural para qual aponta. A fragilidade exposta pela desconstrução da cadeia produtiva da música leva a dúvidas sobre a validade e permanência da lógica da mercadoria, e sobre a sociedade concorrencial que se estrutura em torno dessa base, que parece evaporar.

⁷⁶ HABERMAS, Jürgen. O discurso filosófico da modernidade. São Paulo: Martins Fontes 2002, p.25. “De modo geral, Hegel vê os tempos modernos caracterizados por uma estrutura de autorelação que ele denomina subjetividade: ‘O princípio do mundo moderno é em geral a liberdade da subjetividade, princípio segundo o qual todos os aspectos essenciais presentes na totalidade espiritual se desenvolvem para alcançar o seu direito’”.

⁷⁷ RIFKIN, J. (2014). Op. cit. p.12 “*Imagine a scenario in which the operating logic of the capitalist system succeeds beyond anyone’s wildest expectations and the competitive process leads to “extreme productivity” and what economists call the “optimum general welfare”—an endgame in which intense competition forces the introduction of ever-leaner technology, boosting productivity to the optimum point in which each additional unit introduced for sale approaches “near zero” marginal cost. In other words, the cost of actually producing each additional unit—if fixed costs are not counted—becomes essentially zero, making the product nearly free. If that were to happen, profit, the lifeblood of capitalism, would dry up.*”

O sistema da mercadoria moderna chegou ao fim, e junto com ele a subjetividade burguesa do dinheiro, porque esse sistema, na área da produtividade, passou de seus próprios limites e já não consegue integrar em sua lógica a maioria da população mundial.⁷⁸

O processo de digitalização destruiu o atacado e o varejo, e colocou em xeque o mecanismo comercial de valorização da subjetividade musical, mas dentro do meio relacionado à música, contraditoriamente, o que é comum se verificar é uma aposta redobrada do músico na sua própria subjetividade enquanto uma imagem promocional, auto referenciada e autogerida, tratada pragmaticamente como seu produto - ele mesmo – que deve ser pensado como tal, como imagem pública, como um nome, como estratégia de *marketing*. Uma vez aceita essa condição como realidade ordinária, a produção artística se mistura ao processo de autogerenciamento, que se autonomiza e passa a ser julgado cada vez mais por sua performance na administração de si.

Esse campo novo do autogerenciamento se baseia nos padrões desenvolvidos por profissionais das empresas fonográficas, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, quando a cadeia produtiva da indústria fonográfica estava em seu auge, quando foram criados setores especializados em *marketing*, *design*, e estratégias promocionais. Com o desaparecimento dos interesses da indústria na administração da carreira do artista, enquanto investimento empresarial, este tomou para si as tarefas dos setores de gerenciamento e promoção, passou a se auto administrar, se tornando um pragmático empresário do valor que ele mesmo se dá.

A forma livre de se auto atribuir valor parece estar em conformidade com a descrição da economista Mariana Mazzucato do pensamento econômico atual. Ela explica que a teoria econômica do valor operou uma inversão na concepção do que era objetivo e subjetivo, onde o “objetivo” deixa de ser concebido deterministivamente, materialmente, como em Adam Smith, David Ricardo e Karl Marx, e passa a ser um objetivo determinado por “*quem faz o quê*” e “*quem ganha com isso*”. Esse novo “objetivo” é determinado pelo estudo das escolhas individuais, que passam a ser o foco de estudos da teoria econômica moderna, e que implicam um tipo de subjetivação do valor. Para Mazzucato, o cálculo da realidade econômica passou a assumir que são os preços que revelam o valor, o processo invertido do que foi

⁷⁸ KURZ, Robert. O Colapso da Modernização - 4ª edição- Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993. p.197.

estabelecido por Marx, Smith e Ricardo: uma teoria do valor que determinava a teoria do preço, e hoje o que temos é uma teoria do preço que determina o valor.⁷⁹

Por uma concepção destas relações fetichistas tidas como realistas, músicos e artistas, assim como trabalhadores autônomos interiorizaram conscientemente a necessidade de um investimento em seu nome e sua imagem, assumindo pessoalmente a tarefa de promover a si, de se autovalorizar como mercadoria abstrata no momento em que esta mercadoria ia perdendo sua forma concreta, quando a cadeia produtiva que abastecia o comércio de rua se desfazia. Encontramos um movimento duplo e oposto. Por um lado, o processo histórico de desmaterialização e desvalorização do produto musical sugere que a subjetividade hoje não passa de uma espécie de “casca vazia” inserida em um processo automático, acelerado e cego.⁸⁰ Por outro, os músicos jogam todas suas fichas, dobrando a aposta no autogerenciamento ‘realista’ e pragmático da sua própria subjetividade como produto, ignorando o processo histórico em que atuam. Sem se referir particularmente aos músicos, mas à sociedade como um todo, Anselm Jappe assinala que

⁷⁹ MAZZUCATO, Mariana. ZELDIN, Theodore. “Theodore Zeldin in conversation with Mariana Mazzucato in Longplayer Assembly”. (2020) Vídeo de uma entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=357faQf_HkE>. Acesso em 31/05/2022. “*In neoclassical economics, the current type of economic theory that drives, you know, what is being taught all around the world, they transform this interest in the objective, not as a deterministic objective, but an objective meaning literally 'who is doing what' in society and 'who is earning what from that', to the subjective. So, all the attention in modern economic theory is on individual choices. (...) But this focus on individual's decisions is sort of a subjetification of value. What ended up happening in economics, is this assumption that everyone is maximising their own kind of individual choices and then we aggregate that up and form the famous supply and demand curves which form equilibrium prices and what we have been doing recently, including how we calculate GDP, we assume that the prices reveals value. So we reverse the causation, whereas in Marx, Smith and Ricardo, they had a theory of value that determined the theory of price, what we have today is a theory of price that determines what we value.*”

Vídeo de uma entrevista, parte de uma série de conversas estabelecidas randômicamente em 2020. Vale observar que a instituição que organizou o evento comissionou uma obra musical iniciada na passagem do milênio com duração planejada de 1000 anos: “*Longplayer is a continuous piece of music conceived and composed by Jem Finer and commissioned by Artangel that began playing at the turn of the millennium, with a duration of 1000 years.*”

⁸⁰ JAPPE, Anselm. *A Sociedade Autofágica – Capitalismo Desmesura e Autodestruição*. Lisboa: Antígona, 2019, p.24.

qualquer sociedade fetichista é uma sociedade cujos membros seguem regras que são o resultado inconsciente das suas próprias ações, mas que se apresentam como forças exteriores e superiores aos homens e em que o sujeito não passa de um simples executante das leis fetichistas.⁸¹

Durante o período de expansão da indústria e do mercado fonográfico, principalmente nas décadas de 1970, 1980 e 1990, o artista-músico pôde se beneficiar do crescimento das empresas fonográficas que os viam como investimentos a curto, médio ou longo prazo, planejados com equipes e verbas, a partir de projeções visando as tendências, o mercado, as lojas, a crítica, o público comprador. A partir dos anos 2000, a revolução dos meios tecnológicos que desfez a cadeia produtiva instaurou uma nova realidade virtual, imaterial, digitalizada, e o vácuo deixado pelo colapso do mercado físico foi sendo preenchido pela circulação livre da música, como parte de uma tendência mais ampla de livre circulação da propriedade intelectual.⁸²

Em um cenário de superpopulação, de desindustrialização, precarização das condições de trabalho e aumento da concorrência que enfatiza a necessidade da especialização e do desenvolvimento das capacidades individuais, por outro lado se vê que essas individualidades tornadas ideias abstratas, como propriedades imateriais, tendem a circular livremente, a um custo tão baixo que o lucro proporcional que retorna ao autor é desprezível, quase inexistente. O que se promete para um músico - e para um cidadão no futuro - é o imperativo de cultivar sua criatividade num cenário de desvalorização da mesma.

2.2. Crise e mentalidade empresarial

Há uma contradição clara entre a perspectiva de desemprego generalizada prevista pela revolução da microeletrônica e a imagem do indivíduo singularmente criativo como peça central do sistema, o indivíduo tomado como mediador que através de seus talentos torna sensível a todos a ‘presença do divino’. Essa ideia de um indivíduo que carrega em si uma capacidade criativa única que realiza sem saber a providência divina, é a mesma que está na base da ideia que hoje promove o empreendedorismo e a meritocracia como um novo ‘modo de vida’ da atualidade, onde

⁸¹. Idem. p.27.

⁸² RIFKIN, J. (2014) Op. cit.

os trabalhadores assalariados coletivamente organizados com direitos legais são vistos como personagens ultrapassados. Substituídos por trabalhadores autônomos, chefiados individualmente por aplicativos, desorganizados e com menos direitos, esses novos cidadãos pragmáticos são levados a acreditar que prosperarão por seus valores individuais, por suas capacidades pessoais de “perseverança e resiliência”.

Nesse novo modo de vida, em lugar de uma experiência coletiva do trabalho, em um mesmo lugar, onde o cotidiano de trabalho traz um debate constante sobre as condições comuns e por algum benefício a ser conquistado por pressão política coletiva, hoje há um serviço prestado individualmente, sem que o trabalhador necessariamente pertença a uma equipe ou frequente um local de trabalho comum. A esse trabalhador, mais isolado e desprotegido, o caminho que lhe aparece como ‘natural’ é o modo de vida acelerado e competitivo atual como realidade que lhe cabe aderir como algo dado, como condição incontestável. Estes novos autônomos tomam para si a responsabilidade sobre seu próprio sucesso, ou fracasso, no entanto, o sistema que promete recompensar seus valores individuais, consegue oferecer um serviço ainda mais barato, competitivo e lucrativo quando lhes retira os postos de trabalho.

Essa configuração de uma realidade de trabalho precária, *permanentemente temporária* e desregulada, que tem sido a condição do músico e do artista desde praticamente sempre, hoje aparece no horizonte da sociedade para todos, como norma geral para o novo trabalho *online* e autônomo. O modelo pragmático de autogerenciamento que o músico tem manifestado em seu comportamento, é também um modelo dirigido a todos através do seu exemplo como porta-voz de uma cultura contra-hegemônica, que incorpora um grau de rebeldia, dá voz a uma crítica da sociedade, mas não questiona o discurso do empreendedorismo, liberal e meritocrático.

Nós chegamos em um momento histórico, onde a crítica cultural, enquanto crítica cultural, em larga medida entra em colapso. (...) os processos de produção, os processos de circulação, os processos de visibilização da cultura, estão longe de serem múltiplos, eles são monopolizados. Eles estão submetidos a uma estrutura muito mais brutal, do ponto de vista monopolista, do que na época dos anos 50. A gente falava em indústria cultural, esse tópico, ele parece que não tem direito de cidade, numa reflexão crítica sobre a própria produção. Aí vem todo um discurso, que parece pregar uma reconciliação possível, com a vida, com outras esferas que tem como sua condição exatamente isso: o fim da crítica à ideia da forma estética. (...) Me parece, em larga medida, que isso acontece no Brasil. O campo da música é um campo muito exemplar. (...) Não é à toa que vai ter um campo onde os eixos fundamentais vão ser dois tipos de produção, o funk, e a música sertaneja, que, salvo exceções, claro, tem exceções interessantes, é inegável, mas em larga medida eles tem uma caracte-

rística fundamental: a sua fricção em relação aos processos mais monetizados de alta circulação da cultura, é mínima. E isso deveria nos colocar questões muito importantes sobre afinal o que de fato circula.⁸³

O filósofo Vladimir Safatle está comentando nessa palestra como, na atualidade, a produção cultural de maneira geral, e especialmente a produção de música popular no Brasil, tem a característica de conciliar uma temática contra hegemônica com o discurso do empreendedorismo pragmático e resiliente. Para o filósofo paulista essa configuração tem impedido a constatação de declínio da qualidade estética da música popular brasileira. Não entraremos na discussão estética, mas ressaltamos a visão de Safatle para a presença de uma cultura contra hegemônica que se cala ante à estrutura econômica, e adota o discurso neo liberal do empreendedorismo sem questionar a consistência da base econômica sobre o qual se apoia. Esse discurso pode ser facilmente encontrado entre músicos profissionais.

É duro, é cruel, mas é uma verdade: o artista não tem que te dar satisfação de nada. A empresa é dele não é sua. Aquilo lá é dele não é seu. Se ele passar mal e tiver que ficar um ano e não puder cantar, cismou de tirar um ano sabático? É um tal de músico reclamar... o cara paga pouco... Tá fazendo o quê lá? Sai! (...) É parar de pensar com o CPF e pensar com o CNPJ.⁸⁴

A ideia de assumir a consciência jurídica e empresarial - do empregador - como a mais adequada para si e para a classe é sinal da distância do momento em que o músico se colocava como um trabalhador – sem muitos direitos, mas um trabalhador – dentro da cadeia produtiva da indústria fonográfica. Vendo seu campo de atuação diminuir, o músico tende a ceder e a aderir a um modo propagado como novidade sem alternativa, uma teologia neoliberal naturalizada.

Os esforços dos músicos em busca de uma liberdade enquanto forma de autoexpressão estiveram sempre delimitados pelo campo onde eles atuavam, sendo as empresas fonográficas pontos centrais desse campo, e estas podiam flexibilizar e estender seus limites estéticos e comerciais de acordo com um cálculo de risco e de

⁸³ SAFATLE, Vladimir. Vídeo-palestra. “Conf. Magistral "A construção estética de um povo: os três modernismos brasileiros e seus colapsos". 04/05/2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GPK9F07mGA&t=2965s> Acesso em: 23/01/2023.

⁸⁴ Trecho de entrevista do músico Leandro Esteves para Mateus Starling: “O Músico não pode ficar na dependência”. Starling Cast. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k-JbS4nbiv4>> Acesso em 18/05/2022.

seus interesses, uma vez que o mercado fonográfico estava em um processo de expansão comercial e financeira internacional. A liberdade dos músicos nunca foi absoluta, esteve sempre relacionada e definida por algo que a limitava, que era a mediação por um produto feito de música, trabalho e petróleo. Falamos de liberdade quando há alguma perspectiva de ampliação de algo que a limite, que na música sempre esteve associado ao objeto que carregava a subjetividade musical. A lógica empresarial ditava as prioridades para o comércio destes objetos, e determinava qual trabalho de qual músico seria ou não gravado e lançado, pesando o custo material da produção e a promessa de lucro e, ou, prestígio, que aquele conteúdo musical poderia gerar. A quantidade de inovação era uma decisão que tinha que levar em conta o custo do trabalho e material investido, a probabilidade daquele conteúdo ser promovido e gerar interesse na crítica e público. Essa tensão entre interesses empresariais e artísticos era justificada pela probabilidade de lucro comercial e pelo risco de prejuízo. A aposta na quantidade de inovação musical era feita olhando para o horizonte, colocando na balança a expectativa de lucro e prestígio, a curto, médio e longo prazo, e o custo do trabalho mais imediato, de músicos, técnicos e produtores, e o de operários, carregadores, motoristas, vendedores, gerentes, especialistas de marketing, divulgadores, artistas gráficos, críticos especializados, jornalistas.

Enquanto é verdade que eliminar um intermediário pode remover certos empecilhos, uma vez eliminados, as responsabilidades, riscos e papéis que eles acumulavam são então jogados sobre o músico.⁸⁵

A suposta emancipação efetuada pela tecnologia digital que veio a permitir que o músico produza e distribua sozinho o seu próprio fonograma teve como efeito colateral o aumento de sua responsabilidade sobre sua carreira. Libertado da responsabilidade pelo trabalho de muitos, de que forma o músico mede os riscos entre o custo do tempo de seu próprio trabalho e o retorno esperado? Como decide qual o grau de inovação que cabe dentro do seu trabalho de acordo com a realidade em que está? Qual tipo de lógica e parâmetro pode orientar um aumento de liberdade

⁸⁵ “While it is true that eliminating an intermediary can remove certain boundaries, once they have been erased, the responsibilities, risks and roles they previously performed are then downloaded onto the musician”. KRIBS, K. The Artist-as-Intermediary: Musician Labour in the Digitally Networked Era. *eTopia*, [S. l.], 2017. DOI: 10.25071/1718-4657.36768. Disponível em: <https://etopia.journals.yorku.ca/index.php/etopia/article/view/36768>. Acesso em: 20 jan. 2022.

de algo que já circula livremente? De que forma se pode forçar os limites de algo que não tem limite aparente? Ao acumular outras funções de outros profissionais da indústria fonográfica, o músico passa a ser também o seu produtor e executivo, responsável pela estratégia de marketing de sua própria produção. Depois de conceber a música, deve produzir o registro sonoro, garantir a qualidade do fonograma, e em seguida promovê-lo, tomando distância do material concebido e produzido, tratando pragmaticamente o produto e a si mesmo como a uma mercadoria. A especialização, independência, promoção do nome e da imagem que se propõe - ou que são impostas - aos músicos e trabalhadores autônomos como condições para terem seus trabalhos valorizados em um mercado desregulado e competitivo vem acompanhada de uma dependência completa dos aparatos tecnológicos, e de uma diminuição do valor da força de trabalho.

Por vezes eu fazia uma piada que todos no neoliberalismo iriam virar músicos, pois sempre estivemos na vanguarda da precarização do trabalho ou na, mirabolante nova relação de trabalho, lógica do "empresário de si mesmo", se não bastasse a reforma trabalhista (que para os músicos nada significou, afinal, sempre trabalhamos a margem das leis trabalhistas, na vanguarda da precarização) a lógica do "empresário de si mesmo" também acabou.⁸⁶

O que o músico carioca Bernardo Dantas está comentando é o agravamento da precariedade de sua situação e de seus companheiros, que, ao verem diminuir sensivelmente as possibilidades de trabalho enquanto parte da cadeia produtiva dos álbuns, enxergam um horizonte comum entre sua situação específica como músico e a condição geral que se apresenta a um trabalhador na sociedade dominada por uma condição neoliberal.

À medida que se torna norma comum, o esforço de autogerenciamento do próprio músico tende a ser contraproducente, pois todo promotor de si é automaticamente suspeito, mas também pela tendência à uma performance medíocre deste "executivo amador", mas acontece também o oposto: a valorização do aspecto criativo administrativo em detrimento da criatividade artística, a consolidação e legi-

⁸⁶ Post do facebook de Bernardo Dantas, músico, 07/12/2019. Disponível em: < <https://www.facebook.com/bernardo.dantas.5/posts/pfbid02bFyhr3LDqyZ2QebAHiVLqryWCz9FyBDxBmqDB-GHxn82856ayq8iCCRas4jeN2CBul> >. Acesso em: 07/12/2019.

timação pública desta capacidade de gerenciar a si mesmo como atividade autônoma, passa a ser publicamente reconhecida, com uma história própria, paralela à criação artística.

Me tornei uma profissional da música, sobrevivo fazendo música, e mais raro que isso, consegui uma independência artística pouco comum nessa indústria. Penso que isso se deu porque trabalhei com a intenção de compreender os meios de produção da minha profissão. Cantar se desdobra em muito mais do que simplesmente compor e cantar. Se você canta profissionalmente significa que você se relaciona com o negócio da música. Existe uma indústria que ganha dinheiro botando músicas no mundo. Os músicos são a origem e parte dessa indústria. Eu aprendi a dialogar com essa indústria. Tenho um selo, chamado Phonomotor e trabalho, desde o primeiro disco, com uma multinacional, a EMI. Ter um selo significa ser dono da sua obra. Ter um parceiro como a EMI significa experiência e alcance na distribuição e promoção destes discos. Um músico ganha a vida de duas formas: direitos sobre as músicas que compõe, toca ou interpreta, ou se apresentando em shows.⁸⁷

O depoimento da cantora Marisa Monte, como a voz em *off* do texto de um documentário produzido por ela mesma, sobre seu próprio trabalho planejando e executando a turnê de lançamento de dois CDs em 2006. O documentário ilustra bem o período de transição em que o último formato de um produto musical físico – o Compact Disc - estava se “desmaterializando” junto com o comércio de rua. A cantora, ao narrar seu trabalho, não foca nos músicos e no repertório dos dois CDs gravados, ela enfatiza o ponto de vista administrativo e a interação do artista com a empresa no momento do declínio de vendas do CD. as parcerias com patrocinadores, o papel da publicidade no financiamento do projeto. A narração soa como uma gerente explicando sua atividade para o público. A voz em *off* da cantora intercala, ao longo do documentário, lado a lado com suas interpretações musicais, sua responsabilidade como mulher de negócios em tocar os aspectos logísticos e administrativos de uma equipe envolvida na linha de produção de uma turnê de grande alcance.

O gerenciamento de si passa a se sobressair como característica pessoal, como um outro aspecto da singularidade da imagem pública a ser promovida, uma outra faceta passível de ser publicamente admirada e consagrada, sua “arte ao se empresariar”, seu modelo de negócios e seu estilo como negociante, destacado do conteúdo de sua produção artística.

⁸⁷ MONTE, Marisa. JOBIM, Dora. “Marisa Monte Infinito ao meu redor documentário Dora Jobim”. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VICTxew_DLA>. Acesso em: 23/01/2023.

2.3. Trabalho

Nesse novo mundo “o capital, o ‘sujeito automático’ da valorização, é agora a autorreferência imediata, não filtrada, louca e demoníaca do sujeito: cada um é seu próprio capitalista, cada um é seu próprio trabalhador”.⁸⁸ Como se trata de uma nova forma de conceber a si e ao valor, vale a pena lembrar, ainda que muito rapidamente, a maneira como trabalho e valor foram concebidos na forma descrita por Marx.

A igualdade dos trabalhos humanos assume a forma material da igual objetividade de valor dos produtos de trabalho; a medida do dispêndio de força humana de trabalho por meio de sua duração assume a forma da grandeza de valor dos produtos do trabalho; finalmente, as relações entre produtores, nas quais se efetivam aquelas determinações sociais de seu trabalho, assumem a forma de uma relação social entre os produtos do trabalho.⁸⁹

O que as mercadorias têm em comum é o trabalho humano, que no capitalismo se manifesta como “*trabalho abstrato*, o tempo de trabalho despendido sem consideração pelo conteúdo”, e essas mercadorias se colocam no mercado como “quantidades de tempo abstrato, ou seja, como valores”⁹⁰. Cada mercadoria é um objeto que serve para satisfazer alguma necessidade, e é também uma quantidade de trabalho; e o trabalho tem uma dupla característica análoga, é a produção de um resultado, e é uma quantidade de tempo. Esses dois lados - da “coisa”, e do tempo abstrato dessa mesma coisa - estão em conflito, sendo o lado abstrato o vencedor: “a reprodução social é organizada em torno da troca de quantidades de trabalho, e não em torno da satisfação das necessidades e dos desejos”.⁹¹

O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores. E por meio desse

⁸⁸ KURZ, Robert. “A Indústria Cultural no Século XXI – Sobre a Atualidade da Concepção de Adorno e Horkheimer” Tradução de Boaventura Antunes (03/2013) Original KULTURINDUSTRIE IM 21. JAHRHUNDERT. Zur Aktualität des Konzepts von Adorno und Horkheimer in revista EXIT! Krise und Kritik der Warengesellschaft, 9 (03/2012) [EXIT! Crise e Crítica da Sociedade da Mercadoria, nº 9 (03/2012)], ISBN 978-3-89502-333-0, 200 p., 13 Euro, Editora: Horlemann Verlag, Heynstr. 28, 13187 Berlin, Deutschland. Disponível em: <http://www.obeco-online.org/rkurz406.htm>. Acesso em: 11/06/2022.

⁸⁹ MARX, Karl. O Capital livro 1. Boitempo Editorial. Livro em formato eletrônico. Disponível em: https://www.academia.edu/37390110/Marx_O_capital_Livro_1_Boitempo_. Acesso em: 12/06/2022. p.122.

⁹⁰ JAPPE, A. (2019) Op. Cit. p.19.

⁹¹ Idem. p.20.

quiproquó que os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sensíveis-suprassensíveis ou sociais. (...) A forma mercadoria e a relação de valor dos produtos do trabalho em que ela se representa não tem, ao contrário, absolutamente nada a ver com sua natureza física e com as relações materiais que dela resultam. É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas.⁹²

A sociedade organizada sob esse modo, se relaciona e se move com o objetivo de transformar dinheiro em mais dinheiro. De assistente no processo de produção de mercadorias, o dinheiro se transformou no objetivo último do modo produtivo: usado para comprar mercadorias, revendê-las e obter mais dinheiro. Essa expectativa é necessariamente acompanhada do aumento na demanda de trabalho, e se realiza na exploração do trabalhador assalariado, já que, da diferença entre o montante necessário de tempo de trabalho e a maior quantidade de tempo realmente trabalhada nesse processo, se constitui o sobre valor, a mais valia, o lucro do capitalista. Para manter esse lucro no futuro, o capitalista tem que reinvestir parte dele na obtenção de mais força de trabalho, para não ser suplantado por outro concorrente. Um sistema como esse tem o crescimento contínuo como única possibilidade, mas esse crescimento não está necessariamente atrelado ao aumento real da produção de mercadorias - e do trabalho, por consequência -, o que interessa é a acumulação em dinheiro.

Quando o dinheiro se torna ele próprio a finalidade da produção, nenhuma necessidade satisfeita pode constituir um fim. A produção torna-se sua própria finalidade, e cada progressão serve apenas para recomençar o ciclo a um nível mais elevado. O valor enquanto tal não tem nenhum limite natural para o seu crescimento, mas não pode renunciar a ter um valor de uso, e, portanto, a representar-se num objeto “real”. O crescimento do valor não pode ocorrer sem um crescimento – necessariamente muito mais rápido – da produção material. O crescimento material ao consumir os recursos naturais, acaba por consumir o mundo real. É isso que o mito de Erisicton anuncia de uma forma tão surpreendente. Este crescimento é tautológico, não tem conteúdo próprio, engendra uma dinâmica que consiste em produzir por produzir. No entanto, não se trata apenas de uma “atitude” ou de uma “ideologia”; é a concorrência no mercado que obriga cada um dos atores a participar neste jogo insano ou a desaparecer.⁹³

⁹² MARX, K. s/d Op.cit. p.122.

⁹³ JAPPE, A. 2019. Op.cit. p.21. O autor se refere a redescoberta de um antigo mito grego em que um rei é amaldiçoado com uma fome infinita, e depois de devorar seu reino inteiro sem conseguir se saciar, devora a si mesmo.

O resumo, muito simplificado, deve salientar a importância central do valor, portanto, do trabalho, do dinheiro e da mercadoria, como “princípio de síntese social na modernidade”⁹⁴, como uma forma vazia pronta para ser encarnada ou materializada em expressões variadas. Seu autor, Anselm Jappe, é, junto a Moishe Postone, Roswitha Scholz e Robert Kurz, um dos nomes que mais se destacam no grupo (pouco) conhecido como “crítica do valor”, reunido em torno das revistas KRISIS e EXIT a partir da década de 1980 na Alemanha, uma corrente teórica marxista que se originou inicialmente fora de universidades e partidos políticos. Os integrantes do grupo fizeram então, e fazem ainda, uma leitura atualizada da obra de Marx e da teoria crítica da Escola de Frankfurt, a partir de um ponto de vista do final do século XX, e atual. Acredito que a proposta de interpretação radical da realidade, específica da visão deste grupo, nos será útil para pensar a condição histórica da música e dos músicos, através da crítica atualizada da mercadoria e do trabalho.

2.4. Crise categorial

As questões levantadas pelo grupo da crítica do valor foram expostas a um público mais amplo em 1991, quando foi publicado “O colapso da modernização”, de Robert Kurz, escrito sob o impacto da queda do muro de Berlim, e propondo uma leitura alternativa à interpretação de que a derrocada das economias e dos regimes dos países socialistas era a prova do triunfo do capitalismo e de que “não havia alternativas” a esse triunfo, a não ser se adaptar e seguir com os vencedores. O livro trouxe uma tese oposta: o evento da queda do muro era um marco da crise do capitalismo, uma etapa de um processo de colapso em andamento. A economia dos países socialistas ainda estaria agindo sob a lógica das categorias fundamentais do capitalismo, do valor, do trabalho abstrato, da mercadoria, do dinheiro, apesar de terem abolido a propriedade privada dos meios de produção, e por isso, pertenciam à mesma lógica concorrencial em um sistema mundial de produção de mercadorias. O impasse a que os países socialistas e suas economias chegaram, era o resultado da realidade de uma concorrência em escala global, da inviabilidade do processo de industrialização modernizante destas economias, e da derrota dos projetos desenvolvimentistas nacionais, processo esse que já teria ocorrido entre nós

⁹⁴ Idem. p. 24.

na América Latina na década anterior. Editado em português em 1991, o livro encontrou no Brasil um público mais interessado no autor que a comunidade acadêmica de países centrais como a França e os Estados Unidos. Além de ter outros títulos traduzidos e editados no Brasil, Kurz publicou artigos regularmente como colunista do caderno de cultura da Folha de São Paulo por volta do ano 2000 e esteve no país para alguns eventos acadêmicos em 2004 em Fortaleza e São Paulo; em algum grau, Kurz participou do debate político e cultural vigente no Brasil na passagem do milênio.⁹⁵

Uma nova orientação da cultura, ligada à crítica radical do capitalismo, só pode consistir em dar um basta à permanente depreciação da história, não no sentido da idealização de um passado qualquer, nem como seu consumo, mas como busca crítica dos rastros que o capitalismo apagou sistematicamente. Trata-se de dar a conhecer a história do disciplinamento moderno e do amestramento humano, a transformação histórica da vida em repositórios econômicos, a fim de pôr em questão a aparente naturalidade deste modo de vida. (...) a introspecção “emancipatória” consistiria em revelar a história recalcada e a falsa objetivação das coerções capitalistas também na psique e na linguagem, de certa forma como uma “arqueologia interna” da modernização, tanto no plano pessoal quanto no psicossocial, a fim de revelar o processo da “interiorização” psíquica dessas coerções.⁹⁶

O pensamento elaborado por Kurz leva em conta as críticas contemporâneas às teorias marxistas, como a ideia de uma linearidade teleológica, ou do conceito em torno de progresso civilizatório. Em lugar disso, ele propõe uma história das relações fetichistas. Crítico de uma proposta de esquerda que se empenha somente na luta de classes, Kurz aponta para uma contradição dentro do próprio pensamento de Marx: a admiração com a eficácia da aceleração modernizante convive com sua característica destrutiva geral.⁹⁷ Na sua visão a luta de classes se restringe a um mecanismo interno de aprimoramento do capitalismo, de renovação e acomodação de segmentos sociais, sem alterar as categorias fundamentais do funcionamento dessa sociedade.

⁹⁵ Em pelo menos um caso sabemos que Kurz fez parte de uma bibliografia de um curso acadêmico. TEPERMAN, Ricardo. Haddad e o Rei Leão. **Folha de São Paulo**, 04/11/2012, Ilustríssima. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2012/11/1179675-haddad-e-o-rei-leao.shtml>. Acesso em: 11/05/2022.

⁹⁶ KURZ, Robert. O sentido cultural do século XXI. Publicado na Folha de São Paulo de 28/11/1999 com o título O tédio mortal da modernidade, tradução de José Carlos Macedo. Disponível em: < <http://www.obeco-online.org/rkurz7.htm> >. Acesso em: 21/05/2022.

⁹⁷ KURZ, Robert. Canhões e Capitalismo a revolução militar como origem da modernidade. Publicado na Folha de São Paulo, em 30/03/1997, com o título A Origem Destrutiva do Capitalismo, tradução de José Carlos Macedo. Disponível em: < <http://www.obeco-online.org/rkurz2.htm> >. Acesso em: 21/05/2022.

Em um cenário de crise estrutural, o engajamento restrito a essa luta não ofereceria solução frente à desarrumação iniciada pela crise do trabalho, e esta forma de lutar não teria mais como se imaginar realmente transformadora. A diminuição da força de trabalho esvazia o campo da política como local apropriado para a luta por mais direitos, e, com um mercado de trabalho reduzido, os movimentos de grupos minoritários por direitos correm o risco de se tornarem “corporativismo”, simplesmente pela insistência em obter para os seus, alguns dos postos de trabalho, mesmo sabendo da impossibilidade de absorver todos, e aceitando como natural o abandono da maioria ao final. À teoria caberia mais coragem em encarar essa falha sistêmica, não elaborando formas de reformismo e ‘convivência pacífica’, se restringindo a conquistar pequenas melhorias e negando a dimensão dessa mudança mais radical, mas sim refletindo diretamente sobre o tamanho e alcance desta “crise da sociedade de trabalho”.

O desenvolvimento da produção no modo capitalista tende a adotar técnicas mais produtivas que reduzem a necessidade de trabalho humano. A continuidade deste processo é descrita por Marx na lei da tendência à queda da taxa de lucro, a saber, a dinâmica da concorrência leva à diminuição dos custos, proporcionada pelos avanços técnicos e pela redução no uso de força de trabalho. Essa necessidade de investimentos em tecnologia e uso segmentado e reduzido da força de trabalho vai tornando a competição inviável para pequenos produtores. Quem consegue se manter na competição deve ser capaz de sustentar o investimento em alta tecnologia que pode proporcionar a redução dos custos e colocar um produto de qualidade e preço competitivo no mercado, mas essa operação continua sendo ameaçada pelos seus concorrentes. Depois que outros concorrentes tiverem acesso aos mesmos avanços técnicos, será necessário continuar investindo em mão de obra visando manter o lucro através da competitividade de seu produto. Essa concorrência permanente mantém os preços praticados pelos produtores sob pressão, o que resulta em uma diminuição da taxa de lucro. Essa tendência à diminuição da taxa de lucro por sua vez acarreta contradições e numa instabilidade do sistema que se manifesta em crises. Recorrentes e tidas como parte de uma natureza cíclica do sistema, as crises foram normalizadas: conjunturais, mais tênues e passageiras, ou estruturais.

Ao serem seguidamente superadas, crises passaram a ser concebidas como meras interrupções passageiras no desenvolvimento do capitalismo e da modernização.⁹⁸

Nas grandes crises, nas chamadas revoluções industriais, o modo de produção anterior já não podia mais competir com o novo, mas esse ainda não tinha estrutura suficiente para sustentar a acumulação de capital, e assim surgia um período de instabilidade social, de desemprego em massa e falências, mas em algum tempo o processo de valorização do capital se reorganizava, e reiniciava o movimento de crescimento. À medida que este novo modo de produção se consolidava, se seguia uma expansão econômica que requisitava a incorporação de um número maior de trabalhadores do que no modo anterior. Enquanto no passado essas crises eram meras interrupções na história da modernização, iniciando-se em seguida uma nova era de acumulação do capital, eram também crises que não afetavam as formas básicas na sociedade capitalista no seu modo de vida, na acumulação e na política, e por isso, as categorias não foram alvo da crítica da modernização.⁹⁹

A crise que vivemos hoje é diferente, pois não se consegue enxergar no desenvolvimento desta nova revolução dos modos de produção em que estamos, da microeletrônica, da internet e da inteligência artificial, uma perspectiva de expansão que ao final incorpore mais trabalhadores. Para lidar com essa situação nova, Kurz propõe o conceito de crise categorial. As categorias em crise são os conceitos fundamentais da socialização capitalista: trabalho abstrato, valor, mercadoria, dinheiro, mercado, mercado mundial, estado, nação, democracia, direito, política, que são considerados fundamentais porque não se limitam a uma abstração, mas fazem parte da realidade social. Trabalho e política são categorias reais nas quais transcorre a vida cotidiana no capitalismo. Com a crise global e a terceira revolução industrial baseada nas novas forças produtivas estaríamos lidando com um novo

⁹⁸ Estou abreviando, parafraseando, mas acompanhando a linha das exposições de Kurz em duas palestras no Brasil em 2004, em Fortaleza e São Paulo. KURZ, Robert. Seminário Internacional - Palestra Robert Kurz/ Crítica radical, crise e emancipação. Para a Superação da História das Relações Fetichistas - 29 de agosto de 2004 - Centro de Convenções. Vídeo de palestra. Sem créditos de tradutor. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F04XjcYvwZA&t=807s>>. Acesso em: 15/06/2022.

⁹⁹ KURZ, Robert. Indústria Cultural no séc.XXI. vídeo de palestra, sem informação de local, data e tradutor. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fT0j6gQtjvs&t=825s>>. Acesso em: 22/05/2022.

tipo de crise, onde não se encontra mais o mecanismo de compensação do capitalismo para reiniciar o processo de acumulação, e a mão de obra humana tornada supérflua com o dismantelamento do modo anterior não é reintegrada no novo modo de produção. Esta sociedade concorrencial do trabalho se define pela competitividade global na produção de mercadorias, e a “vitória” é determinada cada vez menos pelo valor da mão de obra do que pelo grau de avanço tecnológico e tamanho da base financeira dos produtores concorrentes.¹⁰⁰

Essa análise, de que há um impasse causado por um ‘bom’ funcionamento do sistema capitalista, sendo este ‘bom’ funcionamento a manutenção da competição entre indivíduos e nações como nexos centrais do processo civilizatório não é exclusividade de um grupo ou de uma ideologia – de esquerda -, e pode ser encontrado nas preocupações de Lawrence Summers, secretário do tesouro norte americano durante o governo Clinton, e ex-presidente da Universidade de Harvard; e de J. Bradford DeLong, professor de economia na Universidade da Califórnia. Em um artigo de 2001, os dois discutem os impactos de uma economia da informação que tende a ter custo marginal zero, ou seja, em que a concorrência nos trouxe a um impasse, pela tendência ao extremo barateamento da produção previsto por eles em uma nova sociedade da informação.

A maneira correta de pensar neste conjunto complexo de questões não está clara, mas está claro que o paradigma competitivo não é totalmente apropriado, mas nós ainda não sabemos qual será o paradigma substituto correto.¹⁰¹

Neste estágio, mesmo podendo oferecer uma mão de obra barata, o alto grau de investimento necessário para competir com monopólios estabelecidos sobre tecnologias exclusivas tornou essa competição em escala global praticamente inviável aos países periféricos que queiram se modernizar. Quando o projeto de modernização industrial chega a se desenvolver, mas é abandonado sem ter sido concluído, como é o caso do Brasil, aparece como opção a este país periférico se adaptar a um

¹⁰⁰ KURZ, R. Seminário Internacional - Palestra Robert Kurz/ Crítica radical, crise e emancipação. Para a Superação da História das Relações Fetichistas - 29 de agosto de 2004 - Centro de Convenções. Vídeo de palestra. Sem créditos de tradutor. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F04XjcYvwZA&t=807s>>. Acesso em: 15/06/2022.

¹⁰¹ In: RIFKIN, J. (2014) Op. cit. p. 15. *“the right way to think about this complex set of issues is not clear, but it is clear that the competitive paradigm cannot be fully appropriate . . . but we do not yet know what the right replacement paradigm will be”*.

papel secundário, enquanto economias exportadoras de bens primários e economias domésticas de serviços. Se, mesmo nos países centrais, essa desindustrialização e transição para uma economia de serviços pode ser questionada como uma novidade positiva de um processo civilizatório, em um país periférico, em que esse barateamento da mão de obra será inútil sem outros investimentos, a condição se apresenta como um processo sem sentido, de precarização das condições de trabalho, aumento da exploração, diminuição do valor da mão de obra, sobre a base instável de uma economia agropecuária exportadora que não cria demanda e oscila diretamente com a flutuação dos preços na economia mundial.

O que hoje faz sofrer as massas do Terceiro Mundo não é a provada exploração capitalista de seu trabalho produtivo, conforme continua acreditando de acordo com a tradição, a esquerda, mas sim, ao contrário, a ausência dessa exploração.¹⁰²

Essa economia doméstica de serviços se traduz na prática como uma diminuição do mercado de trabalho e uma degradação contínua da condição do trabalhador que, como acontece com o músico, reage contraditoriamente com a autopromoção de sua imagem, como um confiante empresário de si, mesmo que sem mercado, alguém decidido a vender sua alma para o diabo, sem conseguir. Essa aparência contraditória aponta para a fragilidade deste sujeito-empresa sem valor, essa casca vazia especialmente visível no caso dos músicos, pelo descarte de sua casca – o produto - e pela desarticulação de sua cadeia produtiva, e que aponta para uma tendência à desestabilização do sujeito e do valor, que estão na base dessa sociedade.

É claro que há as transformações tecnológicas e é claro que essas transformações tecnológicas têm consequências efetivas para as relações de mercado, e também para a possibilidade de se poder ou não vender algo. O problema é que, no que tange a indústria da música, os produtores se defrontaram com o desafio de que não estavam mais recebendo pagamento pela produção de seus conteúdos específicos, então eles partiram para tentativas de solucionar esse problema por formas alternativas de mercantilização, e aí vem, por exemplo, o papel predominante que tem desempenhado os anúncios, a propaganda, e também eventos patrocinados por empresas desse ramo, eventos que tentam construir relações mercantis que estão além do mero conteúdo específico, no caso, da música. Quando os produtores e conteúdos não mais são pagos, isso vai caminhar fatalmente para essas alternativas de construção de relações mercantis. Hoje a gente vive numa enchente de anúncios e propagandas, mas eu não sei se viver sob essa maré, essa onda de anúncios e propagandas deve ser compreendido

¹⁰² KURZ, R. (1993) Op. cit. p.194.

como alguma coisa que possa se chamar de progresso. Repito aqui: o problema não é tecnológico, o problema é social e econômico. Ou seja: não há emancipação tecnológica.¹⁰³

O debate do grupo da crítica do valor sobre a crise da sociedade do trabalho permite repensar a trajetória da mercadoria e do trabalho no campo da música nos tempos atuais. O caráter geral da crise traz questões sobre aquilo que não se resolve localmente em pequenas adaptações, com pequenas reformas, o que se apresenta como não resolvido são questões que dizem respeito a um modo geral como concebemos a vida em sociedade.

2.5. Música como ferramenta teórica

“A música é mais que um objeto de estudo: é um modo de perceber o mundo. Uma ferramenta para o conhecimento”.¹⁰⁴ “A mudança já está inscrita no ruído antes de transformar a sociedade”.¹⁰⁵ O economista Jacques Attali inicia seu livro *Bruits; essais sur l'économie politique de la musique*, publicado na França em 1977, anunciando sua intenção, não de “teorizar sobre música, mas teorizar através da música”. No prefácio da edição em inglês de 1985, o crítico literário norte-americano Frederick Jameson chama a atenção para aquilo que caracterizaria sua originalidade: dentro do debate sobre as relações entre base e superestrutura na obra de Marx, Attali vê na superestrutura o início de processos que transformam a base, e assim atribui à música a capacidade de “antecipar desenvolvimentos históricos e formações sociais”. Para Attali, se “a organização política do século XX tem suas raízes no pensamento político do século XIX, este está quase todo presente em forma embriônica na música do século XVIII”, e aplicando esta linha de pensamento ao presente, diz que “as representações da economia que temos disponíveis estão presas em estruturas concebidas no século XVII, até no máximo 1850, e não tem como prever, descrever ou mesmo expressar o que nos aguarda”.¹⁰⁶

¹⁰³ KURZ: Indústria Cultural no séc.XXI. vídeo-palestra, sem informação de local, data e tradutor. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fT0j6gQtjvs&t=825s>>. Acesso em: 22/05/2022.

¹⁰⁴ ATTALI, J. (1985) Op.cit. p.4.

¹⁰⁵ Idem. p.5.

¹⁰⁶ Ibidem. p.4.

Como forma de conhecimento sonoro da sociedade ele sugere a análise da forma como organizamos os sons: sendo a morte silenciosa e a vida repleta de sons, a análise da ordenação destes, entendidos como “ruído” e, ou, como “música”, ou seja, o estudo da transformação das formas como nós os organizamos ao longo da história possibilitaria relacionar estas transformações das concepções sonoras com as transformações das formas de organização social.

Nos códigos que estruturam o ruído e suas mutações nós vislumbramos uma nova prática e interpretação teórica: estabelecendo relações entre a história das pessoas e as dinâmicas da economia por um lado e a história da ordenação dos ruídos em códigos por outro; combinando economia e estética; demonstrando que a música é profética e ecoa na organização social.¹⁰⁷

Attali separa em três os modos de organização dos sons associadas a formas de organização social: sacrifício, representação e repetição, sugerindo que estaríamos caminhando em direção a um quarto modo de ordenação dos sons e da sociedade, que chama de composição. No modo “sacrifício”, a partir de uma pintura medieval de Brueghel, Attali vê uma disputa entre sons e silêncio, ordem e desordem, harmonia e violência, representada nas cenas da população ocupando com todo tipo de atividades a praça de uma cidade, enquanto ao lado, aparece uma procissão de monges encapuzados, enfileirados, vestidos de preto. O quadro retrata uma batalha entre

duas estratégias políticas e duas organizações culturais e ideológicas antagônicas: o Festival, cujo objetivo seria o de tornar toleráveis as agruras da vida através de um sacrifício ritual, e a Austeridade, cujo objetivo seria o de tornar a vida suportável através da promessa de eternidade; o bode expiatório e a penitência. Ruído e silêncio.¹⁰⁸

Para Attali, Brueghel teria retratado em seu quadro seis séculos de uma batalha entre a mistura de ruídos e música das festividades e a ordem harmônica do rito religioso, duas formas de ordenação dos sons do mundo, que, repetidos, emoldurados e vendidos anunciarão a chegada de uma nova ordem social, da exterioridade e do espetáculo. No modo “representação”, a música atuaria como um instrumento para difundir a crença na ideia de ordem e harmonia, o espetáculo como uma encenação do poder, os músicos no palco, todos enfileirados, de preto, como um exército de trabalhadores a serviço de um líder, o maestro - a imagem do poder do

¹⁰⁷ Idem. p 5.

¹⁰⁸ Ibid. p. 22

rei, da hierarquia militar e da divisão do trabalho. A apresentação deveria fazer o público acreditar viver em um mundo onde os valores individuais podiam ser reconhecidos, através do solista - a valorização do indivíduo se destacando da hierarquia ali demonstrada. Por outro lado, através das portas fechadas da sala de concertos a música podia ser tratada como algo escasso e valorizável, uma mercadoria. Através da cobrança de ingressos a música se antecipava à lógica da economia de mercado que ainda iria se consolidar e se espalhar, e viria a subverter a mesma ordem e harmonia do poder monárquico encenadas pela orquestra. No modo “repetição”, Attali lembra que as gravações sonoras foram concebidas inicialmente com a intenção de auxiliar politicamente a representação, como um instrumento capaz de elevar a voz de uns e silenciar a de outros, mas acabou, com as repetições em massa, exercendo um papel social muito mais abrangente.

Em cada uma destes modos descritos, Attali enfatiza que a música atua como ferramenta de poder, e ao mesmo tempo prenuncia uma subversão desse poder. Apesar de estarem, grosso modo, associadas a períodos históricos - as festas medievais convivem com a Igreja, esta com o espetáculo e este com a gravação de áudio e repetição dada pela mercadoria -, esses modos de organização social dos sons, à medida que surgem se sobrepõe aos anteriores, sem que desapareçam os anteriores, só deixando de ser os modos predominantes.

“Composição” é o nome dado ao novo modo de organização social dos sons que Attali vê se desdobrar no futuro como consequência do desgaste do modo predominante atual, da repetição. Vale lembrar que em 1976/1977, Attali estava especulando sobre o futuro, e hoje estamos lendo o que ele escreveu e fazendo conexões depois da implosão do comércio de rua, da mercadoria musical física e do mercado fonográfico como o conhecemos. Em 2014, em uma conferência em Harvard, ao acessar seus escritos e suas previsões, Attali declara não ter previsto o fechamento do comércio local, por exemplo.

O que nos interessa não é necessariamente verificar o que estava correto ou não nas previsões feitas por Attali, e sim utilizar a forma de deduzir significados dos modos de ordenação dos sons vigentes e perceber conexões entre os modos de produção e ordenação dos sons e a sociedade em transformação. Para Attali, o armazenamento repetitivo de simulacros que são as gravações sonoras, acabaria por

destruir o valor da representação que elas intencionavam preservar, e a morte da troca e do uso na música poderia acabar promovendo um novo valor. Se nada for raro e não tiver mais valor, este estará localizado no tempo. A decisão de passar um tempo com alguém aqui e não ali, fazendo isso e não aquilo, essa decisão não tem volta, por isso esse tempo tem valor, um valor infinito.¹⁰⁹

Assim os eventos ao vivo passam a ser supervalorizados, as pessoas pagam um preço cada vez mais alto para assistir a concertos, mas não pelas gravações, que podem ser encontradas grátis¹¹⁰. A música, podendo ser produzida em massa e cada vez a custos mais baixos demonstra uma tendência a circular livremente, produzida e consumida por todos, e estaria prenunciando uma explosão da lógica da mercadoria e uma entrada em um mundo da livre economia, um renascimento, “não de uma nova música mas de uma nova maneira de fazer música.(...) Se trata do advento de uma nova forma radical de inserção da música na comunicação, que está derrubando todos os conceitos de economia política e doando um novo sentido para o projeto político”.¹¹¹

Na arena comercial, muitos dos da velha guarda – mas não todos – não conseguem imaginar como a vida econômica seguiria em um mundo onde quase todos os bens e serviços são praticamente gratuitos, onde o lucro morreu, a propriedade não faz sentido e o mercado é supérfluo.¹¹²

O trecho acima, que coloca a dificuldade “da velha guarda da arena comercial” em enxergar a abrangência da transformação do chão do mundo econômico, foi escrito por Jeremy Rifkin, um teórico de economia e ativista político norte americano que foi assessor de Al Gore e Bill Clinton, e parece complementar a análise de Jacques Attali, o qual, por sua vez, foi conselheiro de três presidentes franceses,

¹⁰⁹ ATTALI, Jacques. *Music as predictive Science* – video de uma palestra na Universidade de Harvard em 21/04/2014. <https://www.harvardmagazine.com/2014/04/music-social-change>. Video publicado em 18/01/2019. Trecho livremente citado entre 31min30seg e 33min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l2F98EMjHDE&t=3260s>>. Acesso em: 28/05/2022.

¹¹⁰ HOLT, Fabian. *The economy of live music in the digital age*. European Journal of Cultural Studies, April, 2010. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/249631050_The_Economy_of_Live_Music_in_the_Digital_Age>. Acesso em: 09/06/2022.

¹¹¹ ATTALI, J. (1985) Op. cit. p.134.

¹¹² RIFKIN, J. (2014) Op. cit. p.13. “*The reluctance to come to grips with near zero marginal cost is understandable. Many, though not all, of the old guard in the commercial arena can’t imagine how economic life would proceed in a world where most goods and services are nearly free, profit is defunct, property is meaningless, and the market is superfluous*”.

François Mitterrand, Nicolas Sarkozy e François Hollande, e presidiu ele mesmo instituições financeiras e comissões da União Europeia. Não são teóricos marxistas tentando convencer o resto do mundo sobre uma falha não resolvida na estrutura do funcionamento do sistema capitalista, independente dos prognósticos dos assessores presidenciais serem mais “integrados” e otimistas, ou mais “apocalípticos”¹¹³ e disruptivos como os do grupo da crítica do valor. A análise dos dois grupos de autores parece convergir no campo da música, a questão do fonograma parece ilustrar o exemplo de situação limite descrito, sinal de uma transformação na base do modo de produção e na lógica que sustenta esse modo, no “*leit motiv*” econômico do sistema: o lucro, o valor.

O que nos interessa não é necessariamente acompanhar e analisar as previsões de Attali e checar se foram acertadas ou não, uma a uma. Ainda que estas possam ser úteis mais tarde, o que interessa é aproveitar a proposição geral, desdobrada pela observação de Jameson: Attali teria conseguido através de uma análise dialética dos sons, mostrar como um elemento da superestrutura, da cultura - a música -, pode não só refletir, encenar e elaborar uma realidade de que ela participa, mas também antecipar e prefigurar uma realidade ainda informe. Resta agora ver de que forma o fonograma pode ter contribuído para o processo de transformação que atingiu a ele mesmo.

Capítulo 3. Três momentos chave na história do fonograma

Trataremos neste capítulo, de juntar as observações sobre as transformações da tecnologia, e da prática de trabalho em estúdio na produção do fonograma, com observações sobre as transformações na linguagem e nos gêneros musicais, especialmente a partir da segunda metade do séc. XX. Através da análise de três gravações, *Kind of Blue*, *Sgt. Pepper's Lonely Heart's Club Band* e *Wheels of Steel*, representando três gêneros de música anglófona popular e internacional, três tipos de músico, três tipos de tecnologia de gravação e três tipos de prática de estúdio, verificaremos a maneira como o fonograma foi afetado pelas transformações tecnológicas, econômicas e culturais, e como contribuiu para a formação de um novo tipo

¹¹³ ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1998.

de sensibilidade e mentalidade específico da atualidade. A escolha destes álbuns não se deve a algum aspecto inédito a ser ressaltado, e sim, pelo contrário, por serem celebrados e representarem bem três momentos-chave da história do fonograma no século XX.

3.1. Fonograma e instante

Com as gravações de músicas improvisadas apareceu um tipo de escuta da música que acompanha o som como uma conversa solta, com interlocutores e algum grau de imprevisibilidade, em contraste a uma escuta onde o ouvinte acompanha o desdobramento de uma composição pré-estabelecida. Essa nova escuta desenvolveu, com a ajuda do fonograma e da difusão das músicas híbridas afro-americanas, uma sensibilidade ao momento, às imprevisibilidades individuais negociadas coletivamente sob uma moldura oculta. A repetição do imprevisto e do aleatório permitiu fixar e assimilar como composição a instabilidade do instante. A novidade da mercantilização de músicas populares como o *jazz*, o choro, samba, rumba e outras é a difusão de culturas musicais híbridas afro-americanas, que saíram da condição oral, efêmera e periférica e se tornaram elementos centrais da modernidade. Através do fonograma, essas culturas musicais híbridas desenvolveram dialetos próprios e encontraram multidões de ouvintes que absorveram, pela escuta, uma nova sensibilidade ao instante.

Frente à natureza teleológica da música europeia de tradição erudita, “que produz a impressão de um movimento progressivo, de um caminhar que vai evoluindo para novas regiões, onde cada tensão (continuamente reposta) se constrói, buscando a sua resolução”¹¹⁴, os gêneros afro-americanos revelavam na ênfase no imprevisto, no ritmo e nos timbres, maneiras diferentes de conceber, perceber, e sentir a passagem do tempo.

Cada músico sustenta um motivo de caráter repetitivo e, como esses motivos são desiguais, o resultado é uma pulsação com pontos múltiplos de fase e defasagem, de acentuações de caráter cíclico em permanente deslocamento, de sucessiva repetição, continuamente diferente. Instaura-se um tempo que não pode ser lido como uma simples sequência linear de acentos fortes e fracos, de ataques e terminações, porque os múltiplos motivos que entram simultaneamente em cena formam um tecido sincrônico e movente de acentos tônicos e

¹¹⁴ WISNIK, José Miguel. O Som e o sentido – uma outra história das músicas. São Paulo, Companhia das Letras, Círculo do Livro, 1989. p.105.

átonos, de entradas e saídas, permitindo tomar cada elemento ora como figura em primeiro plano, ora como fundo. Essas músicas oferecem o modelo da produção, quase utópica, de um *descentramento centrado*, reversível (em que se entrevê uma instantânea passagem entre o tempo da consciência e um não-tempo inconsciente, oscilando através da orquestra social). Dentro da requintada arte rítmica que essa música põe em jogo, estaria também envolvida a arte de não evoluir, de não acumular, de não criar cisão, através de uma intermitência repetitiva que encadeia os motivos sem conduzi-los compulsoriamente para um crescendo. (...) a recorrência múltipla dos pulsos não teria seu modelo de felicidade na mecânica orgástica – crescendo resolutivo – mas no gozo que permanece através do vai-e-vem dos ritmos.¹¹⁵

Exposto a uma paisagem sonora cada vez mais urbana ao longo do século XX, o público ouvinte foi crescentemente familiarizado com os registros de ritmos, ambiências e timbres que o fonograma trazia. Essa entrada de um universo de sons multifacetado implicou em uma outra forma de se relacionar com a música, diferente da evolução da música ocidental, definida pelo uso da escrita e da escala temperada, pelo estabelecimento do sistema tonal e de um movimento pelo tempo, um sentido cuidadosamente construído através do encadeamento harmônico das frases melódicas, em uma sequência, atendendo a formas e técnicas recorrentes: tema, variação, contraponto, fuga, modulação, conclusão. Essa tradição e linguagem tonais se caracterizam pela centralidade dada às alturas, aos recursos da melodia e da harmonia, em detrimento do ritmo. Na música tonal, é comum que um tema melódico seja desenvolvido com variações entre tensões e alívios, em um arco até retornar ao tom inicial e chegar a uma resolução final, no que é chamado de uma progressão harmônica. Como uma imagem em perspectiva, privilegiando a melodia como primeiro plano, e a harmonia – linhas de baixo, acordes, contrapontos, ornamentos – como o cenário ocupando o fundo, essa representação musical de um desenvolvimento sinuoso, de uma trama em que as tensões que vão se introduzindo pedem uma resolução, gerando um movimento para frente, é como uma narrativa de um progresso. Na disposição dos instrumentos de uma orquestra no palco fica visível uma hierarquia implícita: os instrumentos melódicos - protagonistas secundários, junto ao maestro, o personagem principal - são colocados em lugares mais destacados, à frente, enquanto os instrumentos de acompanhamento, os contrabaixos e os instrumentos de percussão costumam ser posicionados ao fundo e ao lado, como meros figurantes. A imagem resultante dessa hierarquia na organização da orquestra é a de uma pirâmide com o maestro no topo e os instrumentos de ritmo na base.

¹¹⁵ Idem. p.86, 87.

A entrada dos elementos de uma música popular, urbana, local, não europeia, impactou o mundo através da expansão do rádio e da indústria fonográfica, das gravações dos gêneros híbridos formados nas Américas, como o *jazz*, o tango, a rumba e o samba. As tradições de culturas musicais distintas e originalmente distantes foram aproximadas pelo convívio intenso causado pelo processo de escravidão e imigração ocorrido nas Américas. Entre outras tantas consequências, o processo de escravidão em massa de africanos reuniu as condições para o aparecimento de uma série de gêneros musicais locais decorrentes da mistura de culturas distintas que se amalgamaram, formaram identidades novas, próprias, e depois se espalharam pelo mundo através dos fonogramas. Essa difusão em massa de música híbrida implicou em uma educação global pela escuta, a potencialização de uma sensibilidade à experiência musical nova, diferente daquela proporcionada pela música europeia “pura”, ou seja, antes da mistura com tradições musicais distantes, ocorrida nas Américas.

Em boa parte das músicas populares urbanas afro-americanas, de características rítmicas e timbrísticas mais acentuadas, o momento, a fração de segundo, carrega um sentido instantâneo, sensorial, que não depende de percorrer um arco de progressão harmônica, não depende do acompanhamento do início ao fim do destino de uma melodia para conhecer e experimentar a música. Nessa música popular híbrida, a experiência não se dá horizontalmente, ao longo do tempo, ela pode se dar em bloco, verticalmente, ao mesmo tempo, através de padrões pulsantes percebidos não como um desenvolvimento linear e progressivo da composição, que requisita a audição da primeira à última nota¹¹⁶. Nas músicas híbridas influenciadas pela tradição musical africana, a singularidade da música se manifesta, não como desenvolvimento melódico e harmônico ao longo do tempo e sim como um “instante alargado”¹¹⁷, um padrão repetitivo com pequenas variações, de efeito hipnótico, que se expressa num espaço curto de tempo, no momento da escuta, no agora¹¹⁸.

¹¹⁶ WISNIK, J. M. (1989) Op.cit. p.51.

¹¹⁷ Estou fazendo um uso livre do termo “instante alargado”, utilizado pelo prof. Ronaldo Brito em suas aulas a respeito da contribuição de Cezanne para a pintura. Perguntado por sua definição, o prof. recomendou o texto original de Cezanne, em que ele diz querer “pintar o instante inteiro”.

¹¹⁸ O que chamamos de música urbana e/ou popular é um “saco de gatos”, já que são culturas musicais próprias, com elementos e origens históricas específicas, que podem remontar a culturas pré-

Essa valorização do instante, apesar de ter se difundido muito através do *jazz*, não é, contudo, exclusividade deste, pois está presente em todo gênero de música que tem na improvisação um elemento recorrente.

Uma descoberta recente sobre a capacidade humana de ouvir sons mostra que podemos distinguir mudanças acústicas de até meio milésimo de segundo. Enquanto a acuidade visual humana é limitada a 30 imagens por segundo (aproximadamente 30 milésimos de segundo), nossa acuidade auditiva é muito maior – 60 vezes mais rápida – reagindo intuitivamente a sons harmônicos e timbres que vão muito além da nossa capacidade de processar conscientemente frequências muito altas. Esse fato ilustra como podemos diferenciar vozes de pessoas distintas, sotaques regionais e além disso, sutilezas que nos dizem como um grupo musical soa diferente de outro. O conceito de *groove* ou de levada é tão delicado que não pode ser definido em livros ou palavras, mas é sentido sem dúvida por todos que sabem ouvir. Esses detalhes são pequenos, mas são importantes, porque mostram como o som carrega dentro de si uma quantidade de informações muito maior do que as palavras podem mostrar. Pensem como seria impossível compreender alguém que falasse rapidamente, como locutores de corridas de cavalos acelerados. No entanto, no universo dos sons, reagimos intuitivamente a mudanças e detalhes minúsculos no tempo, mas repletos de significado melódico, harmônico e rítmico.¹¹⁹

Assim como o microscópio tornou visível o infinito do micro espaço, o fonograma tornou audível um “micro tempo”, as múltiplas possibilidades e decisões complexas que podem estar contidas em um átimo, o jogo tão rápido que é quase imperceptível, as intenções, dúvidas e escolhas das notas, das divisões rítmicas e das

modernas mescladas com outras mais recentes. O que quero sublinhar é a entrada, em escala planetária, de um modo de fazer música que se opõe ao sentido teleológico do sistema tonal, em parte por utilizar elementos tradicionais, pela importância do uso repetitivo de padrões cíclicos, que carregam um efeito hipnótico. Esse efeito pode ser encontrado em culturas musicais completamente diversas, desde um rito da polinésia – “Kecak (from Baraka)”, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ViKT5gPoZW8>>, acesso em: 11/03/2023. -; a uma batucada de escola de samba – “No Coração do Salgueiro Super Esquentando 2017 Bateria Furiosa Mestre Marcão”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QgXsUZHAYc4&t=247s>, acesso em 11/03/2023. -, ou mesmo em uma polifonia coral europeia anterior ao advento da tonalidade – VAN NEVEL, P./ HUELGAS ENSEMBLE. “Qui habitat in auditorio altissimi à 24”; disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0aNAxSAbK40&list=PLN-9cOJTp5orlVS2TTPiROZ-afUxt3krJ&index=3>>, acesso em 11/03/2023. Algumas dessas tradições musicais foram importadas diretamente para dentro da cultura musical contemporânea, como as palmas do Flamenco espanhol – “Flamenco Palmas Duo”, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qs4hRCFNtLg>>, acesso em 11/03/2023 -; ou a polifonia dos pigmeus Aka – “Yelli – Baka women ‘yodellers’”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cATZe_jlc9g>, acesso em: 11/03/2023 - que foram inspiração declarada, respectivamente, na música minimalista do compositor norte americano Steve Reich – “Steve Reich & Wolfram Winkel – Clapping Music”, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hH1j06bMHDQ>>, acesso em: 11/03/2023 -; e no uso das polirritmias africanas pelo grupo de rock Talking Heads “The Anatomy of: Talking Heads – The Great Curve”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LqTyfMDnK-k>, acesso em 11/03/2023. .

¹¹⁹SANTOS NETO, Jovino. A música instrumental no Brasil. Agulha Revista de Cultura.5/11/2021. Disponível em: <<https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2021/11/jovino-santos-neto-musica-instrumental.html?fbclid=IwAR0jhQC5JGekcKtu4gRBKJYrvHw26avtJGfPebh1VjYE-NhFDFOQRhe8nC3w>>. Acesso em 18/05/2022.

nuances de timbres, as frações de segundos saturadas de sentidos possíveis registradas e disponibilizadas, o fluxo da trama de contribuições individuais fixado em uma produção coletiva. A manifestação do suposto dom divino no talento individual do gênio romântico transmutado em ícone da cultura popular de massas é capturada pelo registro do instante, e posteriormente pela exploração catártica deste instante, de suas formas de representação, dos aspectos registrados e valorizados. A centralidade do instante para o campo da música se dá mesmo quando se trata de uma música inteiramente composta anteriormente, como na música erudita, pela forma como o músico fará soar as notas e indicações escritas pelo compositor, pela acústica do lugar, pela sonoridade do instrumento e pelas técnicas de gravação. Todos estes aspectos que condicionam o registro sonoro ficam ainda mais evidentes quando se trata do registro de improvisos, onde o sentido do que acontece se dá praticamente ao mesmo tempo em que se decide este sentido, e uma sequência com intenção, erro, percepção e reação pode estar contida em alguns milésimos de segundos.

3.2. Jazz como identidade cultural norte americana

A música popular de massas que se desenvolveu em torno da mistura de elementos musicais africanos e europeus se propagou através dos fonogramas, por sua característica mais transformadora: a propriedade de congelar o tempo e abrir as possibilidades de percepção do que se pode experimentar na duração de um segundo como um infinito de possibilidades. O que antes era experimentado como algo efêmero e limitado a uma percepção sensorial, se tornou um registro concreto, detalhado, passível de ser estudado e alterado. A sensibilidade aguçada às decisões individuais em um instante saturado de intenções e informações, que os gêneros musicais híbridos trouxeram, se formou nas Américas e se espalhou para o mundo. Esse infinito de possibilidades em uma fração de segundo que está presente em todo registro musical ou sonoro foi especialmente acentuado no *jazz*, pela forma como o instante do improviso do indivíduo foi valorizado como elemento central na construção de uma identidade cultural norte-americana.

A caracterização nacional estadunidense desenha o *jazz* como uma forma de arte original, afro-americana, fundadora da identidade cultural da nação estadunidense e participante da modernidade global como forma de arte centrada no elogio

de um sujeito como indivíduo, com “voz” própria. Voz própria essa que, como parte do fonograma, como som e mercadoria, se torna competitiva e se faz ouvir no momento da improvisação. Um exemplo recente muito divulgado dessa caracterização nacional do *jazz* está presente na minissérie “*Jazz*” do documentarista Ken Burns, um projeto ambicioso, extenso e rico em textos, imagens e áudio, iniciado em torno de 1991 e televisionado nos E.U.A. em janeiro de 2001 pela PBS, o canal de televisão pública, que posteriormente ganhou versões em outras línguas, foi transmitido, distribuído e vendido, em DVDs e livros, em diversos países. Em uma entrevista junto ao trompetista Wynton Marsalis, colaborador no documentário, Burns enuncia sua visão do *jazz* como forma de arte original baseada, segundo ele, em um elemento definidor da civilização americana: o improviso.

‘Daqui a 2000 anos, quando estudarem nossa civilização americana, nós, americanos, seremos conhecidos por apenas três coisas: a Constituição, *baseball* e *jazz*.’ (...) no coração da única forma de arte criada por americanos está essa noção de que eu não tenho que tocar as notas na página. Eu posso tocar quem eu sou, e ao contar para você honestamente quem eu sou, esta será a arte, e será uma fantástica arte americana. Então você se dá conta disso, que os temas que me interessaram, especialmente a questão da raça, são trazidos junto. Porque a grande maravilhosa justiça poética do *jazz* é que a única forma de arte inventada por americanos pela qual seremos louvados pela posteridade e na melhor luz é uma música nascida primariamente em uma comunidade que tem a memória histórica de não ter liberdade em uma terra supostamente livre (...). É uma história de Cinderela: a pessoa que você mantém fora do baile, sem participar, no final será ela a bela do baile.¹²⁰

Burns enfatiza a necessidade de improvisar para sobreviver como ponto de partida para uma conexão entre a condição de vida dos negros e mestiços segregados e a forma musical que estaria sendo criada. O *jazz* aparece em uma Nova Orleans em que as condições precárias de vida de mestiços e negros faziam da improvisação um recurso incontornável para a sobrevivência, em mais de um sentido. A improvisação seria uma resposta à ambiguidade da falta de liberdade que era imposta aos negros em um país que se vangloriava como terra de oportunidades iguais. Essa tradição de improvisação desenvolvida por homens negros e mestiços segregados em uma “terra de liberdade” era de certa forma traduzida no uso das ambiguidades no campo musical, em que se explorava as variações rítmicas, harmônicas

¹²⁰ Ken Burns em uma entrevista conjunta com Wynton Marsalis ao apresentador de TV Charlie Rose em 2001, por ocasião da exibição do documentário “*Jazz*”. BURNS, Ken / MARSALIS, Wynton / ROSE, Charlie. “Ken Burns and Wynton Marsalis interview on ‘Jazz’” (2001). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YeGqvn89YBw&t=788s>. Acesso em 17/12/2020. TC:5min13s

e melódicas, mantendo somente a estrutura da composição como moldura para as reinvenções contínuas que passam a ser o foco, a identidade musical do *jazz*. O que estava escrito na partitura não era o que se tocava nem o que se ouvia. O que se ouvia eram os músicos, o foco da atenção não era a composição, era o músico enquanto criador autônomo, portador de uma “voz” própria, que se manifesta através de sua livre expressão, no momento de sua performance. Essa conexão entre uma formação social e histórica do estilo musical e da identidade do povo americano está presente na fala de Wynton Marsalis.

É assim porque o povo americano teve que se adaptar às circunstâncias na América, e tem também o elemento da competição. Tem alguém te dizendo o tempo todo que ‘você não pode’ e agindo de forma que você não possa competir, e tem uma arena em que você pode competir. E essa arena é a música. (...) Você pode ser ótimo no baseball, mas não vai jogar com os brancos, assim como nos negócios, ou em outras áreas, se você for um médico, você vai ser um médico *negro* mas na música, a cera...e tudo que tinha, podia tocar no rádio, e você não tinha como segregar as ondas sonoras.¹²¹

Marsalis é uma figura proeminente no mundo do *jazz*, e tem uma trajetória peculiar. Nascido em Nova Orleans, seu pai era pianista e três de seus irmãos também são músicos. Apesar de ter aprendido a tocar *jazz* em casa com o pai, inicialmente teve seu nome reconhecido por uma gravação como intérprete de uma técnica muito apurada de concertos para trompete de Haydn, junto à uma orquestra inglesa. O jovem Marsalis também ficou conhecido por uma polêmica pública com o veterano Miles Davis, que à época usava instrumentos elétricos e influências de estilos musicais populares do momento; segundo Marsalis, Davis não estaria mais tocando “o *jazz* verdadeiro, autêntico”.

Nos anos 90, à época que o projeto do documentário de Burns estava sendo iniciado, Marsalis já liderava a Lincoln Center Jazz Orchestra, baseada em Nova Iorque, e que continua liderando até hoje, sendo essa, talvez a instituição de *jazz* de maior prestígio nos EUA. Com condições de pesquisa, trabalho e resultados invejáveis, Marsalis e os associados do *Jazz at Lincoln Center* são também objeto de

¹²¹ BURNS / MARSALIS / ROSE. Op. cit. Wynton Marsalis: “*It’s just that for American people had to adapt to the circumstances in America, and also the element of competition. When you have someone telling you all the time: “you can’t” and making it so that you can’t compete, and you have an arena that you can compete in. And that arena is music. (...) You could be great in baseball but you weren’t going to play with the whites, or in business, or in other fields, if you’re a doctor, you’re gonna be a black doctor, but in music that wax... And all these things that existed just might be played on the radio and you couldn’t segregate the airwaves*”. TC: 11min50s

muitas críticas ao definir o jazz por convenções estilísticas, reforçar um cânone de músicos veteranos e estilos estabelecidos, e negar seu caráter experimental, inovador e mutante.¹²²

Burns e Marsalis seguem em suas declarações sobre o documentário fazendo uma analogia entre o papel do instrumentista em um grupo de *jazz* e do indivíduo-cidadão na sociedade: tanto um como o outro teriam que ser flexíveis ao alternar e equilibrar os direitos (de improvisar) e os deveres (de acompanhar). No *jazz* haveria como que uma materialização dessa idealização democrática, onde indivíduos e coletivo negociariam o jeito de se viver, e esse jeito negociado então surge como uma invenção americana, como uma forma de arte singular, compartilhada com o mundo, mas sugerida pela cultura americana: que qualquer indivíduo – por ser um indivíduo – poderia fazer arte. Perguntado sobre o legado do *jazz* nos dias atuais, Marsalis respondeu que “nós ainda não o usamos pelo que ele é, ainda. Ele vai nos ajudar a entender quem somos, vai funcionar como nossa mitologia”.

No coração da única forma de arte criada por americanos está essa noção de que eu não tenho que tocar as notas na página. Eu posso tocar quem eu sou, e ao contar para você honestamente quem eu sou, esta será a arte, e será uma fantástica arte americana.¹²³

Grosso modo, Burns e Marsalis veem na valorização da improvisação do indivíduo competitivo, a mitologia fundadora da nação estadunidense, onde, como em um conto de fadas, um “perdedor” em potencial consegue, através do uso de suas características pessoais, em uma competição aberta pelo sentido musical entre um segundo e outro, se tornar um “vencedor”. Esta competição entre indivíduos seria um jeito estadunidense de ser, e uma forma original de contribuição da cultura americana ao mundo.

3.2.1. Caribe

O mito comum consagra o *jazz* como a criação “americana” clássica. A narrativa padrão sustenta que o *jazz* nasceu no território dos EUA, alimentado pela herança de ritmos e resistência dos afro-americanos e exportado de lá. Estudiosos recentes ampliaram esse quadro ao vincular Nova Orleans e o sul dos Estados Unidos ao mundo cultural do Caribe, alguns

¹²² GABBARD, Krin. The word jazz. IN: Cooke, Mervyn/Horn, David (editors) The Cambridge Companion to Jazz. Cambridge, UK. Cambridge University Press. 2002. p.5.

¹²³ BURNS, K. / MARSALIS, W. / ROSE, C. (2001) Op.cit. Trecho citado em: 5min13s

ênfatisando o substrato afrodescendente comum, outros lembrando os movimentos populacionais do século XIX. Outros observaram o impacto dos músicos do Caribe de língua espanhola e inglesa na evolução dos idiomas do *jazz* na cidade de Nova York de meados do século XX.¹²⁴

Em *Radical Moves*, a autora norte-americana Lara Putnam ênfatisa a importância da região do Caribe na produção de culturas populares afro-americanas de música e dança, culturas que se desenvolveram em uma região considerada periférica, e que se espalharam pela cultura mundial. Putnam reflete sobre a importância da circulação destes caribenhos na construção de uma identidade negra internacional anglófona, como resultado do preconceito racial constante e da incapacidade do Império Britânico em lhes fornecer condições legais para se estabilizarem. Ao contrário, teria sido a retirada de direitos dos colonos por parte do Império Britânico que teria empurrado negros e mestiços da região caribenha na direção de um sentimento comum, baseado na raça, e na liderança de líderes religiosos e étnicos. Putnam vê nas experiências de pessoas comuns trabalhando nos portos caribenhos, em locais de convívio social, em salões de dança, nos jornais locais e em seus milhares de leitores, as raízes iniciais de movimentos negros internacionais e anticolonialistas. À medida que estes migrantes caribenhos se deslocavam, eles conectavam jornais inseridos nas comunidades locais com experiências e relatos de dimensões atlânticas, imperiais, e aproximavam dos leitores migrantes circulando pelo Caribe os debates sobre raça, cidadania, cultura e império.

Acreditando que sua exclusão e suas aspirações importavam para o mundo moderno no momento de sua construção, os caribenhos britânicos refizeram aquele mundo (...) As culturas populares do internacionalismo negro que surgiu deste amplo debate incluem Garveyismo, Rastafarianismo, danças “regge”, e os ritmos irresistíveis que fizeram desta a “Era do *Jazz*”.¹²⁵

Para Putnam, a “Era do *Jazz*” não se limitou a Nova Orleans, Chicago e Harlem. A própria Nova Orleans não era calvinista, não falava inglês, lia o que circulava pela França, e tinha seus interesses econômicos, políticos e culturais

¹²⁴ PUTNAM, Lara. *Radical Moves: Caribbean Migrants and the Politics of Race in the Jazz Age*. Chapel Hill/University of North Carolina Press. 2013. p.156.

¹²⁵PUTNAM, L. (2013) Op.cit. p.3.

muito mais direcionados ao Caribe do que às colônias inglesas do leste, era uma cidade portuária cosmopolita por onde circulavam europeus, negros e mestiços.¹²⁶

Ainda que poucos músicos de jazz fossem caribenhos, Putnam enfatiza que os donos e gerentes dos locais do Harlem onde se tocava *jazz* eram, assim como boa parte do público que frequentava essas casas. Putnam enfatiza a criação de um sentimento comum entre os negros e mestiços que circulavam pelo Caribe através do compartilhamento de culturas populares híbridas afro-americanas, que surgiam localmente, mas que se difundiam, levadas por músicos em suas viagens, que se influenciavam uns aos outros.¹²⁷

3.2.2. Jazz como cultura internacional

A globalização das gravações também significou a internacionalização da música americana, já que a indústria fonográfica era controlada em grande parte pelos Estados Unidos (...) onde quer que as gravações penetrassem, o *jazz* americano estava junto. (...) Juntamente com o filme sonoro, as gravações de jazz circularam sotaques vocais, timbres e narrativas contemporâneas dos Estados Unidos, com implicações que iam além da forma musical. Aos ouvidos não americanos, o sotaque apagou as marcas de classe inscritas nas vozes inglesas, e a expansão dos efeitos timbrísticos originários do *jazz* abriu caminho para a voz característica da música pop do século XX. Letras de músicas relacionadas ao jazz também deram voz pública às narrativas cotidianas da modernidade.¹²⁸

O advento das gravações sonoras, que permitiam o acesso da cultura produzida pela população negra e mestiça pelo público majoritariamente branco fez uma diferença brutal para a difusão do *jazz*, já que antes a expansão do gênero se dava - e se limitava - pelo deslocamento geográfico de seus intérpretes. As gravações levaram uma música local, de um segmento da população negra, fortemente influenciada por uma cultura musical caribenha, ao ambiente doméstico da classe média, em escala nacional e internacional. Quando prosseguiram para fora das fronteiras americanas, junto aos novos aparelhos de reprodução e dos novos hábitos de con-

¹²⁶ Para uma abordagem mais aprofundada das redes e conexões familiares, comerciais e culturais entre Nova Orleans e outras regiões do Caribe, ver: SCOTT, Rebecca /HEBRARD, Jean M. Provas de Liberdade: uma odisséia atlântica na era da emancipação. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2014.

¹²⁷ De maneira parecida, Putnam mostra como muitos dos pioneiros do *ska* (gênero ligado às origens do *reggae* jamaicano) tinham vindo de fora da Jamaica, pois seus pais eram trabalhadores migrantes, e teriam tido proximidade com o *Calypso* praticado nos anos 1920 e 1930 na Costa Rica, em salões de dança “*regge*”.

¹²⁸ JOHNSON, Bruce. “The Jazz Diaspora”. IN: Cooke, Mervyn/Horn, David (editors) The Cambridge Companion to Jazz. Cambridge, UK. Cambridge University Press. 2002. p.37.

sumo musical, essas gravações de uma música em formação vieram a marcar a cultura musical mundial. Se as origens do *jazz* extrapolam desde o início as fronteiras nacionais e estão ligadas às misturas de culturas entre etnias e continentes, o seu desenvolvimento também foi tão difundido na cultura da modernidade que se tornou uma referência desta, e que portanto, não se limita ao espaço interno, geográfico, político ou cultural das fronteiras dos Estados Unidos, onde se desenvolveu.

Logo desde as primeiras décadas do século XX, o tipo de sensibilidade do *jazz* ao instante e ao indivíduo foi se difundindo por Europa, América Latina, África, Ásia e Oriente Médio, com impacto na cultura mundial e na modernidade.

¹²⁹ Depois da Segunda Guerra, à medida que a cultura norte americana se tornava a cultura dominante, essa sensibilidade ao instante e à escolha do indivíduo se espalhou ainda mais, especialmente na fotografia¹³⁰ mas também no cinema - nos tipos do *cowboy*, do soldado ou do herói de filme de ação; na performance dos esportistas transmitidas ao vivo pelo rádio, e depois televisionadas; nos programas de entrevistas. Se, por um lado, há em várias destas manifestações um tipo de disputa performativa que também está presente no *jazz*, por outro, neste há uma possibilidade de construção coletiva, intuitiva e imediata, do sentido.

Bem no meio do solo dele, eu toquei o acorde errado. Um acorde que... simplesmente soou completamente errado, soou como um grande erro. Eu toquei e fiz assim, pus minhas mãos tapando as orelhas. E Miles pausou por um segundo e então ele tocou algumas notas que fizeram meu acorde soar correto, e isso me deixou assombrado. Eu não conseguia acreditar no que tinha ouvido. Miles foi capaz de transformar algo que estava errado em algo que estava certo. Com o poder da escolha das notas que ele fez e da sensibilidade que ele teve. (...) O que eu percebo agora é que Miles não ouviu aquilo como um erro. Ele ouviu como algo que aconteceu. Simplesmente um evento. Então aquilo era parte da realidade naquele momento, e ele lidou com aquilo. Ele encontrou algo que... como ele não ouviu aquilo como

¹²⁹ Idem. No Brasil na mesma época Pixinguinha fazia parte do grupo “Os Oito Batutas” que adotava o visual e formato instrumental de uma banda de *jazz*.

¹³⁰ O artigo do fotógrafo Henri Cartier-Bresson “O Instante decisivo” enfatiza a abordagem das escolhas, no momento, de forma parecida com a ideia de composição espontânea na improvisação jazzística: “O fotógrafo trabalha em uníssono com o movimento, como se este fosse o desdobramento natural da forma, como a vida se revela. No entanto, dentro do movimento existe um instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio. A fotografia deve intervir neste instante, tornando o equilíbrio imóvel. (...) A composição deve ser uma das preocupações do fotógrafo, mas no ato de fotografar isto só acontece a partir da sua intuição, já que ele está ali para captar o momento fugidio e todas as relações dos elementos que compõem a cena estão em movimento”. Tradução livre e informal do inglês por Paulo Thiago de Mello de trecho do livro *The Decisive Moment*, New York, 1952. Copyright 1952 Cartier Bresson, Verve and Simon and Schuster. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-o-instante-decisivo.pdf>. Acesso em 31/05/2022.

um erro, ele sentiu que era sua responsabilidade encontrar algo que encaixasse. E ele conseguiu fazê-lo. Isso me ensinou uma enorme lição não só sobre música, mas sobre a vida.¹³¹

Acho que o que nós estávamos fazendo naquele tempo era uma aula de teoria a cada noite. Acho que se eu puder dar uma explicação simples, todos nós tínhamos um quadro negro, e em nossos quadros negros tínhamos cada um, nossas escolhas de acordes para a noite. Meu trabalho, Rick, era bisbilhotar e ver os quadros negros deles antes, e colocar minhas escolhas de notas lá antes deles conseguirem colocar as deles.¹³²

Os depoimentos do pianista e do contrabaixista a respeito do período em que tocaram juntos na banda de Miles Davis se referem ao modo de funcionamento do grupo e ao tipo de *jazz* que praticavam, em que muito pouco era determinado de antemão. Ao contrário, a toda noite de apresentação o espaço entre um segundo e outro seria o ponto de interesse constante de um jogo de escolhas dos participantes. Se o pianista Hancock se espanta quando descobre a amplitude deste jogo, o contrabaixista Carter já se refere ao processo como algo de que estava consciente, e já sabendo da indeterminação e da imprevisibilidade como regra, se antecipava, escolhia suas notas frações de segundos antes dos outros. Sendo ele o contrabaixista, sabe que sua escolha, rítmica e da nota mais grave do acorde define um centro gravitacional harmônico em volta do qual os seus companheiros se colocam; a antecipação pelo contrabaixista é parte de uma disputa pelo sentido musical no fluxo do processo coletivo de improvisação.

Em outra entrevista, a Dom Famularo, Carter comenta que, jovem, tinha a intenção de ser músico erudito e tocar em uma orquestra, e que mudou de ideia depois de ouvir de um famoso maestro que “sua orquestra não estava preparada para ter em suas fileiras músicos afro-americanos”.¹³³ Carter lembra ainda que a situação não mudou muito, e que se analisarmos fotos de grandes orquestras clássicas de 1959 até hoje verificaremos um aumento muito pequeno da participação de

¹³¹ HANCOCK, Herbie. “Miles according to Herbie Hancock”. Video de uma fala do pianista Herbie Hancock. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FL4LxrN-iyw&t=8s>>. Acesso em 31/05/2022.

¹³² CARTER, Ron. The Ron Carter Interview. Entrevista em vídeo a Rick Beato. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k2vqJ78VA4g>>. Acesso em: 18/03/2022. “*I think what we were evolving at that time was a class of theory every night. I think if I could get a simple explanation we all had our own blackboards, and on our blackboards we had our own choice of chords for the night. My job Rick, was to sneak around and get their blackboard first and put my note choices up there before they could put theirs up there.*”

¹³³ CARTER, Ron. “RON CARTER (Bassist, Author, Educator (Miles Davis, Bill Evans, Wes Montgomery, Eric Dolphy) The Sessions Panel with Dom Famularo”. Entrevista em vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=apjOWN4QgSY>>. Acesso em: 18/01/2023. Trecho usado: 6min 45seg.

músicos que não sejam brancos. Apesar de sua preferência então pela carreira na música erudita, na hora de decidir sobre insistir ou não em enfrentar a resistência anunciada e lutar para conseguir um lugar na hierarquia rígida da orquestra de música erudita, Carter optou pelo *jazz*, onde encontrou melhores condições. Sua trajetória quando jovem parece confirmar a declaração de Marsalis de que o *jazz* veio cumprindo esse papel “progressista” na sociedade estadunidense, e foi, principalmente da década de 1930 até a de 1950, um gênero musical prestigiado, com uma demanda constante por apresentações ao vivo e gravações. Nesta cena movimentada um músico afro-americano podia encontrar condições de tocar, obter o respeito de seus colegas de banda e de um público, e atuar fazendo escolhas estéticas de maneira mais livre do que em uma orquestra clássica.

3.3. Jazz, Rock e Hip-hop: análises musicais

Se você pensar na maneira clássica de como as coisas eram organizadas em uma orquestra – onde há o compositor, o maestro, o líder da orquestra, o líder dos metais, das madeiras, os membros ordinários – o fluxo de informação segue sempre de cima para baixo. Quem está embaixo não consegue falar com quem está acima. Quase nenhum de nós consideraria que esse modelo de organização social hierárquico, a pirâmide, é um bom jeito de organizar as coisas. (...) a sociedade deveria ser construída sobre o modelo mais igualitário de uma banda de rock ou folk, que simplesmente se juntam e fazem suas coisas, diferente de uma orquestra clássica. (...) É possível ter uma sociedade sem regras e estruturas pré-existentes. E você pode usar as estruturas sociais de bandas, grupos de teatro, grupos de dança, todas as coisas que hoje nós chamamos de cultura. Você pode dizer: Bom, isso funciona aqui. Porque não pode funcionar em outros lugares também?¹³⁴

Para o músico e produtor Brian Eno, os grupos de teatro e dança e as bandas de música apresentam formas de organização interna menos rígidas e hierárquicas e mais democráticas quando comparadas às grandes orquestras clássicas. Eno não menciona músicos de *jazz*, se refere a bandas de *rock* e *folk*, mas, se compararmos a atuação de músicos em grupos de *jazz* e de *rock*, veremos que os músicos de *rock* costumam se organizar mais como integrantes de bandas que seus colegas músicos de *jazz*, que costumam atuar autonomamente em grupos e situações variadas, e recebem por apresentação ou sessão de gravação.

¹³⁴HATTENSTONE, Simon. Interview Brian Eno. We’ve been in decline for 40 years – Trump is a chance to rethink. **The Guardian**. 23 Jan. 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2017/jan/23/brian-eno-not-interested-in-talking-about-me-reflection>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

“-E aí, vai rolar o quê, um cenzinho, um oitentão, ou um cinquentaço”?¹³⁵

O bordão irônico usado entre músicos de *jazz* e MPB no Rio de Janeiro, retrata a forma oral de negociação por serviço avulso praticada corriqueiramente. Músicos de *jazz* costumam se apresentar em clubes e bares, e por seus serviços como instrumentistas, tentam negociar um valor mínimo com o dono do estabelecimento. As apresentações de *rock* tendem a ser em lugares maiores, como teatros, aonde o pagamento vai variar de acordo com a bilheteria. Já o músico de *hip-hop*, que veremos mais tarde, tinha, inicialmente, o seu trabalho e pagamento relacionados às festas comunitárias locais. O improviso, de formas diferentes, está presente nos três gêneros, como elemento central no *jazz*, de maneira mais atenuada no *rock*, e novamente como componente principal no *hip-hop*, na abordagem improvisada da fala ritmada dos *rappers*. O músico de *rock* não tem o mesmo preparo e flexibilidade musical de um músico de *jazz* - que exige dos seus praticantes um grau de virtuosismo - mas no *rock* o valor do integrante da banda adquire um peso maior que seu valor como instrumentista. Tanto um valor quanto o outro serão igualmente apropriados, como som, pelo músico de *hip-hop*.

3.3.1. Kind of Blue

O LP *Kind of Blue*, do trompetista Miles Davis, de 1959, além de ser um dos mais celebrados discos da história do *jazz*, é também um retrato de uma sessão de gravação de *jazz* em estúdio característica da época: uma performance coletiva na acústica de um estúdio, cuidadosamente microfonada, com todos os instrumentos gravados simultaneamente, em fita magnética; um gênero de música, um tipo de músico e uma prática de estúdio correspondente. Os músicos de *jazz*, pelas necessidades do estilo, adquirem um conhecimento e prática musical que lhes garanta flexibilidade e adaptação rápida, sem necessidade de muitos ensaios, gastando pouco tempo de estúdio. A gravação de *Kind of Blue* é um exemplo de uma performance coletiva deste tipo, ou seja, de um grupo de músicos preparados para criar músicas, concepções e arranjos no momento, gravar sem interrupções e sem erros, cada um cultivando uma “voz” própria que os identifique, em um estúdio, com técnicos experientes para captar com clareza este momento coletivo. Se trata daquilo

¹³⁵ Agradecimentos ao baixista carioca Zé Luís Maia, por ter me apresentado o bordão.

que chamamos mais cedo de uma abordagem realista da gravação, um registro equilibrado de músicos tocando juntos e interagindo com a acústica real de uma sala, com pouca ou nenhuma edição do material gravado.

Na contracapa de *Kind of Blue* há um texto em que o pianista Bill Evans descreve um tipo de pintura japonesa feita em uma única pincelada ininterrupta, onde não é permitido apagar ou mudar nada, de forma a dar vazão a uma expressão direta, que não seja atravessada por alguma deliberação. Ao final do movimento da pincelada única, mesmo que o resultado seja menos complexo e sua textura menos trabalhada, alguma coisa não explicada aparece - para alguns que conseguem ver essa coisa ou esse “aparecimento”.¹³⁶ O pianista aproxima este modo de pintar, com uma pincelada ininterrupta, em um só movimento, à improvisação praticada no *jazz*, em especial no álbum em questão, em que quase todas as músicas, menos uma, são o registro do primeiro *take*, da primeira tentativa tocada inteira na sessão.¹³⁷

O pensamento é inimigo do fluxo, e eu acho que você realmente não pode estar totalmente presente no momento, especialmente no sentido de improvisação, se você está pensando, por um segundo, por um nanossegundo, simplesmente não vai acontecer. Então, (...) quando supera isso e não sucumbe a essa coisa de 'agora vou pensar, agora vou pensar', e você apenas está no fluxo, é uma auto-recompensa, uma auto-validação, não posso

¹³⁶ “There is a Japanese visual art in which the artist is forced to be spontaneous. He must paint on a thin stretched parchment with a special brush and black water paint in such a way that an unnatural or interrupted stroke will destroy the line or break through the parchment. Erasures or changes are impossible. These artists must practice a particular discipline, that of allowing the idea to express itself in communication with their hands in such a direct way that deliberation cannot interfere. The resulting pictures lack the complex composition and textures of ordinary painting, but it is said that those who see well find something captured that escapes explanation. This conviction that direct deed is the most meaningful reflections, I believe, has prompted the evolution of the extremely severe and unique disciplines of the jazz or improvising musician. Group improvisation is a further challenge. Aside from the weighty technical problem of collective coherent thinking, there is the very human, even social need for sympathy from all members to bend for the common result. This most difficult problem, I think, is beautifully met and solved on this recording. As the painter needs his framework of parchment, the improvising musical group needs its framework in time. Miles Davis presents here frameworks which are exquisite in their simplicity and yet contain all that is necessary to stimulate performance with sure reference to the primary conception. Miles conceived these settings only hours before the recording dates and arrived with sketches which indicated to the group what was to be played. Therefore, you will hear something close to pure spontaneity in these performances. The group had never played these pieces prior to the recordings and I think without exception the first complete performance of each was a take”. Bill Evans, texto na contracapa do álbum “Kind of Blue”.

¹³⁷ Era muito comum em uma sessão de gravação de *jazz* que se registrassem vários *takes* completos e incompletos até chegar a um satisfatório. Muitos relançamentos de álbuns de *jazz* em CDs foram lançados tendo como atrativos *alternate takes*, versões diferentes, adicionadas como bônus. Muitas vezes essas versões alternativas oferecem uma chance para o ouvinte compreender, por comparação com as faixas escolhidas, o processo criativo dos músicos e técnicos em estúdio, suas dificuldades, os erros.

descrevê-la adequadamente, mas só quero dizer que tudo se resolve como deveria ser, de certa forma então não há erros, são apenas eventos e momentos criativos.¹³⁸

É comum ouvir grandes músicos de jazz falarem sobre como, para “fluir” no momento da improvisação jazzística é necessário burlar a razão e entrar em um estado de “fluidez intuitiva”, um não pensar conscientemente nas decisões e escolhas intrincadas que se está tomando. Para o saxofonista Sonny Rollins, um dos últimos grandes jazzistas vivos, alcançar esta fluidez de improvisar como se fala e brinca é o sentido do trabalho do músico de jazz.

Quando toco, o que tento fazer é atingir meu nível subconsciente. Não quero pensar demais em nada, porque não dá para pensar e tocar ao mesmo tempo — acredite, eu já tentei (risos). Passa rápido demais. Estávamos tentando encontrar uma maneira de expressar a vida através de nossas improvisações. A música tem que significar alguma coisa. Supõe-se que a improvisação no jazz seja a forma mais elevada de comunicação, e levar isso às pessoas é nosso trabalho como músicos.¹³⁹

Uma gravação como a de *Kind of Blue* conseguiu captar essa conversa com clareza. A partir de algumas ideias curtas anotadas em rascunhos por Davis, organizadas em torno do uso por tempo indeterminado de algumas escalas modais pelos improvisadores, através dessa combinação mínima foi registrado em som uma “subjetividade coletiva” em estado de comunicação fluida que é um exemplo de captura de espontaneidade em uma gravação de jazz. As descrições por Bill Evans, de uma espontaneidade grupal coesa, e de Marsalis e Burns, sublinhando a importância do indivíduo livre para competir, aparentemente antagônicas, convergem. Numa gravação como a de *Kind of Blue*, são reunidos em um estúdio instantes e indivíduos, músicos que tocam no momento suas subjetividades, atravessados pelo fonograma,

¹³⁸ COLAIUTA, Vinnie / BEATO, Rick. “THE WIZARD OF ODD - Drummer VINNIE COLAIUTA”. Vídeo de entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oRH1G6ZpuL0> Acesso em: 09/11/2021. “*Thought is the enemy of flow, and I think that really you really can't be fully present in the moment, specially in an improvisatory sense if you are thinking for a second, for a nano second just isn't going to happen. So, you're shooting yourself in the foot and then when you overcome that and you don't succumb to that sort of 'I'm gonna think now I'm gonna think now', and you're just in flow, it's a self-reward, it's a self-validating, I can't really adequately describe it, but I just mean to say that is everything takes care of itself as it should be in a sense then that there aren't any mistakes, there are just events and creative moments*”.

¹³⁹ ROLLINS, Sonny. “Sonny Rollins: 'You Can't Think And Play At The Same Time'” (NPR Staff) NPR Music. May 3, 2014. Disponível em: <https://www.npr.org/2014/05/03/309047616/sonny-rollins-you-cant-think-and-play-at-the-same-time> Acesso em: 29/12/2022.

pelo trabalho técnico de estúdio e pela lógica da mercadoria, indissociáveis em uma performance coletiva. Curiosamente, Miles Davis declarou em sua autobiografia não ter chegado aonde queria.

A gente compõe uma coisa e aí vêm outros caras, tocam a partir dela e levam para outro lado, através de sua criatividade e sua imaginação, e a gente não sabe mais para onde achava que estava indo. Eu tentava fazer uma coisa e terminava fazendo outra. Não compus a música de *Kind of Blue*, apenas fiz uns esboços do que todos deviam tocar, pois queria espontaneidade na execução como achava que havia na interação dos dançarinos, batuqueiros e o pianista de dedo do Ballet Africaine. (...) Quando digo às pessoas que não consegui fazer o que tentava em *Kind of Blue*, que não consegui obter o som exato do piano de dedo africano naquele som, elas me olham como se eu estivesse doido. Todos dizem que o disco é uma obra-prima – eu também gostei – e acham que eu estou tentando gozá-los. Mas foi isso que tentei fazer na maior parte desse disco, particularmente em “*All Blues*” e “*So What*”. Simplesmente não consegui.¹⁴⁰

O resultado final se distanciara da intenção inicial, segundo as memórias publicadas por Davis, pela contribuição criativa e imaginativa dos outros músicos presentes. Os pianistas Bill Evans e Wynton Kelly, os saxofonistas John Coltrane e Cannonball Adderley, o baixista Paul Chambers e o baterista Jimmy Cobb, já tinham começado a ter seus nomes conhecidos no meio jazzístico. Todos, menos Cobb, tinham álbuns lançados em seus nomes como líderes, que continuariam sendo depois desta gravação. Por mais celebradas que sejam suas participações, e mesmo com o status excepcional atribuído a *Kind of Blue* – “o melhor álbum de jazz de todos os tempos” -, para os fãs de Bill Evans, Coltrane, Cannonball, etc., este álbum não substitui suas discografias, mais representativas das trajetórias específicas deles. O músico de jazz cultiva uma “voz” própria, um som pessoal, que seu fã reconhece e cultua: seu timbre, seu fraseado. A comparação com os integrantes de uma banda de rock pode ser útil para entender as diferenças entre duas percepções de identidade que cada público tem do modo de atuação dos músicos. “O todo vale mais que a soma das partes”, é um clichê que ajuda a explicar o valor atribuído a uma banda de rock como muito superior à soma dos valores individuais de cada integrante. O músico de jazz procura ser autossuficiente, ter seu nome e sua voz reconhecidos no meio atuando como acompanhante ou líder, na condição de trabalhador autônomo, como um *free lancer*, e raramente como integrante de uma banda em que não está na condição de líder ou acompanhante.

¹⁴⁰ DAVIS, Miles; TROUPE, Quincy. Miles Davis a Autobiografia. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1991. p.204.

Ao contrário dos músicos de jazz que participaram de *Kind of Blue*, nenhum dos quatro rapazes de Liverpool que integravam os Beatles, construiu um nome com peso comparável ao da banda que os projetou. Se no *jazz* o instrumentista procura ter sua voz reconhecida, no *rock* é ao grupo que é atribuída uma voz, uma identidade coletiva. Um aspecto mítico, místico, fetichizado, é dado à combinação das personalidades que compõe uma banda de *rock*. Essa percepção de uma identidade coletiva é valorizada, difundida e trabalhada, e pode ajudar a compreender as diferentes formas de atuação dos músicos nos dois gêneros de música. A ideia em uma banda de *rock* é que os músicos podem até não ser os melhores em seus instrumentos, mas a combinação de suas personalidades lhes dá um tipo de valor especial, único, que só se manifesta através da reunião daquelas personalidades. Este cultivo e valorização de uma identidade musical coletiva, no *rock*, se distancia do padrão de músicos autossuficientes, fazendo registros ininterruptos sem perda de tempo no *jazz*, e isso se reflete no uso prolongado do estúdio de gravação, no aumento do investimento na produção - e nas expectativas de ampliação de lucros e mercados. *Kind of Blue* de Miles Davis e *Sgt Peppers* dos Beatles caracterizam bem a evolução da tecnologia, da música e da prática: uma mudança tecnológica, dois gêneros, dois tipos de músicos e duas práticas de trabalho em estúdio.

3.3.2. Sgt. Pepper's Lonely Heart's Club Band

Em 1967, oito anos depois da gravação de *Kind of Blue*, outra tecnologia, outro gênero, outro tipo de conduta profissional e outro tipo de prática de estúdio marcaram uma grande transformação na história da produção do fonograma. Na sonoridade mitificada de uma banda de *rock* como os Beatles, as idiossincrasias de cada integrante formariam, como dissemos, um resultado maior do que a soma das partes individuais. Na sua recriação como uma banda fictícia, a *Sgt. Pepper's Lonely Heart's Club Band*, os Beatles brincaram com o conceito de banda para abrir ainda mais portas para si mesmos. “Isso nos permitiu fazer coisas mais loucas do que poderíamos ter feito”, comentou Paul McCartney em uma entrevista, “porque eu

não era ‘eu’, eu era esse cara, desse outro grupo. Isso te liberta, entende?”¹⁴¹ McCartney explica que eles estavam ouvindo muita música experimental e surgiu a ideia de que, como uma “outra banda”, eles também poderiam se liberar e experimentar. Quando o público entendeu serem os Beatles fingindo ser outra banda, o que ocorreu então foi um ganho a todos envolvidos: o alargamento das possibilidades estéticas, autorais e comerciais através da exploração do formato de álbum, a possibilidade de reinvenção coletiva e pessoal, a confirmação pela crítica e pela vendagem da validade dos recursos experimentados. Nesse álbum deste “outro grupo”, o estúdio foi usado como ferramenta, não secundária, auxiliar, restrita ao bom registro factual do som, mas como instrumento de criação musical e conceitual. O afastamento dos shows ao vivo os liberava para compor e arranjar como quisessem, usando, tanto, recursos de estúdio, de manipulação da gravação, como o uso de uma orquestra de noventa membros. A invenção de uma outra banda, como um alter ego coletivo, veio a liberá-los de seus ternos e cortes de cabelo padronizados e agradecimentos coreografados, e abriu para cada um uma possibilidade de se reinventar, tendo como fundamento a transformação da identidade do grupo.

A gravação do álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Heart’s Club Band*” dos Beatles, foi exemplar no uso da gravação em vários canais e do estúdio como instrumento, quando criaram uma música que já não era mais o registro de uma performance, ao contrário, era feita ignorando as condições para se reproduzir aquele resultado em uma performance ao vivo, criando uma música que só poderia ter sido criada com os recursos de um estúdio.

A tecnologia de gravação em vários canais possibilitou a criação de uma música nova, que era produzida através de novos modos de trabalho com áudio, novas práticas musicais de estúdio em várias etapas complementares. Com a nova prática, foi se firmando um tipo diferente de conduta profissional do músico, que passa semanas dentro do estúdio, trabalhando por longos períodos, gravando em camadas, fazendo e refazendo com outros músicos, produtores e técnicos, bases rítmicas, arranjos e interpretações, tornando comum a utilização de uma quantidade de tempo de trabalho em estúdio muito maior do que o registro de uma performance

¹⁴¹ MCCARTNEY, Paul / STERN, Howard. “Howard Stern Show: Paul McCartney on the Origins of ‘Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band’” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DoDIdTHHPLE>. Acesso em: 19/11/2022.

de jazz em 1959. Os Beatles são, eles mesmos, exemplos desta mudança: em 1963 seu primeiro LP foi gravado em um dia, em uma sessão de gravação de 12 horas; apenas quatro anos depois, foram usadas algo em torno de 400 horas de estúdio, ao longo de cinco meses, entre novembro de 1966 e abril de 1967 para produzir *Sgt. Pepper's*.¹⁴²

Hoje não faria mais sentido uma gravadora investir cinco meses de trabalho e setecentas horas de estúdio num único disco, como foi o caso de *Sgt. Pepper's*. Estamos próximos da época em que todo mundo poderá produzir sua própria música. Mas em que, justamente por isso, todas as músicas serão igualmente irrelevantes.¹⁴³

Sgt. Pepper's é o exemplo mais conhecido dessa inovação no uso do estúdio como instrumento de criação na música popular, e do redirecionamento dos investimentos financeiros das empresas de forma a bancar esse uso prolongado do tempo de estúdio e dos profissionais especializados. Contratados para auxiliar técnica e criativamente aos músicos, profissionais como o produtor George Martin, e o engenheiro de som Geoff Emerick, que trabalharam com os Beatles, foram descobrindo formas de se beneficiarem das oportunidades que surgiam com as mudanças decorrentes das transformações técnicas, comerciais e estéticas.

Cada novo LP – Beatles for Sale... Rubber Soul...Sargent Pepper's Lonely Heart's Club Band – era mais sofisticado que o anterior. George Martin buscou recursos clássicos, contrapondo um quarteto de cordas para o acompanhamento de “Yesterday” e o trompista Alan Civil, da Royal Philharmonic Orchestra, para a canção “For No One” de Paul McCartney. Essa síntese colocou os Beatles numa posição à parte do universo pop. Martin deu início à gravação em quatro canais na Abbey Road e passou três dias trabalhando numa única faixa dos Beatles, o tempo que ele costumava dedicar à gravação de um álbum inteiro de outros grupos. (...) George Martin, que tinha um salário de 3 mil libras, pediu aumento. O “pão duro” Lockwood negou, e ele se demitiu. Os Beatles se recusaram a trabalhar com qualquer outra pessoa. Martin, agora trabalhando independentemente, pediu direitos de produção – o primeiro a fazê-lo na história da música. Os Beatles estavam reescrevendo o livro de regras e os parâmetros financeiros.¹⁴⁴

Com o impacto das inovações do modo de produção de *Sgt. Pepper's* no meio musical, os Beatles conseguiram aumentar o investimento das empresas fonográficas na produção de uma música popular com acesso liberado aos melhores

¹⁴² Segundo o site thebeatles.com “entre novembro de 1966 e abril de 1967 eles gastaram mais de 400 horas em estúdio”. In: MOLINA, S. (2014) Op. cit. p.16.

¹⁴³ MAMMI, Lorenzo. A fugitiva - Ensaios sobre música. São Paulo: Companhia das Letras. 2017. p.122. Os números de Mammi não estão de acordo com a informação oficial do site “thebeatles.com”; ainda assim, não há dúvidas quanto ao aumento expressivo do número de horas no estúdio.

¹⁴⁴ LEBRECHT, N. (2008) Op. cit. p.76.

recursos de estúdio que até então se destinavam às gravações de música erudita. Em uma entrevista, Geoff Emerick, o técnico de som na gravação de *Sgt. Pepper's*, fala de como ele e seus colegas admiravam o trabalho dos engenheiros e técnicos de som da área da música erudita. Emerick conta que foi através de um uso alternativo dos truques de tratamento e edição de som usados nas gravações realistas de música clássica, que foi conseguindo criar os efeitos irreais que marcaram *Sgt. Pepper's*, usando equipamentos e orçamento até então quase que exclusivamente destinados à música clássica.¹⁴⁵ Assim, os recursos mais caros e sofisticados disponíveis, utilizados até então para criar a ilusão de uma performance realista perfeita na música clássica, foram utilizados em *Sgt. Pepper's* para tentar fazer tudo soar diferente, irreal, mesmo que nem banda nem equipe técnica soubessem bem como.¹⁴⁶ Emerick observa que era o lucro oriundo das vendas de música popular que financiava os equipamentos e técnicas mais sofisticadas utilizadas na gravação de álbuns de música erudita. A produção de álbuns de música clássica desfrutava de um status especial dentro da EMI, havia uma prioridade no esmero sonoro com o registro do repertório clássico, mas até então, a música popular não utilizava nem equipamentos nem a expertise dos engenheiros de som associados às grandes gravações de música erudita.

Somando-se todos os artistas mais vendidos e extrapolando seus totais para todos os outros da música clássica, chega-se a um total entre 1 e 1,3 bilhão de discos. A comparação com a música pop mostrasse inesperadamente instrutiva. Quinze artistas pop superaram 200 milhões de discos vendidos, e 58 chegaram a 100 milhões. Os líderes de todos os tempos foram os Beatles, cujas vendas pela EMI são estimadas entre 1 e 1,3 bilhão de discos - exatamente o mesmo que o total da música clássica. Os Beatles influíram nos tempos modernos mais do que qualquer político, cientista, escritor ou diretor de cinema. Se a gravação de música clássica, como produto cultural, teve um impacto similar ao longo do século, ela poderá seguramente ser descrita como um meio de transformação do mundo, um enriquecimento da vida e algo de valor incontestável.¹⁴⁷

¹⁴⁵ EMERICK, Geoff. "Sound engineer Geoff Emerick remembers recording The Beatles Sgt Pepper's album". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D5caf6mAACA&t=453s>. Acesso em 21/12/2022. Na entrevista Emerick conta que para a última música, *A Day in the Life*, os Beatles pediram um arranjo para uma orquestra com noventa músicos que foi negada pelo produtor George Martin por extrapolar o orçamento. Ringo teria sugerido, de maneira humorada, usar 45 músicos, cortar pela metade o custo e gravar duas vezes, em dois canais, o que foi feito ao final.

¹⁴⁶ A experiência do produtor George Martin com o universo da sonoplastia em rádio e gravações de humor com o ator Peter Sellers foi uma referência, distante da música erudita, que também foi determinante para o resultado sonoro do álbum.

¹⁴⁷ LEBRECHT, N. (2008) Op.cit. p.160.

No trecho, retirado de um livro dedicado à produção fonográfica de música erudita, o autor, um jornalista e crítico, chama a atenção para o momento que o pragmatismo da lógica de mercado agiu sobre as decisões das empresas, redirecionando os investimentos, do passado da música ocidental para o presente da produção de música popular.¹⁴⁸ O tratamento mais sofisticado disponibilizado na produção do álbum de música popular ajudou a promover tanto a música como o álbum, como um objeto artístico, e como uma forma de arte. O caráter artístico atribuído à autoria do artista foi ampliado no formato de álbum: não mais um simples aglomerado de canções, mas um produto coeso, as canções ordenadas em uma sequência, com uma identidade sonora e visual, resultado de um trabalho coletivo envolvendo vários profissionais. O formato de álbum ajudou a mudar os hábitos de consumo de compactos simples, onde o foco era a canção, para o álbum, onde a personalidade do artista era o ingrediente principal. Havia mais espaço no vinil para mais músicas, que podiam ser mais longas, com sonoridades personalizadas trabalhadas por produtores, engenheiros, técnicos, assistentes, em estúdios e, embaladas por uma capa com uma imagem, título e um conceito unificador. O formato de álbum de música popular assim se firmou no mercado fonográfico frente aos compactos simples, apresentando uma unidade, um status de objeto artístico, um valor mais alto e um preço mais caro.

Pelo investimento da empresa, há uma pressão para que o músico trabalhe pela promoção do produto, o que implica em uma exposição pública dele mesmo, não só como autor e, ou intérprete, através da divulgação de suas músicas e letras, mas também através da projeção de sua imagem pública em entrevistas e participações em eventos. É essa condição de fazer parte da indústria fonográfica, de ter acesso livre aos estúdios para produzir um objeto artístico e ao esquema de promoção deste produto que deu visibilidade de mídia ao ativismo político de George Harrison e John Lennon no início dos anos 70, logo após a dissolução dos Beatles. O aumento do investimento da indústria através do tempo de estúdio requeria um aumento da campanha promocional do álbum, como obra de arte centrada na ideia de autoria e da projeção da imagem pública do artista como autor. Como o álbum é

¹⁴⁸ Vale notar o tom nostálgico da época em que a música clássica era o carro de luxo das empresas fonográficas. O abandono da produção de música erudita pela indústria fonográfica que é a razão do tom nostálgico do livro não impede o elogio do mercado e da sua capacidade de transformar o mundo.

tratado como obra de arte com uma autoria, a promoção do produto passava pela promoção do autor. Os músicos se veem, por um lado explorados pela participação não remunerada na campanha promocional, mas por outro, essa obrigação de se autopromover como estratégia comercial de promoção do produto pela empresa, lhes proporciona um poder ampliado na sociedade através da projeção de seu nome, de sua imagem pública e de sua voz.

Quando George mencionou *Within you without you*, ninguém disse “ah, George, na verdade nós não queremos uma música indiana neste álbum, nós somos uma banda de rock’n roll”, foi como: “é, vamos ver o que acontece”. Então, libertador é uma boa palavra para isso.¹⁴⁹

Ao utilizar músicos indianos em Sgt. Pepper’s na gravação de sua canção “Within you without you”, Harrison ajudou a colocar em evidência para o público ocidental, através dos Beatles, um pouco da tradição musical indiana, a forma de improvisação, as escalas, os compassos alternados, as ragas, a rica cultura musical da principal ex-colônia inglesa.

Em 1971, após a dissolução dos Beatles, Harrison se envolveu na produção do show e gravação do “Concerto para Bangladesh”, em Nova Iorque. Atendendo ao pedido do músico indiano Ravi Shankar para ajudar a população esfomeada do Paquistão que passava por uma guerra civil, Harrison cantou, tocou e produziu o evento, que pode ser considerado um marco inicial dos concertos musicais por causas humanitárias internacionais, onde os músicos da indústria de música popular internacional se organizavam publicamente por uma “causa maior” que o interesse musical. O poder de publicização da causa política era tremendamente aumentado pela presença dos músicos-celebridades promovidos pela indústria. “De uma hora para outra o mundo inteiro sabia de Bangladesh”, declarou Ravi Shankar na época. Os lucros extraordinários proporcionados pela venda de música popular em língua inglesa em escala planetária de que os Beatles eram campeões, impulsionaram a indústria fonográfica a se expandir para várias regiões do mundo.¹⁵⁰

¹⁴⁹ MCCARTNEY, Paul / STERN, Howard. “Howard Stern Show: Paul McCartney on the Origins of ‘Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band’” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DoDIdTHHPLE>. Acesso em: 19/11/2022. “When George brought up the ‘Within without you’ and nobody was there going ‘ah, George, we don’t really want any Indian music on this album, we are a rock’n roll (band)’, it was like: ‘yeah, let’s see what happens’. So, liberating is a good word for it.”

¹⁵⁰ MORELLI, R. (1991). Op. cit. p.69.

Uma das maneiras de se perceber este movimento de expansão das empresas fonográficas para a periferia do mundo ocidental foram os investimentos na construção de estúdios de gravação de qualidade por grandes empresas fonográficas a partir do final dos anos 60, em países da América do Sul, Caribe, Ásia e África. Em 1972, foi oferecido ao então ex-Beatle Paul McCartney, que escolhesse um dos novos estúdios que estavam sendo construídos pela sua empresa, EMI, para gravar seu novo disco então. De uma lista que incluía China e Rio de Janeiro, McCartney escolheu Lagos, na Nigéria. Chegando em Lagos McCartney ficou sabendo pela imprensa que Fela Kuti, então um músico local que começava a ser conhecido na Europa, interpretou a sua presença ali como uma tentativa de roubo de sua música, e reagiu agressivamente, acusando publicamente o ex-beatle.¹⁵¹ Fela Kuti, um nigeriano de classe média alta, adquiriu uma consciência política e racial aguda quando viajou para fora da Nigéria, através do contato com os Panteras Negras em Los Angeles, onde morou, e onde conheceu o soul e o funk norte-americanos. Esses gêneros musicais, derivados da linhagem musical popular afro-americana desenvolvidos nos EUA, alimentaram o trabalho de Fela, que os reabsorveu, readaptou e reinventou, criando o que chamou de Afro-beat.

Fela e McCartney acabaram se entendendo, o que é interessante notar é a diferença entre esta experiência de McCartney na Nigéria, daquela dos Beatles, em Londres, em 1967. A participação de músicos indianos no LP *Sgt Pepper's* trazia um tom claramente anti-colonial, mas em 1972 a presença inusitada de um ex-beatle na Nigéria foi encarada como ameaça de espoliação de sua arte por um músico nigeriano politizado. Em cinco anos, a indústria fonográfica propulsionada pelos lucros excepcionais, gerados em grande parte pelos próprios Beatles, havia se espalhado ainda mais pelo mundo, e, diferente da relação amigável entre George Harrison e Ravi Shankar, Fela Kuti enxergou no descendente do proletariado inglês um representante da cultura do colonizador em uma atitude suspeita de roubo, de apropriação cultural e intelectual de suas ideias. Esse primeiro impulso de Fela Kuti mostra a consciência que ele tinha do que a indústria poderia oferecer, e da necessidade de proteger sua própria criação.

¹⁵¹MCCARTNEY, Paul. "Sir Paul McCartney - Thoughts On Fela". Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E4JnI4jERqE>>. Acesso em 2/11/2022.

Guardadas as devidas diferenças relativas aos personagens e contextos, essas transformações observadas num espaço de cinco anos dão ideia da rapidez do crescimento da indústria fonográfica, e também do impacto que esse crescimento causou sobre os produtores culturais, mesmo de culturas periféricas, conscientes de um valor potencial de suas criações em um mercado fonográfico em expansão. A entrada destas culturas periféricas, com a expansão da indústria, era imaginada aco- plada à mercadoria, e a liberdade almejada passava pelo uso dos estúdios e seus recursos, mediados pela empresa.

3.3.2.1. Progressão da audição

O pesquisador Sérgio Molina, em seu trabalho sobre sonoridade e monta- gem na composição de música popular, chama a atenção para a maneira como a trajetória dos Beatles contrariaria o papel de decadência reservado à cultura de massa por Adorno:

o processo de maturação artística dos Beatles pode ser entendido como desencadeador de um movimento no sentido inverso ao da regressão da escuta” (...) foi justamente o próprio status de celebridades ‘fetichizadas’ que deu ao grupo um poder de manipulação da escuta de sua audiência num ‘contra-caminho’ que partiria agora da música de entretenimento em direção ao fazer artístico (...) uma vez escutados incessantemente por sua larga e fiel audi- ência de fãs consumidores, foram agentes provocadores, paradoxalmente, do que podería- mos entender como uma “progressão da audição”.¹⁵²

Essa “progressão da audição” se daria não só pela exposição da experimen- tação e das inovações sonoras à escuta do público, mas também pela influência exercida sobre outros músicos, “incentivando e multiplicando a quantidade de ex- periências e buscas de novas sonoridades dentro da própria indústria do disco”.¹⁵³ A mudança da tecnologia possibilitou as experiências sonoras da música concreta e eletroacústica de Stockhausen, Pierre Henry e Schaeffer, que inovaram a lingua- gem no campo erudito e foram incorporadas à música popular, geraram lucro e prestígio às empresas, que mantiveram os investimentos para outros músicos popu- lares dispostos a seguir a mesma trilha.

¹⁵² MOLINA, S. (2014). Op. cit. p.16/17.

¹⁵³ Idem.p.17.

A expectativa de vendas aumentou pelo que os Beatles representavam: um fenômeno de massa excepcional, em uma escala global imprevisível para a indústria até então, tanto no que se refere a lucratividade como à expansão de mercados, de faixas etárias mais jovens, de classes mais baixas e de países periféricos. A ideia de álbum conceitual associada ao uso ampliado do estúdio de gravação abriu um leque de possibilidades criativas para os Beatles, e a lucratividade recorde impulsionou a expansão da indústria fonográfica em escala planetária. A demanda por mais álbuns de música popular em um mercado internacional crescente também proporcionou uma abertura para outras bandas inglesas, e para seus produtores e técnicos.

Os Beatles eram a prova de que era possível ganhar dinheiro nas artes e na mídia. Assistindo aos Beatles ao vivo, crianças repentinamente conseguiam se imaginar como músicos, atores e artistas de um jeito que não parecia possível nas décadas anteriores. Eles representavam um modo de vida que era completamente distinto das estruturas de classe que tinham ditado a vida dos ingleses por séculos. Assim, a posição deles aos olhos do público teve um impacto profundo na maneira como os trabalhadores viam a si mesmos, permitindo um senso renovado de possibilidade em um país devastado por um século de pobreza e conflito”.¹⁵⁴

O guitarrista inglês Jimmy Page, nascido em 1944, líder da banda Led Zepelin, sucessora dos Beatles como exemplo de banda de rock inglês de sucesso nos anos 1970, se refere ao cenário de sua infância e adolescência nos anos 50 e 60 na Inglaterra do pós-guerra como uma terra devastada, e lembra da promessa de mobilidade social – através da música - que os Beatles representavam. Com Bill Halley e Elvis Presley o rock havia já se tornado, a partir dos Estados Unidos, em um fenômeno cultural internacional nos anos 1950. Os Beatles deram prosseguimento e ampliaram, a lucratividade, o mercado internacional e o prestígio cultural da música popular. *Sgt Pepper's*, de que tratamos aqui, marcou o momento em que o rock deixou de ser considerado entretenimento e ganhou prestígio, uma aura de manifestação artística importante do momento.

¹⁵⁴ KEMP, Sam. "Jimmy Page: 'The Beatles broke down social barriers'" Far Out Magazine, UK. 13/09/2021. Disponível em: <https://faroutmagazine.co.uk/jimmy-page-the-beatles-broke-down-social-barriers/?fbclid=IwAR3tt1143hHtcFgN8ppveLkGzjTY1qcXM1OziCYIAJqnY-_k5rAb-vmuEtuQ>. Acesso em: 09/11/2022. "The Beatles were proof that money could be made in the arts and media sectors. Witnessing The Beatles live, children were suddenly able to imagine themselves being musicians, actors and artists in a way that hadn't felt achievable in previous decades. They represented a way of life that was entirely detached from the class structures that had dictated the British people's lives for centuries. In this way, their position in the public eye had a profound effect on the way working people saw themselves, allowing for a renewed sense of possibility in a country ravaged by a century of poverty and conflict".

O papel que o *jazz* havia exercido nos anos 1920/30/40 - uma música popular norte americana que se espalhou pelo mundo através do rádio e dos discos - o *rock* veio a ocupar, inicialmente o norte americano na década de 1950, e depois o inglês, nas décadas de 1960 e 1970. O rock teve então um papel dominante no cenário da música popular internacional; aproveitando as portas abertas pelos Beatles, as bandas inglesas nos anos 70 deram continuidade ao modo de produção fonográfica de que *Sgt. Pepper's* tinha se tornado um modelo: o uso intensivo dos recursos de estúdios e a gravação em vários canais; o formato “álbum”; a organização dos músicos em bandas.

Era uma sensação de que um músico podia fazer o que quisesse (...) *jazz*, nessa época, era muito político, muito atonal, bem desagradável de ouvir, e bem de esquerda, muito político. E o *rock*, com Jimi Hendrix, os Beatles e tudo, parecia muito mais excitante, sabe? Então, todo mundo estava montando grupos, mas ninguém sabia se o grupo ia ser de *rock* ou de *jazz*, era só música, e a gente decidia isso depois, não era um problema, tinha muitas influências. Então a maior parte dos músicos de *jazz* foi parar nesses novos empolgantes grupos.¹⁵⁵

Os novos empolgantes grupos a que se refere o baterista Bill Brufford, eram bandas de *rock progressivo*, um estilo hoje menos lembrado, mas que era até a metade dos anos 1970 uma corrente dominante, um dos principais produtos, como um “carro de luxo” em que a indústria fonográfica internacional investia e promovia. Formadas por jovens da classe média inglesa, as bandas de *rock progressivo* usavam livremente elementos da música erudita, e apostavam no formato do álbum como uma forma musical longa, o final de uma música se confundindo com o início da seguinte, e dando a ideia de um contínuo. Era comum uma prática coletiva democrática, onde as soluções de problemas nos arranjos e composições eram encontradas em grupo, nos ensaios ou no estúdio de gravação. Nem sempre essa prática democrática era tranquila, segundo o próprio Brufford, podia ser como “quatro escritores tentando escrever o mesmo romance simultaneamente, sem quase nenhum

¹⁵⁵BRUFFORD, Bill. Bill Brufford Interview on Mexican Tv. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LPVUpsXdwYc>>. Acesso em: 09/12/2022. “It was a feeling that any musician could do anything. (...) jazz at the time, was very political, very atonal, quite unpleasant on the ear, and very left wing, very political. And rock music, with Jimi Hendrix and the Beatles and all that seemed much more exciting, you know? So everybody as forming groups, but nobody knew whether the group was going to be rock or jazz, it was just music, and we worried about rock or jazz later, that was not a problem, it had many influences. So, most of the jazz players just fell into these new exciting groups”.

conhecimento comum do enredo. (...) Este método de fazer música era, e é, trabalhoso, exaustivo e caro”.¹⁵⁶

Essa breve menção ao *rock* progressivo se deve mais ao seu ocaso, que aponta para o que ficou pelo caminho na história da música popular internacional e o contraste com o que prevaleceu em seguida. Edward Macan sugere que o *rock* progressivo deve ser pensado como uma resposta às longas improvisações praticadas principalmente dentro da tendência psicodélica. A psicodelia era a tendência dominante da cultura popular e musical do “verão do amor” de 1967, em que aparece a ideia de contracultura e em que se pensa o uso de drogas positivamente, como experimentações com a própria percepção, e *Sgt. Pepper’s* é talvez, o álbum mais emblemático da era psicodélica.

Impulsionadas igualmente por sua exploração de alucinógenos e de estilos instrumentais como jazz e ragas indianas, que enfatizavam uma grande quantidade de improvisação, as bandas psicodélicas enchiam suas canções com seções instrumentais cada vez mais longas. Certamente existe uma conexão em algum nível entre essas longas passagens improvisadas e (o uso de LSD), uma sensação de que o fluxo do tempo está sendo suspenso, de que a tirania do movimento orientado para um objetivo está sendo substituída por uma nova ênfase na sensação momentânea. Como os músicos foram descobrindo no final dos anos 1960, no entanto, essa abordagem tinha suas deficiências. Ao ouvir as longas jams instrumentais, até mesmo das bandas psicodélicas mais talentosas – Hendrix Experience, Cream, The Nice – a pessoa fica inicialmente impressionada com o virtuosismo assustador dos músicos, mas depois de dois ou três minutos um certo entorpecimento se instala: deseja-se uma maior variedade de instrumentação e dinâmica, um melhor equilíbrio entre solos virtuosos e uma abordagem mais melódica e, finalmente, uma sensação de que a música “está indo para algum lugar”. (...) a questão tornou-se como trazer algum senso de organização, variedade e clímax para a música sem destruir completamente a espontaneidade e o senso de atemporalidade que caracterizavam as melhores jams psicodélicas”.¹⁵⁷

¹⁵⁶ MACAN, Edward. *Rocking the Classics – English Progressive Rock and the Counterculture*. New York/Oxford: Oxford University Press.1997. p.163.

¹⁵⁷ MACAN, E. (1997) Op. Cit. p. 41 :“Driven equally by their exploration of hallucinogens and of instrumental styles such as jazz and Indian ragas that emphasized a great deal of improvisation, the psychedelic bands filled their songs with ever-longer instrumental sections. There is certainly a connection at some level between these lengthy improvised passages and acid trips a sense that the flow of time is being suspended, that the tyranny of goal oriented movement is being replaced by a ne emphasis on momentary sensation. As the musicians had become aware by the late 1960’s, however, this approach was not without its shortcomings. When listening to the long instrumental jams of even the most gifted psychedelic bands – the Hendrix Experience, Cream, The Nice – one is initially wowed by the musicians’ daunting virtuosity, but after two or three minutes a certain numbness sets in: one wishes for a greater variety of instrumentation and dynamics, a better balance between virtuoso solos and a more melodic approach, and ultimately a sense that the music as ‘going somewhere’. (...) the question became how to bring some sense of organization, variety, and climax to the music without completely destroying the spontaneity and sense of timelessness which characterized the best psychedelic jams”.

Apesar dos Beatles não terem apostado nas improvisações longas, muito comuns na época, para Macan, o rock progressivo seria uma reação às longas improvisações psicodélicas, e a aposta em uma forma longa e estruturada, é portanto uma reação e um desdobramento de Sgt. Pepper's, na continuidade do investimento do estilo e da indústria fonográfica em álbuns conceituais. O livro de Macan se dedica a investigar o fenômeno do rock progressivo como um fenômeno *de massa* do passado, ou seja, o autor está tentando entender as condições de sua origem, ascensão e declínio. Ao pensar as razões do declínio do gênero, como fenômeno de massa até o final dos anos 70 e como um sub-gênero, um pequeno nicho de mercado, observamos um estilo que apostava na forma longa, em sonoridades europeias e em uma música baseada no desenvolvimento de um sentido. Hoje essa aposta estética parece claramente destinada ao fracasso, sabendo que o *punk rock*, que marcou o fim da época do rock progressivo, era o oposto do estilo sofisticado desenvolvido pelos jovens de classe média, com boa educação musical, que caracterizavam os músicos do gênero.

Os integrantes das bandas *punks* se orgulhavam da espontaneidade e autenticidade de não serem bons músicos, tinham orgulho de não saber tocar bem seus instrumentos, desprezavam a sonoridade limpa, longa e sofisticada de álbuns conceituais e os improvisos melódicos e virtuosísticos, suas canções eram simples, sujas, raivosas e curtas. Dez anos depois de Sgt. Pepper's, os punks, jovens de classe baixa em uma época de crise e desemprego na Inglaterra, ironizavam o glamour milionário propagandeado em torno do estilo de vida dos roqueiros bem-sucedidos, alçados a celebridades pelos grandes investimentos da indústria fonográfica. Em 1977, na nova leva de bandas punks irônicas e cínicas que são lembradas pelos urros de "no future", havia quem enxergasse na porta aberta pelos Beatles a promessa de um futuro melhor para si mesmos.

Eles eram dez anos mais velhos que eu, de uma cidade portuária como Newcastle – Liverpool – basicamente classe baixa, escola pública, e esses caras conquistaram o mundo es-

crevendo suas próprias canções, então eu acho que isso deu permissão para a geração seguinte para tentar também. Sem isso eu não sei se algum de nós teria tido a coragem de tentar, mas o fato deles terem conseguido nos autorizou a sonhar.¹⁵⁸

Sting foi o cantor, baixista e principal compositor da banda The Police, que, na passagem da década de 1970 para os anos 80, se tornou uma referência internacional da sonoridade da música popular da década e exemplo de grupo de rock que dominou o cenário pós-punk. Se nos anos 70, Led Zeppelin e os músicos de rock progressivo declararam terem se inspirado no grau de liberdade alcançado pelos Beatles, dez anos depois, a geração punk que atacava violentamente e tentava se distanciar desta anterior, ainda demonstrava ver nos Beatles a mesma promessa: um modelo plausível de emancipação por dentro da indústria. Tanto hippies na contracultura do final dos anos 60, como roqueiros e progressivos dos anos 70 e pós-punks dos 80, viam no pertencimento a uma banda a porta por onde poderiam passar para uma posição invejável de artista livre, criativo e lucrativo. George Martin expressa na abertura de seu livro sobre a gravação de *Sgt. Pepper's* uma nostalgia pela atmosfera de esperança crescente que envolvia o mundo durante o período em que o álbum foi gravado, do inverno de 1966 à primavera de 1967, e à época de seu lançamento, no verão do amor - “*summer of love*” - do qual o álbum se tornou um ícone.

Sgt. Pepper's Lonely Heart's Club Band expressou perfeitamente um sentimento que estava presente no ar: de que tudo e qualquer coisa estavam ao alcance. Por alguns poucos anos, o mundo tinha voltado à adolescência. A vida era um playground de aventuras, e vivia-se para brincar. Embalada por um clima de prosperidade e pela perspectiva de um futuro emprego satisfatório, a juventude tinha o espaço, o tempo, e a renda para jogar-se na interminável experimentação de si mesmo.¹⁵⁹

Por diferentes que fossem o estilo musical e o tipo de músico, o modo de trabalho e o tempo gasto, roqueiros, progressivos e punks – assim como os adeptos dos gêneros pop que surgiram com a segmentação do mercado nos anos 80 e 90 - tinham em comum o estúdio como mediador entre performance e fonograma. Fosse

¹⁵⁸ STING. Sting - Talks about His Life, The Beatles, The Police, Miles Davis & more - Radio Broadcast 25/12/2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=naiciJm97Kg>>. Acesso em: 26/06/2022. Trecho entre 12min55s - 13min33s. “*They were a decade older than me, from a port town like Newcastle - Liverpool -, working class generally, with a grammar school education, and those guys conquered the world writing their own songs, so I feel it gave permission for the generation below to attempt the same thing. Without that I am not sure any of us would have the gumption to do it, but the fact that they did it allowed us just to dream about it.*”

¹⁵⁹ MARTIN, George. PEARSON, William. Paz, Amor e Sgt. Pepper. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 1995. p.15.

um trabalho sofisticado e demorado, ou um registro rústico e espontâneo, o estúdio de gravação profissional ainda era um local incontornável na produção de um fonograma. Em pouco tempo isso se modificou.

3.3.3. Wheels of Steel

Acompanhamos até aqui o modo como a gravação elétrica e os microfones, a equalização das frequências e dos efeitos, a tecnologia da gravação em fita magnética, e finalmente a gravação em vários canais, essas inovações vieram se desenvolvendo, se sucedendo, abrindo diferentes possibilidades. Durante esse processo o estúdio foi deixando de ser um local e passou a ser uma ferramenta, um instrumento musical. No hip hop foi o próprio fonograma que passou a ser usado como instrumento. Mais do que um novo estilo musical, o hip-hop representa um novo modo de fazer música, que se desenvolveu localmente, em Kingston, e no Bronx, em Nova Iorque, e se espalhou globalmente.

“O desenvolvimento desta música, recente e já bem estabelecida comercialmente, espelha exatamente a mudança de outro aspecto da produção cultural americana (e global): a da tecnologia de consumo”.¹⁶⁰ O musicólogo norte americano Zachary Wallmark mapeia o entrelaçamento entre as origens sociais do hip hop e o uso da tecnologia musical, inicialmente pelo trabalho do DJ - disc jockey – a pessoa que, através de seu gosto pessoal, sua seleção e pelo papel de difusor, ajuda a ditar o gosto de um público, através de eventos sociais, de festas e casas noturnas, de programas em rádios e finalmente, através da manipulação dos discos e uso destes como “material bruto para a criação musical”.¹⁶¹ No início do processo de criação do que veio a se chamar de hip-hop, disc-jockeys, que tinham um papel importante, mas até então se limitavam a selecionar músicas, começaram a experimentar com dois toca discos simultaneamente, e descobriram formas de se apropriar do som dos fonogramas, registrado e tratado profissionalmente em estúdios. Inicialmente como recurso em performances ao vivo, estes DJs reutilizavam esses sons como material bruto e acabaram produzindo uma outra coisa, outra música. Durante um tempo os

¹⁶⁰ WALLMARK, Zachary. Making Music in the Digital Age: How Technological Developments Shape the Way we Create and Listen to Music. School of Music and Dance and Graduate School of the University of Oregon. June, 2007. p.24.

¹⁶¹ Idem. p.26.

DJs só utilizavam o recurso ao vivo, porque não imaginavam que alguém quisesse consumir aquelas colagens musicais e truques performáticos utilizados para animar o público de um evento com dança. Só depois de perceberem que havia um público interessado no estilo é que começaram a produzir gravações de fonogramas compostos de camadas de fonogramas, aglomerados de sons coletivos empilhados uns sobre os outros.

Esse tipo de procedimento já havia sido utilizado marginalmente como método conceitual para composição na década de 1910, em um esquecido conceito chamado *Grammophonmusik*, que encorajava o uso de discos de 78 rpm como material bruto e chegou a ser adotado por alguns compositores na área da música erudita como Paul Hindemith, mas não se propagou.¹⁶² Foi a partir do uso da tecnologia de fita magnética na década de 1950 que se formou uma estética mais definida da ideia de compor usando sons gravados, no movimento de compositores contemporâneos chamado de música concreta, de que participaram Pierre Schaeffer, Pierre Henry, assim como Karlheinz Stockhausen e John Cage, que em lugar da ideia romântica de criar arte do nada, lidavam com a seleção e combinação de sons existentes, e a quem são atribuídos hoje um pioneirismo da prática que será amplamente popularizada com a difusão da cultura do hip-hop. A diferença estaria em que, a intenção dos compositores contemporâneos da música concreta seria a de retirar de um som concreto, como o som de passos, ou de uma porta batendo, seu significado objetivo e permitir ao ouvinte ouvi-los como sons abstratos, puros. No hip-hop, ao contrário, o DJ e o produtor se apropriam dos sons musicais - de fonogramas - e dos sons concretos - de diálogos, sonoplastias e ambiências, como sons carregados de significados culturais, sociais, históricos, políticos e são misturados como ingredientes em uma música sabidamente feita de citações sonoras, intencionais ou não.¹⁶³

Apesar de hoje ser identificado com o cenário urbano dos bairros populares de Nova Iorque, a origem do hip hop é atribuída aos salões de dança e as festas de rua animadas pelos “sound systems”, as equipes de som, em Kingston, na Jamaica, que tinham nos DJs o personagem central. Como as festas precisavam de um fornecimento constante de músicas novas, isso colocou uma pressão sobre o trabalho

¹⁶² Ibidem. p 29.

¹⁶³ Idem. p.32.

de produtores e estúdios independentes. Em 1967, um operador de som, na pressa de terminar uma música esqueceu de adicionar o canal de voz a uma música, e o resultado colocou em primeiro plano, de uma maneira não intencionada, o *groove*, a base rítmica da música e esse som foi tão bem recebido pelo público que deu início ao que ficou conhecido como *dub*. Mais um processo e método do que simplesmente um estilo musical, o *dub* se caracteriza pela manipulação tecnológica: com os canais separados da gravação disponíveis, o operador da mesa de som pode acessar instrumentos e vozes separadamente e assim, brincar, alterar, desconstruir e recriar arranjos e composições, como uma mixagem em tempo real, tirando da gravação sonora a condição de objeto para reprodução e transformando esta gravação e o fonograma em um instrumento musical, e o ato de manipulação deste instrumento se torna uma performance do DJ.

O fluxo migratório da região caribenha ajudou a levar esta prática cultural local, de Kingston, das festas de rua animadas por equipes de som, para o Bronx, através de Clive Campbell, nascido na Jamaica, conhecido como o “pai do hip-hop”. Usando o nome de DJ Kool Herc, Campbell fazia parte das equipes de som que transportavam e montavam equipamentos potentes em festas de rua, em parques e em auditórios de escolas, para a juventude do Bronx. Campbell percebeu nos eventos alguns momentos específicos que a garotada aguardava para dançar ainda mais intensamente, com mais energia. Esses momentos esperados eram pequenas passagens das músicas, como intervalos – *breaks* - onde os instrumentos melódicos e harmônicos paravam de tocar e o que sobrava era somente a bateria e o baixo. Para manter esses trechos, que não duravam mais do que alguns segundos, por mais tempo, Campbell, o DJ Kool Herc, passou a utilizar dois toca discos, e duas cópias do mesmo disco, e assim, revezando entre um e outro, ele conseguia manter cinco segundos por dez minutos. O público que adorava o pequeno trecho “magicamente” estendido não demonstrava o menor interesse pelo resto da canção. Para este público que procurava socializar e dançar nos eventos destas equipes de som,

as ‘melhores’ partes de uma gravação não estão nas melodias, nas harmonias nem nos outros elementos que foram tão fundamentais para a maior parte da música ocidental até aqui. A melhor parte da canção está em sua estrutura rítmica regular, em sua batida.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Ibid. p.38.

O DJ foi desenvolvendo uma série de truques e recursos na utilização dos dois toca discos: além de estender as partes rítmicas, podia rodar os discos de trás para frente e usar o som da gravação ao contrário para usar musicalmente o ruído do que era um acidente, o som de “disco arranhado” quando a agulha acidentalmente pulava. O segundo toca discos podia também, inserir sobre a base rítmica do primeiro toca discos, passagens, trechos curtos e podia criar ritmo com os controles de volume. Esses usos não previstos dos dois toca discos simultâneos tornaram possível o aparecimento de um virtuosismo performático do DJ, de sua capacidade de selecionar e manipular os sons e usar todos os truques disponíveis para fragmentar, reordenar, desconstruir e reconstruir os fonogramas ao vivo, em tempo real.

No cenário de crise e desemprego, de redução dos investimentos em educação pública dos EUA no final dos anos 1970, o novo uso, pessoal, criativo, de uma tecnologia antiga - o toca discos – representava uma alternativa aos empregos oferecidos nas áreas de serviços, também ligados à tecnologia - telemarketing, consertos de eletrônicos -, cada vez menos seguros. Wallmark ressalta que os primeiros DJs de hip-hop, como Grandmaster Flash e Salt and Pepa, tiveram empregos nesta área de serviços ligados à tecnologia, para os quais eles tinham sido treinados, em telemarketing ou em consertos de aparelhos eletrônicos, mas estes postos de trabalho estavam rapidamente se tornando obsoletos e inseguros. Enquanto os empregos em volta deles evaporavam, e as oportunidades tradicionais de tocar música eram poucas, os garotos do Bronx usavam suas habilidades técnicas no novo som do hip-hop.¹⁶⁵

O hip-hop evoluiu de uma forma de arte muito localizada, com sua gênese nas ruas do Bronx, em Nova York, para um fenômeno cultural que ressoa através de uma comunidade global. Nossa pesquisa indica que, em geral, os membros da cultura hip-hop estão ligados como membros de marginalidades coletivas. Os contadores de histórias (artistas do hip-hop) e os ouvintes usam a estética do hip-hop para expressar suas percepções, memórias coletivas e visões políticas e protestar contra a cultura dominante.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Idem. p.41/42.

¹⁶⁶ MOTLEY, Carol M. / HENDERSON, Geraldine Rosa. Global hip-hop Diaspora: Understanding the culture. *Journal of Business Research* 61 (2008) p.243-253.- p.252. (...) *hip-hop has evolved from a very localized art form with its genesis in the streets of the Bronx, New York, to a cultural phenomenon that resonates throughout a global community. Our research indicates that in general, the members of the hip-hop culture are linked as members of collective marginalities. The storytellers (hip-hop artists) and listeners use the hip-hop aesthetic to express their individual perceptions, collective memories and political views and to protest against the dominant culture.*

Os eventos em que os Djs tocavam seus toca-discos duplos eram locais, e a música criada por trechos de fonogramas recombinaos e rappers improvisando versos não tinha ainda sido gravada e não era conhecida fora de um bairro na cidade de Nova Iorque. Em 1979, um grupo de músicos e “*rappers*” intitulado Sugarhill Gang, entrou em estúdio, sob a direção da produtora executiva Sylvia Robinson, e gravou a canção *Rapper’s Delight*. Através do fonograma gravado nesse dia, os sons do *hip-hop*, que só eram ouvidos presencialmente nas ruas do Bronx, as batidas e os versos declamados puderam então ser reproduzidos em casas, festas e rádios, longe de sua manifestação local. Assim, através da difusão do fonograma de *Rapper’s Delight*, os versos improvisados do *rap*, e as batidas de *hip-hop* se espalharam para o resto da cidade, para outras cidades americanas, e para fora dos EUA; o *hip-hop* se tornou um fenômeno mundial em muito pouco tempo.¹⁶⁷

A cultura jovem hip-hop global tornou-se um fenômeno no sentido mais verdadeiro da palavra e afetou quase todos os países do mapa.” Semelhante a outras culturas musicais populares, como o punk rock e o heavy metal, o apelo global da estética hip-hop “levou ao seu uso produtivo em novos ambientes sociais e linguísticos”. Talvez o que separe o hip-hop desses outros gêneros seja que o hip-hop dá voz aos que de outra forma não teriam voz, possíveis membros de “marginalidades conectivas” globais. As marginalidades conectivas do hip-hop ... são ressonâncias sociais entre a cultura expressiva negra dentro de sua história política contextual e dinâmicas semelhantes em outras nações.¹⁶⁸

3.3.3.1. The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel

A música “*The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel*”¹⁶⁹ tem um significado e uma importância especial para a história das gravações. Como os álbuns *Kind of Blue* e *Sgt. Pepper’s, Wheels of Steel* é um marco divisório na história do fonograma, um documento de um novo modo de criar música a partir de

¹⁶⁷ Em 1980, Miéle lançou uma versão da música, com arranjos de Lincoln Olivetti, que é considerado o primeiro rap gravado no Brasil. É um pastiche do original. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ORb1xy8SMc> Acesso em 13/01/2023.

¹⁶⁸ MOTLEY, Carol M. / HENDERSON, Geraldine Rosa. Op.cit. p.243. “*Global hip-hop youth culture has become a phenomenon in the truest sense of the word and has affected nearly every country on the map.*” *Similar to other popular music cultures such as punk rock and heavy metal, the global appeal of the hip-hop aesthetic “has led to its being productively used in new social and linguistic environments”.* *Perhaps, what separates hip-hop from these other genres is that hip-hop gives a voice to the otherwise voiceless, perhaps members of global “connective marginalities”.* *Hip-hop’s connective marginalities ... are social resonances between black expressive culture within its contextual political history and similar dynamics in other nations.*

¹⁶⁹ “*The Adventures of Grand Master Flash on the Wheels of Steel*”, 1981. As “rodas de aço” do título se referem ao toca-discos duplo.

sons gravados. Em 1979, gravação de *Rapper's Delight* tornou o movimento e som do *hip-hop* conhecido nos EUA e no resto do mundo. Um baixista e um baterista tocaram e gravaram a base da música *Good Times* do grupo Chic, e sobre esta base, regravada de maneira tradicional em um estúdio, foram gravados os versos improvisados dos rappers. O resultado era parecido com aquele produzido ao vivo - rappers improvisando sobre as bases criadas pelos DJ's com discos – mas em *Rapper's Delight* vinha de músicos tocando em tempo real em um estúdio.

O Dj Grandmaster Flash, um dos pioneiros e expoentes no uso dos toca-discos duplos e referência da cena inicial do *hip-hop*, gravou *Wheels of Steel* em 1981 utilizando a mesma base que *Rapper's Delight*, mas dessa vez sem músicos e sem versos improvisados. Flash usou o fonograma original de *Good Times*, e em torno dele fez uma colagem sonora que passeava por pelo menos outros oito fonogramas e um diálogo de filme.¹⁷⁰ O *Wheels of Steel* do título, “rodas de aço”, eram uma referência ao novo instrumento introduzido pelo *hip-hop*, o toca disco duplo, e a música serviu como um veículo para que Grandmaster Flash registrasse e afirmasse sua própria performance manipulando os discos em tempo real. Lembrado como “o primeiro disco feito completamente de outros discos”¹⁷¹, Flash faz uso da mesma base rítmica que *Rapper's Delight*, a mesma linha de baixo e bateria, mas não como uma mesma e única base rítmica se repetindo sem variações para que um rapper possa fazer sua performance vocal. Ele usa essa base como uma ideia central em torno da qual vai alternar e sobrepor outras, como uma referência recorrente, uma espécie de tema que serve de base, desta vez não para uma performance vocal, mas para que ele mostre seu arsenal de técnicas de edição de fonogramas em tempo real, seu próprio virtuosismo e originalidade na performance com o toca-discos duplo e o mixer.¹⁷²

¹⁷⁰ WALLMARK, Z. (2007) Op. cit.

¹⁷¹ Idem. p.43.

¹⁷² DJ GRANDMASTER FLASH. “A letter to Kool Herc From Grandmaster Flash”. Vídeo. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=17yX-OdrBz8>. Acesso em 15/03/2023. No vídeo, o DJ Grandmaster Flash comenta o início do movimento e a contribuição de Kool Herc como pioneiro, mas ressalta o seu próprio papel, como inventor de uma série de técnicas de manipulação do toca discos, que demonstra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=17yX-OdrBz8>. Acesso em 15/03/2023.

A mistura de referências implícita no fonograma aparece como mais um recurso disponibilizado para que o DJ Flash mostrasse seu estilo através de suas escolhas. Wallmark observa como, desde o início de *Wheels of Steel*, Flash usou a linha de baixo de uma banda de músicos negros americanos, que coincide e se revez com outra linha de baixo, desta vez de uma banda de rock inglesa. Flash reutilizou fonogramas, diálogos gravados e sons ambientes, e os recombina guiando pela musicalidade dos sons e pelas informações e contextos a que estes sons - fonogramas, diálogos, ambiências, efeitos, etc. - podem aludir.

Ainda que nem sempre a alusão seja conscientemente intencionada ou compreendida, Wallmark vê na sonoplastia de vozes de pessoas se divertindo uma referência de Flash à própria origem do hip-hop nas festas do Bronx, e quando insere uma linha de salsa, às origens caribenhas do estilo. O trecho de um diálogo de um filme antigo de Flash Gordon entra como um jogo de referências cruzadas entre o som de um “futurismo do passado” no timbre antigo da gravação de voz, no anacronismo da ficção científica datada, o *Flash* velho e o novo. Para Wallmark, fonogramas feitos de outros fonogramas trazem este aspecto de jogo de citações, que já existia na música dita erudita, mas com o uso do toca-discos e do fonograma, porém, a citação não se limita mais a alguma referência escrita na melodia e harmonia, como por exemplo em Mahler. Com o uso dos fonogramas, não são só as notas musicais que podem ser citadas, mas também os timbres e características sonoras das gravações, as várias captações de cada época, os tipos de microfones e equipamentos, a acústica dos locais de gravação, as texturas dos sons: suaves, espaciais, transparentes, distorcidos, rascantes, secos e densos, tudo que está amalgamado no som.

O fonograma traz em seu som toda uma carga de informações sobre a história das gravações, a forma de uso do estúdio e a forma como o áudio foi trabalhado. Ele tem a sonoridade da gravação da época, assim como identifica a época em que foi difundido, adquirindo significados técnicos, históricos e pessoais. Assim, o DJ quando faz suas escolhas no meio de sua performance em um evento de festa e dança, está combinando sons que são ao mesmo tempo pura frequência sonora, mas também sons carregados de significados estéticos e históricos, fonográficos e sociais,

porque as gravações literalmente contêm as vozes do passado, isso para não mencionar a história audível do processo de gravação em si, [e] manipulá-las pode conjurar, magicamente, diferentes eras e envolver nossa memória de forma atuante e significativa.¹⁷³

Wallmark vê nessa prática de citações musicais um traço comunitário, uma evocação da memória de sons que tem significado e que reforçam o pertencimento a uma cultura afro americana – e caribenha - que usa uma “prática retórica da repetição com variações, que ao mesmo tempo que se refere a modelos do passado também cria novidades”.¹⁷⁴ Os critérios para a seleção dos trechos de fonogramas a serem utilizados, de repetição fluida ou corte abrupto e fragmentação, para além dos efeitos musicais podem também explorar contraste, ambiguidade, ironia e contradição entre os significados possíveis das justaposições de cada fonte sonora que compõe o novo fonograma. Através da colagem de trechos rítmicos, sons e vozes diversas, os rappers podem improvisar versos dialogando com sonoridades e vozes do passado sociocultural, como trilhas da Disney. Wallmark destaca a música *Freedom of Speech*, do rapper Immortal Technique, em que “*I’ve got no Strings*”, uma canção da trilha de Pinnochio, gravada com uma voz infantil e sonoridade de uma gravação dos anos 1940, serve de contraponto musical e alvo para o discurso político do rapper (“*racism frozen in time like Walt Disney*”).¹⁷⁵

3.3.3.2. Sampler como instrumento musical pós-moderno

Essa nova forma de compor uma música a partir da combinação de gravações de outras músicas inauguradas pelos DJs usando dois toca-discos foi facilitada ainda mais com a popularização do uso do *sampler*. O *sampler* era um instrumento caro, que podia pegar qualquer som gravado e o disponibilizar em um teclado, e era usado em estúdios desde a metade dos anos 1970 para economizar tempo e dinheiro no estúdio como “uma ferramenta capaz de reproduzir a performance instrumental de um músico sem que ele tivesse que estar presente (e ser pago)”.¹⁷⁶ Quando o *sampler* começou a ser vendido a um preço acessível, por volta de 1985, ganhou popularidade entre os praticantes do hip-hop, que viram que o instrumento poderia

¹⁷³ WALLMARK, Z. (2007) Op. cit. p.48.

¹⁷⁴ Idem. p. 32.

¹⁷⁵ Ibidem. p.66.

¹⁷⁶ Idem. p.56.

servir para a mesma função que os dois toca-discos, sem que o DJ tivesse que carregar seus discos de vinil, e mais do que isso, o *sampler* possibilitava que as batidas fossem pré-selecionadas e manipuladas em casa, antes do evento ao vivo. A popularização do *sampler* no hip-hop ajudou a definir a diferença entre o DJ, como um instrumentista, e o produtor, que desenvolve um conhecimento técnico dos recursos de *samplers*, efeitos e programas de computador. No lugar de montar as batidas com vinis, performaticamente, como o DJ, o produtor produz suas batidas antecipadamente, em casa, e em uma apresentação ao vivo simplesmente aperta o botão que dispara a batida.

O uso generalizado do *sampler*, mais do que se estabelecer como forma comum no processo criativo do hip-hop, se tornou também uma política de apropriação, ou roubo, uma vez que cada fonograma utilizado pode conferir direitos jurídicos aos proprietários, às editoras, direitos autorais aos compositores, e direitos conexos à instrumentistas e intérpretes. Como cada batida e cada música de hip-hop pode conter uma grande quantidade de outras músicas, o resultado em termos dos vários níveis de direitos autorais é proporcionalmente complexo. Por um lado, produtores e Djs de hip-hop se apropriam de sons que fazem parte da memória coletiva, por outro, a seleção, justaposição e manipulação dos fonogramas implica em uma performance individual, subjetiva - autoral. Visto pela perspectiva da propriedade intelectual, “samplear” livremente se torna um tipo de prática política radical, que desafia o controle das corporações e do governo, e a noção de propriedade privada.¹⁷⁷

“A digitalização da música é essencialmente uma história de valores, não de invenções”.¹⁷⁸ O deslocamento do estúdio para a casa implica em uma transformação do músico em consumidor de tecnologia, que tem que ser levada em conta para

¹⁷⁷ Ibid. p.103.

¹⁷⁸ Idem. p.28; THÉBERGE, P. (1997) Op. cit. p.215. A citação original vem de um estudo sobre a história do piano nos EUA: “A mecanização é essencialmente uma história de valores, não de invenções. As duas décadas anteriores à Grande Guerra produziram uma aceleração na transformação dos valores da era vitoriana para a cultura do consumo.” O historiador texano Craig H. Roell (1954-2020), relacionou as mudanças nos valores comerciais da produção de pianos nos EUA com as mudanças de valores morais da sociedade vitoriana americana, entre 1890 e 1940. Roell vê esse período de transformação cultural pelas mudanças nos valores atribuídos ao piano antes e depois da crise de 1929. ROELL Craig H. *The Piano in America 1890-1940*. (capítulo 2: The Origins of a Musical Democracy) Chapel Hill: University of North Carolina Press. 1989. Disponível em: <<http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/17917714.html>>. Acesso em: 30/12/2022

o propósito do estudo do modo de produção, e que dá vazão para um outro enfoque da questão, da reconfiguração da exploração.

Músicos têm se tornado cada vez mais consumidores de tecnologia. A sua relação com os fabricantes é assim de dependência mútua: a inovação tecnológica é, neste sentido, não só uma resposta às necessidades dos músicos, mas também uma força motriz com a qual os músicos devem lutar.¹⁷⁹

A domesticação do estúdio é um redirecionamento da lógica de extração de valor, mas o barateamento, aperfeiçoamento e disponibilização de recursos exclusivos de estúdios que cabem em um computador, e a liberdade proporcionada, de controlar o som, é inegável. À medida que se sucederam, as técnicas de gravação e seus usos, exemplificados em *Kind of Blue*, *Sgt. Pepper's* e *Wheels of Steel*, deixam ver um aumento contínuo do controle sobre a verdade sonora, ou seja, uma disponibilização crescente dos recursos tecnológicos necessários para estabelecer um som, verossímil ou não, realista ou inventado, que se torna uma verdade sonora própria daquele que o produziu.

Fluxo, ruptura e fragmentação são características importantes na vida (pós-)moderna e passaram a definir a música que nossa cultura cria para expressá-la. Em nenhum lugar essa observação é mais clara do que no hip-hop, onde vários níveis de discurso musical são entrelaçados em um todo coeso, embora ambíguo. (...) Uma vez que as batidas sampleadas são compostas por uma ampla mistura de diferentes textos autorais, as noções ocidentais de subjetividade artística centradas no criador individual são questionadas.¹⁸⁰

O uso da repetição, deplorado pela música erudita europeia como demonstração de falta de originalidade a ser evitada, é o recurso principal do produtor de hip-hop para mostrar sua criatividade, sua identidade reside na sua forma própria de trabalhar a repetição. Essa importância da repetição no *hip-hop* é associada à tradição musical afro americana da qual o *blues* e o *jazz* pertencem.

Estas culturas musicais distintas, europeias e africanas, chamam a atenção para a forma como historicidade e filosofia do tempo podem ser concebidas de formas diferentes.

¹⁷⁹ THÉBERGE, P. (1997) Op. cit. p.4.

¹⁸⁰ WALLMARK, Z. (2007) Op. cit. p.69/70.

Capítulo 4. Instante

Desapareceu
foi sumindo
como um som se vai
Sempre achei
não é só som
é vento nas folhas
murmúrio de água
181

4.1. Modernidade

A ideia de modernidade foi construída por intelectuais no século XIX como uma manifestação de orgulho pela expansão da civilização ocidental e elogio à capacidade transformadora da razão, manifestada no conceito de História Universal.¹⁸² A crença no progresso, em um movimento de melhoria coletiva em direção ao futuro, lenta, mas assegurada, forneceu uma possibilidade de assumir um sentido coletivo às vidas pessoais aparentemente sem sentido, como partes de uma História onipresente. As duas guerras alimentaram a desconfiança no elogio da razão, as crises econômicas de 1929 e 1973 abalaram a confiança no modelo ocidental de crescimento econômico. O processo de descolonização, ao denunciar a hipocrisia do discurso humanista eurocêntrico na violência da dominação colonial, e ao “definir os sistemas culturais e de valores como essencialmente incomensuráveis” ajudou a dividir o campo das ciências humanas. Esses questionamentos que levaram à “crise da verdade” incentivavam a disseminação de várias histórias que também questionavam a universalidade de uma História que se revelava multifacetada e polifônica.¹⁸³

Se não há uma história unitária, portadora da essência humana, e só existem as várias histórias, os vários níveis e modos de reconstrução do passado na consciência e no imaginário coletivo, é difícil ver até que ponto a dissolução da história como disseminação das histórias também não é propriamente um verdadeiro fim da História como tal, da historiografia como

¹⁸¹ BARNABÉ, Arrigo. “Instante”. Letra e música de Arrigo Barnabé. Em: “Clara Crocodilo” Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno. LP, lançado originalmente como produção independente, em 1980. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DSfILbvVupE>>. Acesso em: 11/02/2023.

¹⁸² FERNANDES, Hugo Garcia. Posmodernidad y crisis de la Historia: um balance para historiadores. Hispania, LX/1, núm.204 (2000) 333-344. p. 334,335.

¹⁸³ Idem.

imagem, por mais variada que seja, de um curso unitário dos acontecimentos, o qual, também (uma vez eliminada a unidade do discurso que falava dele) perde toda a consistência reconhecível.¹⁸⁴

Esta perda de confiança na História unificadora, no modelo progressivo e linear de tempo, na universalidade do homem, levou a um questionamento do próprio conceito de modernidade, que foi construído em parte através da expansão colonial. As críticas à essa “modernidade colonial” que desenha um tipo primitivo em oposição ao sujeito europeu, e que constrói a si, modernidade, em oposição a este tipo primitivo, é denunciada pela historiadora indiana Prahatma Banerjee:

Foi a invenção do “primitivo”, construído através dos encontros coloniais que conduziu ao traço definidor da modernidade, ou seja, o imperativo de produzir o tempo como uma extensão cronológica linear, o fundamento da historicidade por assim dizer.¹⁸⁵

Para Banerjee, o colonialismo se sustentava em um modo de concepção de história e de sujeito moderno que os primitivos não teriam condição de compartilhar, e que ela atribui a Hegel:

“a condição primitiva era um estado onde o tempo era (mal) apreendido como um presente ininterrupto, onde a distinção sujeito-objeto ainda não havia surgido e, portanto, aqui a mente era incapaz de abstração”¹⁸⁶

¹⁸⁴ VATTIMO, G. El fin de la modernidade: Nihilismo e hermenêutica em la cultura pós-moderna. Barcelona, Gedisa. 1994. In: FERNANDES, H. G. (2000) Op.cit. p.335. “*Si no hay una historia unitaria, portadora de la esencia humana, y solo existen las diversas historias, los diversos niveles y modos de reconstrucción del pasado en la consciencia y en la imaginación colectiva, es difícil ver hasta que punto la disolución de la historia como deseminación de las historias no es también propiamente un verdadero fin de la Historia como tal, de la historiografía como imagen, por más abigarrada que sea, de un curso unitario de acontecimientos, el cual también (una vez eliminada la unidad del discurso que hablaba de él) pierde toda consistencia reconocible*”.

¹⁸⁵ BENERJEE, Prahatma. Politics of Time: ‘Primitives’ and History-Writing in a Colonial Society. New Delhi and Oxford: Oxford University Press. 2006. In: CLAYTON, M. (2013). The time of music and the time of history. In P. Bohlman (Ed.), The Cambridge History of World Music (The Cambridge History of Music, pp. 767-785). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CHO9781139029476.043 Acesso em 15/01/2023. P. 775. “*It was the invention of the “primitive”, constructed through colonial encounters which led to the defining trait of modernity, namely the imperative to produce time as a linear, chronological extension, the ground for historicity as it were*”.

¹⁸⁶ Idem. “*the primitive condition was a state where time was (mis)apprehended as an uninterrupted present, where the subject-object distinction had not yet emerged and therefore, here the mind was incapable of abstraction*”.

No entanto, essa polarização entre o tempo moderno do “ser superior capaz de abstração” e a condição primitiva das colônias, não resistia à constatação de que a própria modernização da Europa estava atrasada.

Mesmo na virada do século passado e no suposto apogeu do alto modernismo, apenas uma porcentagem mínima do espaço social e físico do Ocidente poderia ser considerada totalmente moderna em tecnologia ou produção ou substancialmente burguesa em sua cultura de classe.¹⁸⁷

O próprio espaço europeu é usado pelo teórico norte americano Frederic Jameson, para contestar o conceito de pós-modernismo, por sua distinção entre tempo e espaço - o modernismo associado ao tempo e o pós-modernismo ao espaço. Jameson cita Jacques Derrida: “em certo sentido, é sempre tarde demais para falar sobre o tempo”, e pergunta qual seria a vantagem de se usar o conceito de espaço. A maior parte dos países europeus só foi chegar a atingir os patamares modernos, de industrialização e de classe, depois do final da Segunda Grande Guerra.¹⁸⁸ A observação sobre as condições pré-modernas da maior parte da Europa à época áurea do modernismo chama a atenção para a precariedade de se supor que essa etapa não só foi concluída, mas superada. Jameson sugere que o modernismo seja compreendido como uma cultura de modernização incompleta, e que a discussão entre vários modernismos deve ser feita tendo em vista a imagem de uma sociedade só parcialmente industrializada e desfeudalizada. Os intelectuais do século XIX tinham nascido em cidades do interior que poderiam ser caracterizadas como pré-modernas ou medievais, e tinham formulado seus pensamentos sobre a modernidade baseados numa noção de tempo profundo, quando já estavam morando em um ambiente urbano. O próprio ambiente da grande cidade metropolitana em contraste ao mundo agrícola onde nasceram e foram criados, induzia à reflexão sobre uma transformação histórica que apontava para um sentido, uma direção histórica.

Uma corrente teórica como o pós-modernismo, que tem a intenção de não ser globalizante, que se empenha em traçar uma “‘história genealógica’ da razão,

¹⁸⁷ JAMESON, Fredric. *The Ideologies of Theory*. London, New York: Verso. 2008. p. 639. “*even at the turn of the last century and the putative heyday of high modernism, only a minute percentage of the social and physical space of the west could be considered either fully modern in technology or production or substantially bourgeois in its class culture*”.

¹⁸⁸ Idem.

como uma anti-ciência, limitada à crítica e elaboração de um conjunto de discursos setoriais, desprovidos de pretensões de globalidade”, tem como expressão prática, contraditoriamente, a globalização.¹⁸⁹ A globalização é a novidade: uma nova experiência do espaço, que caracterizaria a diferença em relação ao velho conceito de imperialismo, e para Jameson é justamente por baixo deste conceito de globalização que se deve procurar as novas formas com que o velho imperialismo mascara e disfarça sua natureza.¹⁹⁰ Assim como o termo genérico “homem” aponta para a outra metade “oculta, ignorada, destituída de valor” - as mulheres -, o processo de descolonização, o momento em que os “nativos” se transformaram em homens, foi, para Jameson, o momento definidor disso que é chamado de pós-modernidade, globalização e “capitalismo tardio”.

O cotidiano aparentemente cosmopolita da metrópole não deixava transparecer a verdadeira experiência metropolitana: a exploração de trabalho nas colônias que se dirige à prosperidade dos países imperialistas. Essa experiência da realidade só é acessível fora do espaço europeu, nas colônias.¹⁹¹ A distância do cidadão da metrópole da realidade acarretaria um cotidiano, “no melhor dos casos enigmático, no pior, absurdo”, porque o habitante de uma grande cidade metropolitana não tem como dispor de “um mapa cognitivo que [dê] coerência e reestabele[ça] relações de sentido e de produção de sentido”.¹⁹² Isso, que não podia ser mapeado cognitivamente pelo mundo do modernismo, aos poucos está vindo à superfície através da cibernética e da comunicação pela internet, que ignoram o espaço entre a metrópole e a colônia. A periferia se torna mais visível à metrópole, mas por outro lado, a mesma internet acelera a difusão da cultura metropolitana nas áreas periféricas, colaborando para um processo de americanização, ou mesmo “Disneyficação” do mundo.¹⁹³

¹⁸⁹ FERNANDES, H.G. (2000) Op. cit. p. 336. O autor está se referindo à contribuição de Michel Foucault.

¹⁹⁰ JAMESON, F. (2008) Op. cit. p. 640.

¹⁹¹ Idem.

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Idem. p.641.

Para Jameson essa nova visibilidade da periferia, que é associada a uma expressão artística mais figurativa e realista se comparada à época áurea do modernismo, não é realmente figurativa e “tem mais a ver com a transformação da figura em logo”. Ainda que formuladas em torno dessa ideia de logomarca, essas formas de manifestação seriam comparativamente mais populares, mais democráticas e mais acessíveis que os velhos modernismos, herméticos. Isso ajudaria a explicar a expansão da cultura em nosso período, e também a mudança de lugar dessa cultura e de seu consumo.

As abstrações formais do período modernista - que correspondem à dialética do valor de um estágio monopolista mais antigo do capitalismo - devem ser radicalmente diferenciadas das abstrações menos palpáveis da imagem do logotipo, que operam com algo da autonomia dos valores do capital financeiro atual.¹⁹⁴

A *imagem como logo* se reflete também na própria concepção que o sujeito faz de si: não mais a expressão de um sujeito, mas a sua *transformação em um outro*. Mais importante ainda para Jameson, é a alteração da temporalidade influenciada pela lógica financeira. Os ritmos cíclicos do velho capitalismo, de investimento, acúmulo e liquidação, que davam um “ritmo geracional” à vida, foram substituídos pelo novo ritmo financeiro, de consultar ansiosamente o mercado e decidir a qualquer momento, apostar, vender, comprar. A mudança mostra um estreitamento do tempo, uma microtemporalidade da urgência, que acompanha atentamente a realização de lucros.

A tendência histórica do capitalismo tardio - que chamamos de redução ao presente e redução ao corpo - é, de qualquer modo, irrealizável; os seres humanos não podem voltar ao imediatismo do reino animal (...). É o sistema que gera uma temporalidade específica e que depois expressa essa temporalidade através das formas e sintomas culturais em questão.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Ibidem. p.643. “The formal abstractions of the modernist period - which correspond to the dialectic of value of an older monopoly stage of capitalism - are to be radically distinguished from the less palpable abstractions of the image of the logo, which operate with something of the autonomy of the values of present-day finance capital”.

¹⁹⁵ Idem. p.656. “the historical tendency of late capitalism - what we have called the reduction to the present and the reduction to the body - is in any case unrealizable; human beings cannot revert to the immediacy of the animal kingdom (assuming indeed the animals themselves enjoy such a phenomenological immediacy). (...) It is the system that generates a specific temporality and that then expresses that temporality through the cultural forms and symptoms in question”.

Quando não há nada a não ser o presente, o que resta é o corpo, e “nós experimentamos o corpo através de nossa experiência do mundo e de outras pessoas”.

¹⁹⁶ Jameson vê um aspecto positivo no momento desafiador e definidor da atualidade: a entrada em cena de multidões de outros corpos e experiências pelo processo de descolonização, que pedem o reconhecimento de suas liberdades. Assim como há uma revalorização da experiência do mundo e do corpo - lugar privilegiado nessa nova forma de estar no tempo -, por outro lado, a nova temporalidade implicaria em um aprisionamento no presente, e um afastamento da reflexão sobre ideias de destino e futuro.

4.2. Sentido, instante e temporalidade neoliberal

À fração de segundo de som tornada acessível e manipulável pela tecnologia se somou a contribuição do desenvolvimento da linguagem musical, em especial a popular, ao longo do século XX, para a percepção do instante sonoro como algo mais denso, mais largo, mais improvisado, mais inovador, em que cabem mais sentidos possíveis em um momento fugaz do que se costumava imaginar. A difusão do *jazz*, do *rock* e do *hip-hop*, como parte de uma cultura popular dominante de língua inglesa, vai ajudar a criar, desenvolver e difundir uma sensibilidade global a estes dialetos musicais híbridos que amalgamaram o sistema tonal europeu e os ritmos africanos, e que tem na tem na brincadeira coletiva com o sentido e o instante seu eixo.

As repetições da música africana têm uma função no tempo que é o inverso da música (clássica ocidental) – dissolver o passado e o futuro em um presente eterno, no qual a passagem do tempo não é mais percebida.¹⁹⁷

Um sentido próprio dessa nova “temporalidade aprisionada no presente”, tomou forma como uma sensibilidade ao instante que se fez notar na cultura ao longo do século. Distinta da perspectiva em direção ao infinito, de um sentido definido por um processo coletivo no tempo, e de uma imagem do movimento da humanidade, do passado ao futuro, para além do tempo de vida de cada um, o ins-

¹⁹⁶ Ibidem. p.652.

¹⁹⁷ SMALL, Christopher. *Music, Society, Education: an Examination of the Function of Music in the Western, Eastern and African Cultures with its Impact on Society and Its Use in Education*. New York: Schirmer, 1977. p. 54-55. In: WALLMARK, Z. p.73.

tante traz um outro tipo de imagem vertiginosa: uma espiral acelerada, um redemoinho, uma ordem que se faz e desfaz em um piscar de olhos. A imagem coletiva em perspectiva temporal linear, tida como nossa concepção moderna de história a partir do século XIX, foi se mostrando como uma forma artificial de ver o mundo, muito próxima da ideia de providência divina cristã – uma visão de mundo ainda marcada pela imagem de um progresso lento, linear e infinito.

“Não estamos todos no mesmo agora”, diz o professor de teoria da história da Unirio, Rodrigo Turin, a partir de um comentário de Ernst Bloch, em 1930. Nosso tempo é composto de múltiplos tempos simultâneos, de características e velocidades diferentes; o tempo urgente e acelerado do pós-colonialismo e do identitarismo, das tecnologias e do capital financeiro, o tempo antecipado do paraíso fiscal da classe alta, o tempo suspenso do limbo da classe média e o inferno cotidiano dos miseráveis – assim como os tempos de “longa duração”, da formação das espécies e das camadas geológicas.¹⁹⁸ No entanto, haveria uma forma atual dominante de experimentar o tempo, um tempo neoliberal.

Diferente do tempo da modernidade, que tem um *télos*, que projeta um conceito de progresso, onde o sujeito moderno pode investir em sua “formação”, na consolidação progressiva e cumulativa de sua identidade, o tempo neoliberal valoriza qualidades situacionais, relativas à atitude do sujeito no cotidiano, sua “flexibilidade”, as “capacidades” e a “resiliência” desse sujeito, a possibilidade de reinvenção contínua de sua identidade frente a um mundo em processo de mudança acelerada. O uso generalizado das tecnologias criou no cotidiano um senso de urgência, a necessidade de estar sempre disponível, conectado¹⁹⁹, resultando num “encurtamento do tempo disponível para habitar o mundo contemporâneo”, onde o tempo

¹⁹⁸ TURIN, Rodrigo. “Tempos precários: *aceleração*, historicidade e semântica neoliberal”.

Disponível em:

<https://static1.squarespace.com/static/565de1f1e4b00ddf86b0c66c/t/5d6bbdd368abb200010a6389/1567342037866/PEQUENA+BI-BLIOTECA+DE+ENSAIOS_RODRIGO+TURIN_ZAZIE+EDICOES_2019.pdf>, acesso em 10/12/2020. Copenhagen: Zazie edições, 2019. p.15.

¹⁹⁹ ARAÚJO, Valdei/PEREIRA, Mateus. *Atualismo 1.0 Como a ideia de atualização mudou o século XXI*, 2ª edição. Vitória: Editora Milfontes/Mariana: Editora da SBTHH, 2019.

médio de atenção de um internauta não ultrapassa cinco minutos.²⁰⁰ “O celular aboliu os encontros marcados e o horário de trabalho. Não marcamos mais compromissos, simplesmente ligamos para as pessoas quando acordamos”.²⁰¹

Com o *smartphone*, nós nos retiramos para uma esfera narcisista que é protegida dos *imponderáveis do outro*. Ele torna o outro disponível, objetificando-o. Transforma *Você* em *Isso*. O *desaparecimento do outro* é precisamente a razão ontológica pela qual o *smartphone* nos torna solitários. Hoje comunicamo-nos de forma tão compulsiva e excessiva precisamente porque estamos sozinhos e sentimos um vazio. Mas esta hipercomunicação não é satisfatória. Ela só aprofunda a solidão porque falta a *presença do outro*.²⁰²

A reeducação neoliberal do cidadão visa torná-lo competitivo em uma sociedade concebida como um conjunto de individualidades concorrenciais - e instituições como a OCDE e bancos mundiais mostraram estar conscientes deste “esforço de elaboração e sedimentação de uma espécie de regime de historicidade neoliberal”²⁰³. Nesse tempo neoliberal acelerado e encurtado, tudo acontece tão rápido que todos se sentem sempre atrasados, e “a vontade dos sujeitos torna-se obsoleta, já que a temporalidade disruptiva é sempre mais rápida que qualquer projeto individual ou coletivo”.²⁰⁴

Em vez de temporalizar-se na forma do ‘projeto’ ou da ‘formação’, em que a ordenação do passado mostrava-se essencial à constituição e à estabilização de horizontes de expectativas, apresenta-se agora uma série de presentes descontínuos, aos quais os indivíduos e as sociedades devem adaptar-se continuamente. A aceleração é uma dimensão estrutural dessa rede semântica, mas uma aceleração sem *télos*, sem expectativas, dentro da qual os nexos entre passado, presente e futuro tornam-se extremamente voláteis, quando existentes.²⁰⁵

A dimensão concorrencial, colocada como fundamento da sociedade, passa a estruturar as práticas sociais e desencadeia uma dinâmica de aceleração e adaptação contínuas, a qualquer custo, uma aceleração rotineira, automática, que se torna um

²⁰⁰ TURIN, R. (2019) Op. cit. p.15.

²⁰¹ JAMESON, F. (2008) Op. cit. p.646.

²⁰² HAN, Byung-Chul. Não-coisas – Reviravoltas do mundo da vida. Petrópolis, RJ. 2022. p.57. Itálicos do autor.

²⁰³ TURIN, R. (2019) Op. cit. p.23.

²⁰⁴ Idem. p.30.

²⁰⁵ Ibidem. p.27.

fim em si mesma. Conceitos como flexibilidade, adaptabilidade, excelência e resiliência entre outros²⁰⁶, se tornaram “banais e, por isso mesmo, estruturantes da temporalização do cotidiano”, se sedimentando em instituições e práticas cotidianas e formando uma “rede semântica neoliberal”, que nos sincroniza neste tempo acelerado e instável, marcado pela “impossibilidade de viver o futuro enquanto projeto”.²⁰⁷

É possível fazer uma leitura da produção musical que dialogue com essa nova concepção de tempo, de temporalidade, do instante acelerado e sem sentido aparente – ou com demasiados sentidos aparentes – uma tradução musical destas sensibilidades e mentalidades novas, características dessa realidade onde o infinito foi trazido de um futuro imaginado, linear, lento e distante, para um agora “quântico”, acelerado e experimentado. “A música pulsante e timbrística salta instantaneamente, se dá a conhecer em um segundo, em bloco”.²⁰⁸ Podemos encontrar esse outro tipo de expressão musical da experiência do tempo - mais cíclica ou aleatória, e menos linear; mais rítmica e menos melódica; mais rica em texturas e timbres e menos funcional, harmonicamente - presente em alguns dos últimos estilos hegemônicos desenvolvidos no final do século passado. Na música erudita, o minimalismo de Philip Glass e Steve Reich; no *jazz*, o estilo *fusion*; na música experimental, a *ambient music* de Brian Eno, e na música popular, as harmonias sincopadas de um acorde só do *funk* de James Brown, do *afrobeat* de Fela Kuti e do *hip-hop*; todos esses estilos convergem em torno de uma música centrada na sensibilidade a um instante alargado, que se prestam a um efeito hipnótico, como de um transe.

Dos três estilos musicais analisados por nós, o *hip-hop*, é a manifestação mais recente de uma linhagem musical afro americana da qual o *jazz* e o *rock* fazem parte, e é dos três, o que melhor traduz esta mentalidade neoliberal, sendo que essa “tradução” se dá muito mais pelo *modo* de fazer música do que por alguma inovação estilística. O *hip-hop*, musicalmente, é uma continuação do estilo desenvolvido por James Brown, o que fica explícito no aproveitamento frequente das gravações de trechos isolados das performances do baterista Clyde Stubblefield. Conhecido como o “*original funky drummer*”, pela sua participação na construção do estilo sonoro de Brown, Stubblefield explica em entrevistas e documentários como muitas

²⁰⁶ Idem. p.24.

²⁰⁷ Ibid. p.30.

²⁰⁸ WISNIK, J.M. (1989) Op.cit. p. 51.

músicas foram construídas sobre um primeiro motivo rítmico que ele teria iniciado, sem nunca ter recebido crédito como co-autor. As baterias de Stubblefield - gravadas tradicionalmente, acusticamente, em um estúdio, junto com outros músicos tocando simultaneamente, monitorados por uma equipe técnica - foram e são usadas até hoje em músicas de *hip-hop*. Tanto no primeiro momento, em que estava no estúdio criando junto com os outros, como posteriormente, quando sua performance gravada foi reaproveitada para novas criações, Stubblefield não recebeu créditos por sua contribuição. “Eles dizem que eu sou o baterista mais *sampleado* do mundo. Eu digo, olha, até hoje eu nunca recebi nem um centavo”.²⁰⁹

A novidade do *hip-hop* está no método criado, na técnica de apropriação livre do som e no discurso declamado - na fala.

4.3. Voz

Ironicamente, o primeiro elemento sonoro no qual Thomas Edison vislumbrou um sentido lucrativo para a gravação de áudio e uma possível mercadoria - a voz falada - foi o último elemento sonoro a ser incorporado no processo de expansão do universo sonoro musical por nós observado. O século XX foi marcado por uma proliferação de vozes: expressões individuais, vozes coletivas, celebradas, anônimas, vozes do passado, esquecidas, e até “vozes” de coisas, como motores de carro. Na música, o significado de “voz” se estende à expressão e à identidade. A busca de encontrar sua “voz” por um músico é uma busca por reconhecimento, por uma associação de algum elemento, estilo, fraseado ou timbre característico que identifique o som instantaneamente a um nome, um rosto, uma pessoa. As gravações sonoras conseguiram adicionar sonoridades do ambiente e ajudar a elaborar novas vozes, novas identidades sonoras, novas formas de chegar a “sua” voz, a uma identidade e uma autoria. Os avanços da tecnologia de áudio, os recursos de captação, de edição, de manipulação do tempo e das frequências, ajudaram a multiplicar a produção de sons que não eram possíveis antes, gerando uma paisagem sonora saturada e carregada de autorias e significados.

²⁰⁹ STUBBLEFIELD, Clyde. “Clyde Stubblefield never got paid!” Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=STrA4iREipI> > Acesso em: 22/01/2023.

A história do fonograma é o retrato desse processo, e a história do *jazz* uma das partes desta história, em que entraram em cena uma profusão de novas vozes, de valores humanos que afloraram em uma grande competição através do *tempo* – histórico e rítmico. O mecanismo que impunha uma competição automática às vozes e as forçava a se sobressair umas sobre as outras, acabou por fortalecer a construção e o reconhecimento de uma voz coletiva, e mostrou, pelo som, pela música, uma nova forma de se viver, de estar no tempo. No entanto, esse processo de multiplicação e fortalecimento da(s) voz(es) se desdobrou como parte do processo de expansão da economia. A disponibilização de todos os recursos de manipulação de áudio desenvolvidos durante o século XX em um computador, dá a um músico de *hip-hop* a condição de elaborar cuidadosamente o som, e lhe conferir uma característica sofisticada, pessoal. O desejo de que sua voz seja reconhecida pelos outros possibilita que esse sujeito também se reconheça como um indivíduo, mas a elaboração cuidadosa de si mesmo, de sua “voz”, e sua acessibilidade permanente não garantem o reconhecimento pelos outros.

Com toda a facilidade disponibilizada, parece justo assumir que há algum percentual de música rica, inovadora e relevante sendo produzida em algum, ou em vários gêneros e lugares diferentes, mesmo que essa produção não seja conhecida por muitos. A entrada em cena da fala como material de trabalho musical permite três abordagens que podem ajudar a pensar nos lances mais recentes da história do fonograma, e no que eles podem nos dizer a respeito da música, da escuta, e o que poderiam sugerir sobre o estado atual das coisas.

4.3.1. A fala como “música”

Desde os anos 80/90 do século XX surgiram algumas abordagens musicais originais da voz através de usos diferenciados da fala. Tanto em “*Different Trains*”²¹⁰ de Steve Reich, de 1988, como em “*The Dangerous Kitchen*”²¹¹ de Frank

²¹⁰ REICH, Steve. “Different Trains [A] / Electric Counterpoint [B] [Full Album] - Kronos Quartet, Steve Reich [1988]” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7xXF6kcBs0> Acesso em 18/01/2023.

²¹¹ ZAPPA, Frank. “Frank Zappa - The Dangerous Kitchen”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5lpj2uMFi-c>>. Acesso em: 18/01/2023.

Zappa, de 1983, falas gravadas foram interpretadas melodicamente. Hermeto desenvolveu seu “Som da Aura”, a partir de 1984, com as músicas “Tiruliruli” e “Vai mais Garotinho”, aonde, além de interpretar melodicamente as vozes de dois radialistas esportivos, as harmoniza.²¹² O grupo Rumo se notabilizou pela fala cantada, e Luiz Tatit (um de seus compositores principais) escreveu extensamente a respeito da separação entre voz cantada e voz entoada.²¹³ Esses quatro exemplos são contemporâneos do *hip-hop*. Podemos perceber neste momento, no início da década de 1980, uma tendência geral ao uso da fala como elemento não musical, como um elemento, em parte familiar e humano e, em parte, estranho, porque não foi previsto pela teoria musical nem pela escala temperada. O uso da voz como fala fica em uma espécie de *limbo* entre o ruído e a música, e coloca um desafio para o músico.

4.3.1.1. Som da Aura

A teoria musical não supõe nem prevê o tratamento, pela escala temperada, do desenho “melódico” de uma voz falada. Cabe ao compositor musical se sujeitar à informação – melódica, timbrística, métrica, fonética – contida na fala e encontrar maneiras de traduzir sua musicalidade sem intenção – em notas, acordes, percussões, arranjos. Não é a voz que se adapta à música, estabilizando seu som como canto, é a música que se adapta à fala intermitente. É a procura de um som não musical, não autoral, uma criação informal, que não tem uma intenção musical, não tem um “ego”, mas tem uma pessoa, tem uma personalidade, e se centra justamente no instante da emissão da palavra, do pensamento pela voz.

A voz humana traz em si a semente da intenção do falante. O momento exato em que um pensamento se torna fala é um ato de criação. Por sua espontaneidade, este momento é único e, portanto, eterno, pois a mesma pessoa nunca repetirá as mesmas palavras da mesma

²¹² PASCOAL, HERMETO. “Hermeto Pascoal & Grupo (1984) - Tiruliruli (Remastered)” Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vFENHLg2_jc Acesso em: 18/01/2023. “Hermeto Pascoal & Grupo (1984) - Vai Mais Garotinho (Remastered)”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yCRdtVg3CvU>. Acesso em: 18/01/2023. As duas gravações fazem parte do Lp “Lagoa da Canoa Município de Arapiraca” de Hermeto Pascoal e Grupo, da gravadora Som da Gente, lançado em 1984. As autorias de “Tiruliruli” e “Vai mais, garotinho”, foram registradas como composições dos radialistas esportivos Osmar Santos e José Carlos Araújo.

²¹³ RUMO. “Rumo 07 O Monstro (Luiz Tatit)” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gzhj3X7NMQE>. Acesso em: 18/01/2023.

maneira. Cada pausa para respirar, cada inflexão e cada sílaba são, portanto, a estrutura audível de tudo o que acontece em nosso íntimo.

Podemos considerar a fala humana como um tipo de música, uma melodia sutil e fugaz que, ao mesmo tempo que revela ao mundo externo o que sente e o que pensa a pessoa, também é capaz de mostrar seu estado físico, emocional e espiritual, seja consciente ou não.²¹⁴

O texto do pianista Jovino Santos Neto, parceiro de Hermeto Pascoal no processo de criação do Som da Aura nos anos 80, assinala como, para poder usar essa fala como material bruto, o músico tem que se utilizar ao máximo de sua escuta e decisões pessoais, de seus próprios recursos, de suas decisões para inventar uma maneira musical, harmônica, melódica e rítmica de usar o material sonoro não temperado, não afinado, não dividido em padrões de divisão rítmica binária ou ternária. “Sua genialidade brilha ao extrair as notas musicais inerentes a cada sílaba, sempre sendo o mais fiel possível à entonação, dicção e alcance de cada voz”.²¹⁵ Paradoxalmente, para se submeter à musicalidade sem intenção formal da fala do outro, e “dar voz” a esta musicalidade, ele precisa encontrar a sua própria, como intérprete, arranjador.

Esse tratamento musical da fala, é uma modalidade que só foi possível desenvolver a partir do estúdio, com a repetição, trecho por trecho, das falas, e o “mapeamento” por partes, do desenho do som. Esse processo de repetição e montagem por partes fica claro no vídeo de Hermeto Pascoal “interpretando a aura” da fala do ator francês Yves Montand.²¹⁶ É importante notar que o procedimento que Hermeto chama de Som da Aura não se limita à produção dele, há uma difusão tímida, mas

²¹⁴ SANTOS NETO, Jovino. O Som da Aura. In: COSTA-LIMA NETO, Luiz. Passado, presente e futuro do Som da Aura, uma criação de Hermeto Pascoal, com a colaboração de Jovino Santos Neto. (1984-2022...). Dossiê temático – artigos – Revista Voz e Cena – Brasília, v. 03, no.01, janeiro-junho/2022. pp.97-118. p.99. Ver também: The First “Sound of the Aura” of Hermeto Pascoal (1984): Hearing the Spoken Voice as a Sung Melody. IASPM Journal vol.10 no. 2 (2020). Journal of the International Association for the Study of Popular Music ISSN 2079-3871 | DOI 10.5429/2079-3871(2020)v10i2.3en | www.iaspmjournal.net Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/347390438_The_First_Sound_of_the_Aura_of_Hermeto_Pascoal_1984_Hearing_the_Spoken_Voice_as_a_Sung_Melody. Acesso em: 20/01/2023.

²¹⁵ Idem.

²¹⁶ PASCOAL, Hermeto. “Hermeto Pascoal's Aura Sound of Yves Montand” disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SrgveUpwCnM&t=2s>. Acesso em 18/01/2023.

generalizada desta forma que pode ser identificada em diversas manifestações, das quais o baixista norte americano Mononeon é um praticante frequente.²¹⁷

4.3.1.2. ASMR

Mesmo como manifestações de produção de áudio menos populares e difundidas, às quais seria incorreto atribuir um impacto de massa, Som da Aura e ASMR ajudam a caracterizar esse início do séc. XXI, e dizem muito sobre o universo saturado de som e autorias. O Som da Aura e ASMR operam, como o *hip-hop* e o *sampler*, um modo de transgressão da autoria, mas de formas diferentes. No Som da Aura um som sem intenção de ser ouvido como música se torna música, no ASMR a autoria se desfaz pela forma de escutar. ASMR é um termo médico, a sigla para *Autonomous Sensory Meridian Response*, ou Reposta Sensorial Meridiana Autônoma.

É um fenômeno biológico intensificado pela cibercultura, e a partir de gatilhos sensoriais pode causar formigamentos relaxantes. A prática em si são estímulos ocasionados principalmente por sons variados, desde o barulho da chuva até sussurros ao pé do ouvido, e também por cores, luzes e toques em partes específicas do corpo, que ocasionam, segundo seus praticantes, orgasmos no cérebro, não sendo eróticos, mas relaxantes, como também sonolência e/ou bem-estar.²¹⁸

Como um produto de áudio para consumo, ASMR é o som de uma voz microfona muito perto da boca, falando alguma coisa – o assunto realmente não importa – durante um tempo longo. A atenção da escuta foca nos sons que a própria boca faz quando está pronunciando, nos estalidos, nos sons mínimos da língua, dos lábios, captados bem perto. A voz é em geral sussurrada de forma que todos estes pequenos ruídos dentro da fala possam se sobressair na escuta. A performance da oratória em um ASMR transforma a ideia de autoria pela escuta. O que interessa

²¹⁷ MONONEON: "DUMP TRUMP, WE DON'T WANT HIM" (T-AARONMusic & Christianee Porter) for Donald Trump" Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9Zgre3CW7CI> Acesso em: 18/01/2023. Ver tb.: MONONEON / DELGADO, Publio. "GloZell HOT PEPPER CHALLENGE" - Harmonizador Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7bexS40oPy8> Acesso em: 18/01/2023. O baixista Mononeon tem uma série de vídeos em seu canal explorando a técnica que estamos chamando de Som da Aura. Não se sabe se o músico foi influenciado diretamente por Hermeto, talvez a abordagem musical da fala tenha se difundido inclusive entre artistas que não tiveram contato direto com Pascoal e sua música.

²¹⁸ ZICA, Shayane Marques. *Produção e consumo de ASMR no Brasil: uma análise exploratória de perfis e práticas nos canais de Youtube*. Monografia apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Organizacional. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/26463/1/2019_ShayaneMarques-Zica_tcc.pdf Acesso em: 20/01/2023.

não é a capacidade de transmitir algo do texto, que deve ser algo perfeitamente ignorável, e também não se trata, como no Som da Aura, de interpretar uma voz ou um registro sonoro, e transformar aquele instante não musical em uma composição, um arranjo – pessoal, com a marca do “autor”. Na audição de um ASMR, o som da voz é o som de uma presença, uma companhia íntima, falando muito perto do seu ouvido. O aparecimento de uma forma de consumo de som baseada nestas características reforça a ideia de um consumidor solitário de “música”/áudio. Não faria sentido se juntar com amigos para escutar um ASMR juntos. Trata-se de uma tendência de valorização de um som humano usado como companhia de pessoas solitárias, funcionando quase como uma pornografia auditiva, onde o estímulo é causado pela percepção de proximidade do som, e não por uma fala literalmente pornográfica.

4.3.2. “The Voice”

Como contraponto à essa exploração não convencional da voz, como elemento não musical, há o fenômeno mundial, que é a franquia de *reality show* “*The Voice*”. Produzido em diversos países do mundo, o programa de calouros de padrão internacional se propõe a encontrar “novas vozes”, dentro do cenário musical de cada país. Do mercado nacional são escolhidos quatro artistas já estabelecidos para atuar como juízes e técnicos dos calouros, sendo que cada um representa um segmento musical popular em voga no momento. Cabe a estes quatro juízes disputar entre si os calouros pela voz, sem poder vê-los, e formar uma equipe de aprendizes concorrentes. Assim há dois níveis de competição: um entre os calouros outro entre os juízes treinadores – que são necessariamente artistas conhecidos e atuantes da música popular do país em questão. Através de sua participação, o artista-consagrado e “juiz”, divulga sua imagem, enquanto fornece ao programa a legitimidade da presença de um “artista de verdade”.

O programa se propõe a incentivar e acompanhar uma competição entre os candidatos para descobrir ao final o vencedor, que ganha dinheiro, e um registro sonoro e visual profissional. As provas e o julgamento são baseados na capacidade do calouro de preparar e apresentar uma série de músicas conhecidas do grande público, em gêneros consagrados. O que se espera do vencedor é que seja capaz de

convencer a todos de seu mérito, em todos os gêneros, supostamente através de singularidade de sua voz, como diz o título do programa, mas, misturado à performance estritamente musical, também se trabalha a construção de uma imagem pública formada com dados biográficos, e se explora dramaticamente a competição entre essas personalidades e suas imagens públicas. A individualidade musical, da voz, não concorre só, mas atrelada à sua performance visual e também como o personagem competidor que interessa ao programa. A sua musicalidade é testada ao interpretar um repertório conhecido, mas seu êxito será julgado pela maneira como gerencia sua imagem visual, pela sua caracterização biográfica (indicações de valores morais), e pela performance nos bastidores.

O que se premia ao final, é a capacidade interpretativa ou a construção de sua imagem? Se trata ao final de uma voz única ou de uma voz confirmada? Não se trata de dar voz a um indivíduo para escutar a “voz das ruas”, e sim de demonstrar ao grande público e aos outros artistas como se controla essa voz, como se testa a capacidade dessa voz e se o personagem competidor se submete ao que foi dado com eficácia. O vencedor é aquele que se submete à todas as regras estipuladas e consegue sobreviver à competição. Sua vitória é um exemplo de auto sujeição.

4.3.3. Voz e coletividade

Há um aspecto da concepção de “voz” como signo do indivíduo, que falha em fazer se compreender essa voz enquanto herdeira de um legado cultural, como parte da comunidade a que pertence. Por ser exclusiva e pessoal a voz tende a passar a ideia de um ser absolutamente distinto dos outros, o indivíduo, o gênio, e essa ideia de gênio foi explorada à exaustão pela indústria fonográfica, em cada gênero musical. Como forma de atenuar o aspecto enganoso do conceito de gênio, o produtor musical Brian Eno sugere o termo *scenius*, um neologismo que daria conta de expressar nas manifestações artísticas individuais um aspecto coletivo em lugar do conceito de gênio original.²¹⁹ *Scenius* seria uma junção de *genius* – gênio - com *scene*, – cena. O novo termo traria junto com a singularidade do artista, seu entorno,

²¹⁹ GARRAT, Sheryl. *Scenius: why creatives are stronger together*. The Creative Life. 22/08/2022. Disponível em: <https://thecreativelife.net/scenius/> Acesso em: 19/01/2023.

as pessoas ao longo de sua história, o mundo de onde ele veio e a que ele, de alguma forma pertence, como um “gênio comunitário”.

No entanto, desde a passagem do milênio, não percebemos a presença nem de gênios nem de cenas, mesmo com toda facilidade e autonomia, a almejada liberdade, uma vez alcançada, não manifesta sua potência, seja como vantagem financeira ou como expressão inovadora, a conquista dos meios de produção não se traduziu em um aumento da autonomia estética e nem na percepção de uma nova identidade musical. Ao contrário, parece que a evolução dos modos de produção musical foi impondo a lógica do valor do tempo gasto sobre a do valor do registro, ou seja, a lógica que se impôs foi a da racionalização do tempo gasto em estúdio, de aperfeiçoamento dos recursos visando uma economia do tempo abstrato de trabalho, sem necessariamente levar em conta a natureza da música como prática cultural. Assim, a liberdade oferecida ao músico que pode produzir com autonomia seu trabalho, que permite que ele crie sem necessariamente depender de ninguém, acessando recursos tecnológicos que o tornam autossuficiente é uma liberdade que o isola dos outros – para produzir. Isso é colocado como uma conquista, um aumento da autonomia do criador musical. A questão que se coloca é que a música é em grande parte, feita coletivamente, e a autossuficiência tecnológica caseira direciona essa produção a uma prática individual. A liberdade conquistada o prende a si mesmo: a manifestação musical coletiva não está prevista no ambiente doméstico dos estúdios caseiros.

4.3.4. Silêncio

O produto carregava a voz do artista, sua identidade, sua marca, seu logo, e a promoção do produto, junto às vendas, amplificava o alcance dessa voz misturada ao petróleo do vinil. A voz amplificada era também modelo para outras vozes. Essa expansão de uma liberdade era possível enquanto parte de uma mercadoria. Quando a mercadoria musical perdeu sua materialidade e tornou-se abundante e acessível, perdeu junto seu valor. Desapareceu a ferramenta – o álbum físico - e o lugar da disputa – o estúdio, a gravadora, as lojas, os armazéns, o transporte, a imprensa. Por um processo de ampliação da liberdade do músico, desapareceu o modo de produção. A liberdade alcançada, de se inventar, pelo fim das restrições que tencionavam

o processo de criação, no entanto, o deixam em uma situação delicada, de se construir sem os parâmetros que as outras pessoas da cadeia produtiva forneciam.

A dinâmica da expansão da liberdade de um músico que quisesse desenvolver sua “voz” era a de cultivar uma diferença que o identificasse e assim se firmar entre seus pares, ser aprovado pela crítica e criar um público interessado em sua produção. O campo que determinava se essa identidade seria bem aceita e projetada era o mercado fonográfico, onde essa “voz” era apresentada para apreciação, indiferença ou rejeição de um público ampliado àquele que o artista tinha acesso presencialmente, localmente. As empresas fonográficas eram vistas como obstáculos à autonomia do músico, adversárias em uma disputa com as intenções do músico. Ao declínio do poder destas empresas, deveria corresponder um aumento da liberdade estética do músico, mas o período atual da música não é tido como um período marcado por nenhum grande movimento, em praticamente qualquer tradição musical. Há uma profusão de subgêneros - como exemplo, o *rock* tem o *heavy metal* como um subgênero, que gerou outros, o *speed metal*, o *trash metal*, o *death metal*, etc; o mesmo se repete em outros gêneros -, no entanto, não há um estilo novo criado neste início de século, não há um novo gênero de música, não há um movimento, nem no campo da música erudita, nem na popular, que tenha se hegemonizado e feito aparecer uma nova voz, como o *jazz*, o *rock* e o *hip-hop* fizeram no século passado. Qual seria a razão do “silêncio” dessas vozes em meio a tanto barulho?

A tecnologia alterou a forma como a música soa, como é composta e como a experimentamos. Também inundou o mundo com música. O mundo está inundado de (principalmente) sons gravados. Costumávamos pagar pela música ou fazê-la nós mesmos; tocar, ouvir e vivenciar foi excepcional, uma experiência rara e especial. Agora, ouvi-lo é onipresente, e o silêncio é a raridade pela qual pagamos e saboreamos.²²⁰

O filósofo coreano Byung-Chul Han se pergunta sobre o silêncio da rebeldia em uma sociedade de singularidades como a nossa atual, onde, paradoxalmente, o singular e o incomparável dificilmente aparecem.²²¹ Han atribui à onipresença do uso do celular (“*smartphones*”), a diluição da realidade em um consumo voraz de informações, em que não há contato físico, não há presença, não há corpo.²²² O

²²⁰ BYRNE, D. (2012) Op. cit. p.104.

²²¹ HAN, B. C. (2022) Op.cit. p.49.

²²² Idem.

usuário que anda pelas ruas, com *headphones*, imerso em seu aparelho é atravessado por um fluxo de informações em duas direções, é ao mesmo tempo consumidor e produtor de conteúdo, ele usa e é usado o tempo todo, a qualquer hora do dia, o que “não é, fundamentalmente diferente da servidão”.²²³

O próprio regime neoliberal é *smart*. O poder *smart* não funciona com mandamentos e proibições. Ele não nos torna obedientes, mas dependentes e viciados. Em vez de quebrar nossa vontade, ele atende às nossas necessidades. Ele quer nos agradar. É permissivo e não repressivo. Ele não nos impõe o silêncio. Antes, somos constantemente incentivados e convidados a compartilhar e comunicar nossas opiniões, preferências, necessidades e desejos, a narrar nossa vida. Ele torna sua intenção de dominação invisível ao se chegar de mansinho como bastante amigável, apenas *smart*. O sujeito subjugado nem sequer está ciente de sua subjugação. Ele se sente livre. O capitalismo se aperfeiçoa no capitalismo do ‘curti’. Devido a sua permissividade, não precisa temer nenhuma resistência, nenhuma revolução.²²⁴

Musicalmente, nosso tempo não é marcado pela inovação, não há a percepção de uma inovação consagrada e associada ao início do séc. XXI, não há nenhum movimento musical que tenha surgido e caracterize esse período, todos os últimos estilos que marcaram a música erudita, o *jazz* e a música popular vêm do final do século passado, trinta ou quarenta anos atrás. À liberdade conquistada na autonomização da produção não corresponde uma maior liberdade estética – que se poderia supor de um músico libertado das correntes dos interesses das empresas fonográficas. O que se questiona aqui não é a capacidade dos últimos estilos musicais na área da música erudita, *jazz* e popular, respectivamente, de serem, ou não, manifestações dessa *temporalidade acelerada em torno de um instante alargado*, isso todos eles – minimalismo, *fusion* e *hip-hop* – são. O que chama a atenção é que com toda a nova capacidade criativa autônoma do computador, desde o início do século XXI, não se estabeleceu, nem na música erudita, nem no *jazz* nem na música popular algum novo estilo, desenvolvido neste início de século, que tenha conseguido proeminência. Ao contrário, músicas mais antigas têm sido mais ouvidas, valorizadas e negociadas pelas empresas de *streaming* do que as novas.²²⁵

²²³ Ibidem. p.50

²²⁴ Idem. p.52.

²²⁵ GIOIA, Ted. Is Old Music Killing New Music? All the growth in the music business now comes from old songs – how did we get here, and is there a way back? The Honest Broker, 19/01/2022. Disponível em: <<https://tedgioia.substack.com/p/is-old-music-killing-new-music?s=r>>. Acesso em: 22/01/2022.

Se há mais facilidade e autonomia para produzir e distribuir seus trabalhos por conta própria, por que a almejada liberdade, uma vez alcançada, não manifesta e reverbera sua potência, como forma de independência financeira ou expressão original? Tanto uma – independência financeira - como a outra – inovação musical - esbarram no funil dos algoritmos das plataformas de *streaming*, e no emaranhado de autorias, manipulações e dividendos – ou fraudes. A presença, no topo das músicas mais ouvidas de *jazz*, em uma plataforma como Spotify, de artistas sem referência entre os *blogs*, jornais e conhecedores daquele estilo, com milhões de acessos, que se revela sempre de um mesmo nome desconhecido, levantou a suspeita - não comprovada – sobre o grau de manipulação efetuado pelos algoritmos das plataformas de *streaming*. Plataformas vendem entre seus serviços a divulgação de artistas independentes, ou seja, a empresa ganha quando transforma em dinheiro o tempo de audição da música deste artista, repassa uma fração de centavo para este, que, para divulgá-lo, paga à plataforma, que ganhará novamente, caso o número de acessos aumente. A plataforma ganha em qualquer dos casos, mas o patamar de quantidade de acessos a ser alcançado pelo produtor independente, que proporcione algum retorno efetivo, é muito alto.

No entanto, a situação muda quando se leva em conta o fato de existirem pessoas que gravam vídeos e postam o conteúdo com regularidade na Internet, e que tal ação ganhou legitimidade no mundo todo, nos últimos anos, tornando essa prática uma nova profissão, chamada de *youtuber*. Se incluirmos este novo segmento, de “consumo de opinião” em formato audiovisual, como parte de uma tendência de mudança na orientação da escuta, não estaremos mais em um segmento minoritário, trata-se de um fenômeno de massa. Esse tipo de escuta sempre houve, a “voz ambiente” faz parte de nossa paisagem sonora em programas de rádio ou no hábito comum de encontrar um ambiente com uma televisão ligada o tempo todo. O consumo desses vídeos pela internet, porém, tem uma diferença crucial, que não é parte de nosso argumento, mas deve ser ressaltada, mesmo que tenhamos saído do campo da música.

É importante registrar a importância que o fenômeno dos *youtubers* no cenário atual, como exemplos de aquisição de um poder excepcional, de maneira independente, produzindo sozinhos, em casa, conteúdo para consumo de massa.²²⁶ Um cidadão anônimo em qualquer parte do mundo, pode chegar a atingir um público muito maior do que um grande jornal de renome internacional. Em 2017 houve uma polêmica entre o sueco Felix Kjelberg, conhecido como Pew-die-Pie. Kjelberg, ficou famoso jogando *videogames online* e acabou se tornando o *youtuber* com a maior audiência na Internet, um público em grande parte infanto-juvenil.²²⁷ Em 2017, o *youtuber* foi acusado de antissemita pelo *Wall Street Journal*, e perdeu um patrocínio da Disney. O sueco se defendeu dizendo que as acusações seriam na verdade uma perseguição por ter criticado o jornal em seus vídeos. Apesar da polêmica e da pressão pública, a plataforma *Youtube* não banuiu o seu fornecedor de conteúdo. Ignorando os méritos da polêmica, a novidade a ser destacada nesta questão é que, como um *youtuber*, Kjelberg tem 111 milhões de membros inscritos em seu canal, contra menos de 4 milhões do *Wall Street Journal*.

Esse desvio pelo tema dos *youtubers* foi feito para pensar no poder de comunicação em potencial que um sujeito adquiriu, um anônimo isolado em sua casa – como o músico –, de ampliar o alcance de sua voz. Chama a atenção, que essa produção de opinião tenha conseguido canalizar o público da Internet e garantir uma situação - como fonte de lucros da plataforma - de se comunicar diretamente com um público na ordem dos milhões e disputar, em posição vantajosa, com uma grande corporação capitalista. Há uma novidade no acesso de ponto a ponto, na escolha do conteúdo pelo consumidor, uma fresta, um espaço em potencial para aparecerem novas vozes, variadas, e em uma nova correlação de forças. Mesmo não se tratando de música, o relacionamento desses novos produtores e empreendedores de si com as gigantescas plataformas deixa clara a necessidade de uma discussão

²²⁶ SILVA, Thayná Desirée. Youtuber: a nova profissão do jovem do séc. XXI e seu reflexo. Disponível em: https://hosting.iar.unicamp.br/disciplinas/cs106_2016/assets/profiles/thayna/ARTIGO.pdf Acesso em 21/01/2023.

²²⁷ BERGEN, MARK. “How YouTube broke up with PewDiePie (then got back together again)”. The Verge. 06/07/2022. Disponível em: <https://www.theverge.com/23339163/pewdiepie-like-comment-subscribe-mark-bergen-book-excerpt-youtube-adpocalypse> Acesso em 18/01/2023. “PewDiePie Says WSJ Took Anti-Semitic Content Out of Context” Wall Street Journal, 16/02/2017. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/pewdiepie-says-wsj-took-anti-semitic-content-out-of-context-1487278375> Acesso em: 18/01/2023.

profunda, por um lado, sobre a garantia da liberdade de expressão dessas vozes variadas, e por outro, pelos poderes de propagação, silenciamento e censura dos sons e das ideias por grandes corporações privadas que monopolizam os serviços de comunicação de alta tecnologia.

A jornalista de música e cultura Liz Pelly, em um artigo recente sugere uma proposta que leva em conta as falhas das plataformas de *streaming* em exercerem o papel, de maneira justa, de mediadoras entre a produção e o consumo, e declara o teor político do que está envolvido na questão e em sua proposta:

Claro, a música é um grande guarda-chuva, incluindo muitos tipos diferentes de práticas e comunidades que não soam do mesmo jeito ou se parecem, com uma ampla gama de objetivos e condições de trabalho. Alguns músicos têm um chefe definido, outros têm muitos chefes, alguns são seus próprios chefes. Um saxofonista de estúdio sindicalizado pode ver um caminho diferente para desmercantilizar a música e melhorar as condições de trabalho do que um artista independente experimental de *noise*. Ideias sobre o que torna a cultura musical “sustentável” podem assumir diferentes formas, dependendo de onde você olha e para quem você pergunta. Está cada vez mais claro, porém, que garantir um futuro robusto para a música significa imaginar sistemas drasticamente diferentes da estrutura corporativa atual e fora da influência da lógica de mercado. Devemos conceituar futuros onde a música faz parte do projeto maior em andamento de libertar a arte do capitalismo. Como parte desse trabalho, devemos pensar em socializar o *streaming* de música.

A música é parte integrante da paisagem cultural: ela une as pessoas, fornece uma saída e também um arquivo. Na melhor das hipóteses, pode refletir o teor da sociedade em um determinado momento. É um bem público. Como seria se pensássemos sobre o acesso à música da mesma forma que pensamos sobre outras formas importantes de cultura e informação – por exemplo, livros? Cópias físicas de música estão disponíveis há muito tempo em bibliotecas públicas, mas atualmente não conceituamos o acesso universal à música como um bem público, a ser gerenciado no interesse público com financiamento público. Deveríamos.²²⁸

A proposta de Pelly é que se busque ter uma plataforma digital pública, que ofereça acesso e tratamento justo, que não manipule o gosto dos consumidores, que não distorça a realidade, que simplesmente seja como uma biblioteca, um depósito

²²⁸ PELLY, Liz. Socialized Streaming A case for universal music access Liz Pelly February 16, 2021. Disponível em:

<<https://reallifemag.com/socialized-streaming/>>. Acesso em 07/12/2022. *Of course, music is a big umbrella, inclusive of a lot of different types of practices and communities that do not sound or feel the same, with a wide range of goals and labor realities. Some musicians have one clear boss, others have many bosses, some are bosses themselves. A unionized session saxophonist might see a different path toward decommodifying music and improving work conditions than would a self-releasing experimental noise artist. Ideas about what makes music culture “sustainable” might take different shapes depending on where you look and who you ask. It is increasingly clear, though, that ensuring robust music futures means imagining systems drastically different than the current corporate structure, and out from under the sway of market logic. We should conceptualize futures where music is part of the greater ongoing project of freeing art from capitalism. As part of that work, we should think about socializing music streaming.*

e um acesso, não um negócio. Mais do que isso, Pelly propõe politizar a questão da música, libertar a arte do capitalismo e socializar o *streaming*.

4.4. Música, autonomia e política

Imagine um movimento radical que tenha sofrido uma derrota estrondosa. Tão estrondosa, de fato, que parecia improvável que saísse do ostracismo antes do decurso de uma vida, quando muito. A derrota que me ocorre não se resume ao desprezo tão tristemente familiar à esquerda política, e sim representa uma repulsa de tal modo definitiva, que apareceu descreditar até mesmo os paradigmas que essa política tradicionalmente cultivou. (...) O que aconteceria se, de uma hora para outra, a esquerda, em vez de se sentir oprimida ou frustrada, se visse simplesmente extinta, dona de um discurso de tal forma desarmônico com os tempos modernos que, assim como com a linguagem do gnosticismo ou do amor cortês, ninguém mais se daria ao trabalho de investigar sua exatidão? Que aconteceria se a vanguarda viesse a tornar-se o remanescente, seus argumentos ainda pouco inteligíveis ecoando em algum espaço interplanetário metafísico onde iriam acabar como um mero grito abafado?²²⁹

Quando John Lennon pediu a realeza britânica que sacudisse suas joias em lugar de aplaudir²³⁰, assim como quando Jimi Hendrix tocou o hino dos Estados Unidos ao som de bombas e ambulâncias²³¹ para uma plateia de jovens amedrontados com a possibilidade de terem que lutar como soldados na Guerra do Vietnam, os dois músicos misturaram atitude política e expressão artística à expansão da indústria fonográfica, que se beneficiou e se consolidou, não contra, mas frequentemente lucrando ao dar voz a manifestações antissistêmicas. Os exemplos desses dois artistas, os garotos da classe trabalhadora de uma cidade periférica inglesa e o negro norte americano, que ganharam visibilidade planetária de um momento para o outro, que agem politicamente e se tornam exemplos para seus pares e para o público, são inseparáveis do poder da indústria fonográfica na época de sua expansão. Ainda assim, suas ocasionais tomadas de posição política não implicavam numa funcionalização redutiva da música que produziam então, e mesmo quando imitava a realidade da guerra, Hendrix o fazia inovando a linguagem musical. A “beleza do excedente de sua intenção” estava justamente nesta imitação com teor político, e a funcionalidade dessa imitação não atrapalhava a expressão artística, ao

²²⁹ EAGLETON, Terry, *As ilusões do pós-modernismo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.

²³⁰ LENNON, John. “John Lennon: ‘Just rattle your jewelry’ + Twist and Shout Royal variety performance in London”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rvBCmY7wAAU>> Acesso em 6 fev 2021.

²³¹ HENDRIX, Jimi. “National Anthem U.S.A. (Woodstock 1969)”. Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Am7qzzgGOGU>. Acesso em 31/05/2022.

contrário, os sons de guerra emulados com a experimentação eletroacústica dos efeitos da realimentação do som – *feedback* - entre guitarra e amplificador, eram também a grande novidade: o uso musical de um ruído “descontrolado”. A presença de um conteúdo político e a imitação de certos sons da realidade não colocaram a autonomia artística de Jimi Hendrix em questão, ao contrário.

Em 1969, em Woodstock, a mercadoria musical reunia o lucro do capitalista, a voz do músico, o discurso político, a funcionalidade representativa, a música mais tradicional e a inovação sonora; a indústria fonográfica em plena expansão de suas atividades econômicas tinha espaço suficiente para promover a boa convivência entre interesses distintos. Hoje, os interesses mais distintos têm toda a liberdade para se expressar musicalmente, mas não tem materialidade e uma base econômica minimamente confiável sobre a qual se apoiar e expandir.

À medida que a arte se desobrigou de uma funcionalidade representativa, se abriu para uma liberdade aparentemente ilimitada. No começo do século, nas artes visuais, o gesto “mágico” de Duchamp, de apresentar um objeto comum como obra de arte autoral seria o marco inicial dessa liberdade (e ironia) que o artista se auto-concedeu. Octavio Paz assinala, no final de seu ensaio sobre Duchamp que “(...) o fim da atividade artística não é a obra mas a liberdade”.²³² A liberdade é a questão do artista, e Duchamp conseguiu fazer valer essa liberdade individual através de sua escolha, que ao mesmo tempo que colocava em evidência uma ação mínima, o gesto, afirmava o indivíduo²³³ e desafiava o *establishment* artístico de então, baseado em uma arte “retiniana”, que privilegiava o apelo sensorial e o *bom-gosto*, em detrimento de um conteúdo intelectual. Esse gesto crítico singular e libertador se deu através de uma participação no mundo da arte, das galerias e dos museus, ou seja, apesar de atacar a prática artística de então, ele fazia uso do aparato artístico para atacar a arte vigente, chamando a atenção para a individualidade e arbitrariedade da obra artística, assim como para a função de museus e galerias de cancelar ou legitimar essa produção artística. “É uma obra voltada sobre si mesma, empenhada em destruir aquilo mesmo que cria”.²³⁴

²³² PAZ, Octavio. Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza. São Paulo, Perspectiva, 1977. p.59.

²³³ Idem. p.24.

²³⁴ Ibidem. p.47.

Seu gesto mínimo expressa uma consciência aguda do meio das artes visuais e de seu tempo, ainda que sua visão desse tempo tenha sido interpretada de maneiras distintas. Octavio Paz enfatiza em Duchamp, não a representação, mas a reflexão sobre o tempo. Paz pensou Duchamp como um freio na aceleração do tempo, alguém que “desde o princípio opôs à vertigem da aceleração a vertigem do retardamento”. Comparado à pressa e produtividade veloz do pincel de Picasso, que lhe permitia “ser de todos os séculos sem ser do instante”, os quadros de Duchamp seriam “a presentificação do movimento: a análise, a decomposição e o reverso da velocidade”.²³⁵ A essa interpretação já estabelecida, da reflexão sobre uma desaceleração do tempo na obra de Duchamp por Octavio Paz, contrasta uma interpretação mais recente, do professor de história da arte canadense Julian Haladyn que parece sugerir justamente o contrário:

O que o *readymade* foi, e continua a ser, é um ato de acelerar a arte como discurso, de forçar até o ponto de explodir os preceitos filosóficos da estética moderna nos quais a noção de arte na modernidade está baseada. O aceleracionismo de Duchamp é um jeito novo de pensar em objetos e objetos artísticos dentro de nossa era de produção capitalista globalizada.²³⁶

As reflexões de Paz e Haladyn sobre Duchamp articulam uma visão crítica do seu tempo, ainda que indicando direções opostas, os dois interpretam Duchamp problematizando o tempo presente. Paz o vê retardando, freando a aceleração de seu tempo para o decompôr, Haladyn ao contrário, vê Duchamp acelerando a arte como discurso para superar o tempo presente; o que os dois parecem ter em comum na reflexão sobre Duchamp é essa avaliação do presente como problema.

O gesto de Duchamp é, entre outras coisas, uma intervenção na lógica da mercadoria e do trabalho, ele joga com um processo do mercado: dá um valor arbitrário para um produto feito para outro propósito e assim chama atenção para o processo que realiza a obra, não só da valorização do gesto do autor e da contribuição do olhar do espectador, mas também para todo o entorno que é necessário nessa operação. Ele levanta a questão do aparato em torno da apreciação estética e sua

²³⁵ Idem.p.7.

²³⁶ HALADYN, Julian Jason. Duchamp, Aesthetics and capitalism. London: Routledge, 2020. p.2. “What the *readymade* has been and continues to be is an act of accelerating art as a discourse, of pushing to the point of excess the philosophical precepts of modern aesthetics on which the notion of art in modernity is based. Duchamp accelerationism is a new way of thinking about objects and art objects within our era of globalized capitalist production”.

intervenção surte efeito através da interação entre seu gesto autoral mínimo e o meio: a crítica, os museus, as galerias. Duchamp tinha liberado o artista, pela centralidade dada à criação intelectual manifesta em um gesto simples, que ainda assim tem uma autoria, um indivíduo que terá seu nome referenciado.

Mesmo que inseparável da visão irônica do artista, o meio por onde Duchamp expressou suas ideias não desapareceu, os museus não colapsaram como as *Tower Records*. O comércio de arte, que ainda guarda características não industriais, pessoais, artesanais, pôde se resguardar em seus nichos, sem ter sido atingido em seu modo de funcionamento pelas mudanças tecnológicas em curso, e pelo esvaziamento do valor da sua forma como mercadoria, como no caso da música. Feita essa ressalva, Duchamp já teria antecipado a questão de uma liberdade aparentemente ilimitada ao alcance da decisão do artista, dado que este tenha acesso ao aparato artístico: um *readymade* fora do museu perderia muito, senão todo seu efeito.

Alguns músicos, principalmente nos países centrais, conseguem uma estabilidade se apoiando em instituições e financiamentos estatais ou independentes, como é o caso da Lincoln Center Jazz Orchestra liderada por Wynton Marsalis, assim como de outras orquestras, mas essa não é a condição da maioria, é a exceção. Ou seja, o avanço no tempo renunciado pela música leva o seu praticante a não ter lugar no presente. As artes plásticas, que mantêm uma base de acesso pelos museus assinalam, como na interpretação dada a Duchamp, acelerar a arte na superação do tempo, sem que tenham que enfrentar o mesmo impasse que o músico com a ruína do mercado físico de fonogramas. A contradição com que o músico se confronta fala de um dilema que precisa ser ao menos formulado.

4.5. Por que música?

Afinal, por que tentar falar do todo através da música? E tentar falar do trabalho a partir do músico? Música é som, e a natureza do som é flutuar, circular livremente, e atingir simultaneamente a tudo e a todos que estiverem em volta. Ao longo do século XX, o universo sonoro se expandiu e o músico adquiriu acesso a todo o universo sonoro disponível. Houve uma democratização dos sons e foi conferido ao músico uma liberdade exponencialmente ampliada para brincar de inúmeras maneiras não somente com as notas da escala temperada, mas com o som, como

um fenômeno físico, frequência e duração. Esse acesso livre foi proporcionado por um entrelaçamento complexo de interesses gerais, acelerados em torno da busca de aumento de lucratividade através da inovação tecnológica. Houve também uma facilitação do acesso, ao som em geral, e à música, não só por músicos, mas por todos. Houve um processo de socialização do som e de emancipação do músico – enquanto criador. No entanto, à medida que o universo sonoro se expandiu e foi democratizado ele perdeu valor. À medida que o músico ganhou uma forma de liberdade ele também ficou mais solitário. À medida que o consumidor pode ter acesso liberado aos fonogramas, ele os ouve em *headphones* – contraditoriamente, a paisagem sonora é tão carregada de sons simultâneos, inclusive músicas-fonogramas, que para se concentrar em um som só, é necessário se isolar e usar *headphones*.

O "sistema" do pós-moderno (que afirma não ter um) não é codificado e é mais difícil de detectar, mas suspeito que culmine na experiência do espaço da própria cidade - a cidade pós-urbana renovada e gentrificada, as novas multidões e massas das novas ruas - bem como na de uma música que se espacializou tanto por meio de seus enquadramentos performáticos quanto de seus sistemas de entrega, os diversos *boomboxes* e *walkmans* que inflexionam o consumo do som musical em uma produção e apropriação do espaço sonoro como tal.²³⁷

O ambiente saturado de sons e música tem que ser levado em consideração nesse processo de desvalorização da mercadoria musical, o excesso, a saturação do cotidiano sonoro. A produção e o consumo de música são facilitadas e se expandem em atos solitários, ou saturados, que alteram a forma como a música cria laços entre as pessoas. Não se trata de afirmar que a liberdade em solidão não tenha valor, isso não seria verdadeiro para o consumidor, e principalmente para quem cria. Se o pesquisador faz uso do computador sozinho em casa para elaborar esse texto, que mal há no músico em fazer o mesmo? Do ponto de vista do músico, principalmente do compositor, há um valor claramente positivo em ter virtualmente todos os sons à disposição na ponta dos dedos e poder experimentar à vontade e construir uma verdade sonora própria, brincar de manipular o tempo do som, e ter tempo à vontade para isso.

O que vimos foi um processo de concorrência, inovação, aumento de produtividade e barateamento na sociedade que resultou na liberação do tempo, tanto o tempo do som como o do trabalho, tanto uma liberação de uma representação simbólica do tempo – no som - como uma desoneração do valor social do tempo de

²³⁷ JAMESON, F. (2008) Op. cit. p.637.

trabalho – no som também. Não era essa a promessa do pensamento de Marx, a liberação do tempo como resultado do processo de concorrência e aumento da produtividade? Teria sido isso o que Jacques Attali sugeriu quando pensou na música como prenunciadora de mudanças que ainda estão por acontecer?

Que prática musical deve ser lida como o verdadeiro prenúncio do futuro? O pseudo novo prolifera hoje, dificultando a escolha. A musicologia sempre situa essa fratura essencial na entrada do ruído na música. Foi então que a provocação e a blasfêmia, o grito e o corpo entraram pela primeira vez no espetáculo. A entrada deles era imperativa em um mundo em que o barulho brutal era onipresente; não se traduziu, porém, numa ruptura real das redes existentes. Já em 1913, Russolo falava sobre "o desabamento de persianas de lojas de metal, portas batendo, o burburinho da multidão, a variedade de ruídos, de estações, ferrovias, fundições de ferro, fiações, gráficas, usinas elétricas e subterrâneos", ferrovias e os ruídos absolutamente novos da guerra moderna." Ele inventou uma orquestra de vibradores, guinchos, apitos. Honegger escreveu uma obra, *Pacific 231* (1924), que reproduz o ritmo das rodas de um trem, e Antheil escreveu um *Ballet mecanique* (1926), que pede hélices de avião. Em 1929, Prokofiev escreveu *Pas d'acier*; Mossolov escreveu *The Iron Foundry*; e Carlos Chávez, *HP*. Em Cage, a ruptura é mais evidente; pode ser visto em sua negação da natureza canalizada da música e da própria forma da rede, em seu uso não convencional de instrumentos clássicos e em seu desdenhoso desprezo pelo significado atribuído à arte. Quando Cage abre a porta da sala de concertos para deixar entrar o ruído da rua, está a regenerar toda a música: está a levá-la ao seu ápice. Ele está blasfemando, criticando o código e a rede. Quando ele se senta ao piano sem movimentos por quatro minutos e trinta e três segundos, deixando o público impaciente e fazendo barulho, ele está devolvendo o direito de falar a quem não quer. Ele está anunciando o desaparecimento do site comercial da música: a música deve ser produzida não em um templo, não em um salão, não em casa, mas em todos os lugares; é para ser produzida onde quer que seja possível produzi-la, da forma que se desejar, por quem quiser usufruí-la. O compositor deve desistir do desejo de controlar o som, limpar sua mente da música e começar a descobrir meios de deixar os sons serem eles mesmos, em vez de veículos para teorias feitas pelo homem ou expressões de sentimentos humanos.²³⁸

A entrada da indeterminação na música quebrou a divisão entre ruído e música, e tudo se tornou material sonoro, o site comercial da música desapareceu e sua produção e fruição tendem a circular livremente - mesmo que nada mais nesse mundo seja gratuito. O processo de expansão do universo sonoro e das possibilidades de se criar com som é inegável. O barateamento e a acessibilidade dos recursos, dos “meios de produção”, também representam uma emancipação, mesmo que incompleta.

4.6. A questão do mundo hoje

²³⁸ ATTALI, J. (1985) Op. cit. p.136.

“Até aqui, na maior parte, nossas liberdades foram movidas a energia”.²³⁹

“Como você pode fazer música de uma forma que retrate como você quer que o mundo seja?”²⁴⁰

A ação humana vem deixando marcas no planeta, nas camadas geológicas, alterando sua temperatura média, seus ciclos químicos, a alcalinidade dos oceanos, exterminando espécies animais e vegetais, queimando florestas, secando rios e lagos, degelando as calotas polares. Esse desequilíbrio, causado pelo aumento contínuo do impacto da ação humana na chamada zona crítica, a biosfera, a pequena camada habitável que recobre o planeta, veio a se acentuar e deixar traços mais marcados com a Revolução Industrial e ainda mais claramente a partir de 1950, no período chamado de “Grande aceleração” com as explosões atômicas, o crescimento exponencial da população humana e a aplicação de inovações tecnológicas na exploração de recursos naturais, na direção de um aumento da eficiência na produtividade e um barateamento no consumo.

Vivemos em uma sociedade com um modo de produção competitivo, acelerado e destrutivo, fazemos parte de uma espécie predadora em escala planetária que parece estar trabalhando na construção de uma catástrofe. A possibilidade de dar alguma resposta que leve em conta o âmbito coletivo presente, vertiginosamente acelerado e despolitizado, que nos torna como que participantes de uma corrida de sonâmbulos em direção ao abismo, a forma de “abrir os olhos e enxergar” esta lamentável ação humana coletiva, se daria através da “antiga concepção moderna” de história, com um sentido universal, com um “*télos* ideologicamente enunciado”.²⁴¹ Esta concepção de história universal tem um século de críticas nas costas - a concepção de uma totalidade embutida na história deu espaço para as visões de horizontes políticos totalitários, das quais o marxismo seria um exemplo.

“Só no horizonte da temporalização se torna possível que adversários políticos se ideologizem mutuamente”. Turin sublinha através da frase do teórico da

²³⁹CHAKRABARTY, Dipesh. The climate of history: four thesis. Critical Inquiry, 35 (Winter, 2009) 197-222.

Disponível em: <http://www.law.uvic.ca/demcon/2013%20readings/Chakrabarty%20-%20Climate%20of%20History.pdf>. Acesso em 08/01/2021. p.208.

²⁴⁰ Wayne Shorter – fala em evento ao vivo na internet, *webinar* sobre o grupo de jazz Weather Report (27/05/2021).

²⁴¹ TURIN, R. (2019) Op. Cit. p.37.

história alemão Reinhart Koselleck, a forma como o posicionamento político na modernidade está atrelado a uma história com *télos*, uma disputa que se dá no presente, mas “remete a uma resolução no futuro”.²⁴²

O que distingue a modernidade, convertida em conceito, é uma aceleração que não esteve presente nos objetivos naturais da humanidade. Desta maneira, a partir do século XVIII, a história se distingue fundamentalmente de toda a história passada, pois as próprias metas estruturais mudam mais rapidamente do que era antes possível. Isso começa com a força do motor a vapor e então passa para os aceleradores químicos, eletrônicos e atômicos, que modificaram por completo a rede geral de tráfego, as comunicações de tal modo que podemos percorrer todo o globo em 24 horas, não de modo utópico, senão que factual (...) os aceleradores técnicos mudaram toda a estrutura da sociedade, os poderes econômicos e também a estrutura política de decisão. Já não podemos aguardar decisões passivamente, senão que devemos antevê-las, para manter a capacidade de ação. Deve-se agora agir com mais rapidez e igualmente, com base nas possibilidades de repetição, prever a longo prazo, para que atualmente se possa agir. (...) O que agora deve ser antecipado é a preparação de repetições possíveis, para que, em suma, se ganhe alguma ascendência sobre o que sucede. Nesta medida, *historia magistral vitae* sim, não no sentido de repetição de acontecimentos solitários mas de um prognóstico que mede o espaço possível de acontecimentos.²⁴³

O historiador indiano Dipesh Chakrabarty sugere que foi o mesmo processo histórico que nos levou à aquisição do que chamamos de “nossas liberdades” que acarretou a entrada da humanidade nesta crise ambiental planetária. O autor avalia que as teorias do pós-colonialismo e da globalização não têm, por si sós, instrumentos suficientes para pensar esta crise, e que frente ao caráter inédito da mudança climática se tornou necessário rever alguns conceitos básicos do nosso conhecimento tanto na definição do que é humano, como dos conceitos históricos desenvolvidos nas últimas décadas para dar conta de eventos recentes como o processo de globalização. Ele procura, por um lado, duvidar de nossa capacidade e dos meios disponíveis para compreender a grandeza da mudança que está se desenhando, e por outro, responder de que maneira podemos, em tempos de “pós-verdade”, nos conceber em uma universalidade que se tornou prioritária. “Eis o paradoxo que devemos sustentar nestes dias difíceis: aceitar ser uma espécie dentre as outras na Terra e, ao mesmo tempo, pensar e agir como seres universais”.²⁴⁴

²⁴² Ibidem. p.37.

²⁴³ DUTT, C. (2015) Op. cit. Trecho de entrevista de Reinhart Koselleck.

²⁴⁴ ZIZEK, Slavo. O paradoxo da pandemia. A TERRA É REDONDA. 14/07/2021. Disponível em: Copie <https://aterraeredonda.com.br/o-paradoxo-da-pandemia/?doing_wp_cron=1642300182.1228930950164794921875> Acesso em 15/01/2022.

Em meio a toda a fragmentação do presente, um dos elementos mais fortes que nos obrigam a nos colocarmos em um mesmo tempo é, sem dúvida, a dimensão climática. Diante do tempo catastrófico da natureza, todos nos tornamos contemporâneos.²⁴⁵

Onde os conceitos modernos mostravam uma ambiguidade que dava lugar a uma disputa política, em um processo que se desdobra ao longo do tempo, os conceitos neoliberais traduzem mais uma atitude situacional, no presente mais imediato, e apresentam-se fora da discussão ideológica, política e histórica: “quem seria contra a eficiência, a excelência e a transparência?”²⁴⁶ Governar tornou-se uma técnica ideologicamente “neutra” e globalizada, em um mundo despolitizado. O tempo neoliberal que o prof. Turin descreve é o de cidadãos obstinadamente flexíveis, e inflexivelmente acelerados, vivendo uma “despolitização politicamente programada”.

Para Chakrabarty, o campo onde desenvolvemos nossa liberdade de escolha coletivamente, tradicionalmente ocupado pela política, nunca foi inteiramente determinado pela racionalidade, e o modo complexo que esta política atua sobre uma dinâmica de mudança estrutural lenta, é praticamente incontrolável e imprevisível. A urgência do problema da mudança climática requer uma tomada de atitude política conjunta, iniciada logo e que se mantenha duradoura, entre diferentes nações, condições pouco prováveis de se ver acontecer, dada as diferenças entre os interesses específicos de cada nação. Ainda que eventualmente se consiga uma unanimidade global, restaria a questão da natureza curta dos mandatos políticos, o que torna qualquer acordo duramente costurado em uma nova dúvida a cada eleição. Essa complexidade da realidade política colocaria em questão os limites das democracias nacionais para lidar com um problema planetário de toda a espécie humana, urgente, e de longa duração.

É mais como um universal que surge de um sentimento compartilhado de catástrofe. Ele exige uma abordagem global da política sem o mito de uma identidade global, pois, ao contrário de um universal hegeliano, não pode subsumir particularidades. Podemos chamá-la provisoriamente de “história universal negativa”.²⁴⁷

²⁴⁵ TURIN, R. (2019) Op.cit. p.14.

²⁴⁶ Idem. p.38.

²⁴⁷ CHAKRABARTY, D. (2009) Op. cit. p.222. “*It is more like a universal that arises from a shared sense of catastrophe. It calls for a global approach to politics without the myth of a global identity, for, unlike a Hegelian universal, it cannot subsume particularities. We may provisionally call it a ‘negative universal history’*”.

Chakrabarty propõe uma história universal invertida, onde a distopia de um desastre ambiental planetário que se anuncia seria adotado como ponto de referência, uma perspectiva de sentido para uma outra história universal, não branca e eurocêntrica, mas múltipla, diversa, que não se embasa em uma lei natural que a comande. Uma história universal que se assumisse como resultado de uma construção, baseada em uma previsão racional dos efeitos da atividade humana e planetária na biosfera, que partisse da contemporaneidade, da multiplicidade de espécies e da diversidade física que compõe a realidade e teria no planeta a sua identidade comum, uma consciência coletiva da necessidade de manter as condições de vida da biosfera. Para Debora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro a proposta de “história universal” de Chakrabarty coloca a extinção da humanidade como finalidade, e a identidade desta humanidade enquanto espécie só seria formada “quando desaparece[sse] o último ser humano da face da Terra”.²⁴⁸ É válido questionar qual seria a eficácia de um “medo do futuro” como instrumento para se posicionar em relação à questão ambiental planetária. O medo é um mecanismo eficiente de alerta para o perigo, mas tende a paralisar o sujeito amedrontado. Mais do que uma conscientização do perigo da ameaça climática, seria necessário formular uma proposta minimamente positiva, um objetivo, básico, comum à humanidade, que a chamasse a agir como coletividade em relação ao planeta.

Se pensarmos a questão da ameaça climática e as proposições de Chakrabarty de uma “história universal negativa”, e da “humanidade enquanto espécie” pela ótica teórica encontrada no trabalho de Koselleck, o resultado a princípio seria o de discordância. Não bastasse o olhar crítico de Koselleck para a tendência totalizante de uma história com *télos*, e sua preferência por uma concepção de múltiplas histórias e interpretações, também o “senso compartilhado de catástrofe” não parece dialogar com a elaboração de sentido pelo historiador a partir do passado.

Toda história, que analisamos como efetivamente ocorrida, é uma *logifcatio post festum* (racionalização depois do sucedido). O que necessariamente pressupõe que cada história, em sua consumação, em si mesma não tem sentido. Assim a história real, assim formula a ironia ou o paradoxo desta reflexão, só se mostra em sua verdade quando tenha passado. Formulado de outro modo, a verdade de uma história é sempre uma história *ex post*. Ela

²⁴⁸ DANOWSKI, Déborah / CASTRO, Eduardo Viveiros de. Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Bárbarie Editora, 2015. p. 112/113.

em suma, torna-se presente quando não mais existe. O passado deve ser para nós passado antes que possa dar a conhecer a sua verdade histórica.²⁴⁹

Uma história que em si mesma não tenha sentido e que “só se mostra em sua verdade quando tenha passado” ainda assim poderia ter o que conversar com a ideia de “senso compartilhado de catástrofe”, se este for compreendido não como um “destino místico”, mas como o resultado da ação humana na história. A proposta de Chakrabarty não é o “fim do mundo como projeto”, o que ele está propondo é a instituição de um sentido a partir de um prognóstico – um futuro catastrófico –, e esse prognóstico por sua vez, é inseparável do seu diagnóstico. É este diagnóstico – um aspecto do passado – o fator que interessa ao historiador para elaborar um sentido. Aqui, tentando ver pela ótica de Koselleck, à ausência de sentido em potencial da história, a inserção de um sentido pela análise das repetições observadas historicamente não deveria apontar para o padrão destrutivo da humanidade em relação à biosfera como que constituindo um ponto comum?

Podemos também prever com alguma certeza que em breve poderemos ler uma escrita histórica ecológica, que, de acordo com nossa própria experiência, recolocará toda a história passada no contexto da escassez de recursos e das bases ambientais da ação humana.²⁵⁰

Se somarmos ao aquecimento descontrolado da temperatura do planeta os tempos de pandemia, crise econômica e ataques à democracia, o “senso compartilhado de catástrofe” parece já ser uma realidade palpável. Talvez o aspecto mais relevante do trabalho de Koselleck para nos ajudar a pensar uma “universalidade negativa” seja justamente sua desconfiança crítica da onipotência da história, e de seu “talento” totalitário. No mesmo 1989 da queda do Muro de Berlim, em que o teórico alemão escreveu o trecho acima, houve uma conferência na ONU sobre o problema da mudança climática, e a então primeira-ministra inglesa Margaret Thatcher fez um pronunciamento, que encerrou com as seguintes palavras:

²⁴⁹ KOSELLECK, Reinhart. Sobre o sentido e o não-sentido da investigação histórica. In: Uma latente filosofia do tempo. São Paulo, Unesp. 2021.

²⁵⁰ KOSELLECK, Reinhart. Linguistic Change and the History of Events. The Journal of Modern History, Vol. 61, no. 4 (Dec., 1989), 649-666. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1881462>. Acesso em: 10/03/2023. p.665/666. “We can also predict with some certainty that soon we will be able to read an ecological historical writing, one that, in accordance with our own experience, will relocate the entirety of past history within the context of the scarcity of resources and the environmental bases of human action.”

Precisamos de nossa razão, para nos ensinar hoje que não somos, que não devemos tentar ser senhores de tudo o que examinamos. Não somos os senhores, somos as criaturas do Senhor, os curadores deste planeta, encarregados hoje de preservar a própria vida, preservando a vida com todo o seu mistério e toda a sua maravilha. Que todos nós sejamos iguais nesta tarefa.²⁵¹

No ano em que o Muro de Berlin caía, a Dama de Ferro do neoliberalismo demonstrava estar ciente da centralidade que a questão planetária e sua gestão teriam e se declarava como uma das “criaturas do Senhor” conclamadas a “preservar a vida e seus mistérios”, e a administrar, não somente algum império, mas todo o planeta, e a vida. A administração do medo coletivo que seria gerado pela mudança climática já estava no horizonte político dos líderes dos países centrais.

“Se compomos música, também somos compostos pela história, por situações que nos desafiam constantemente” (Luciano Berio). A música está inaugurando uma nova era. Devemos ler esta emergência como o arauto de uma libertação do valor de troca, ou apenas como a colocação de uma nova armadilha para a música e seus consumidores, a da automanipulação? (...) A armadilha é essa. A armadilha da falsa liberação através da distribuição, para cada indivíduo, dos instrumentos da sua própria alienação.²⁵²

A atividade musical parece ter extrapolado, ou pelo menos atenuado em alguma medida a conexão entre liberdade, expansão e destruição, no que se refere à digitalização da mercadoria musical. A luta dos músicos por uma oportunidade de valorizarem a si mesmos e competirem em melhores condições esteve na maior parte do século XX atrelada à expansão do mercado fonográfico e suas operações para venda de cópias em LPs, CDs, DVDs e K7s aos milhões.

A tecnologia da música, de certa forma, parece estar em uma trajetória na qual o resultado final é que ela se destruirá e se desvalorizará. Ela terá sucedido completamente quando se autodestruir. A tecnologia é útil e conveniente, mas, no final das contas, reduziu seu próprio valor e aumentou o valor de coisas que nunca conseguiu capturar e reproduzir.²⁵³

²⁵¹ THATCHER, Margaret. Margaret Thatcher – UN General Assembly Climate Change Speech (1989) “Margaret Thatcher lectures the United Nations on the perils of Climate Change | 8 November 1989”. Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PyiknTMd-1c>. Acesso em: 02/03/2023. “*We need our reason, to teach us today that we are not, that we must not try to be lords of all we survey. We are not the lords, we’re the Lords’ creatures, the trustees of this planet, charged today the preserving life itself, preserving life with all its mystery and all its wonder. May we all be equal to that task.*”

²⁵² ATTALI, J. (1985) Op. cit. p.141.

²⁵³ BYRNE, D. (2012) Op. cit. p.104

Ainda que a gigantesca quantidade de energia necessária na manutenção dos servidores da rede, e a obsolescência programada dos computadores e celulares representem novas formas de materialidade, e novos problemas concretos, a popularização da tecnologia digital tornou possível eliminar a intermediação do plástico, da queima de combustíveis e de toda força de trabalho envolvida nas etapas da produção, distribuição e consumo de LPs, CDs, DVDs e K7s.

4.6.1. A volta da mercadoria

A mediação da indústria, ainda que criticável, fornecia um parâmetro geral, uma referência objetiva, um “chão” e um horizonte. É essa ausência da referência que o objeto físico representava que motiva a esperança de rematerializar a mercadoria através da “volta do vinil”. Basta ver o preço de um vinil novo para perceber que se trata de um nicho de mercado, e que não há competição viável com o preço – zero, ou quase isso – do acesso livre. Uma outra tentativa de remercantilizar a propriedade da música seria através da tecnologia de NFT, que garantiria ao proprietário a posse por uma tecnologia digital de ponta, chamada de *blockchain*. O som no ar é livre, e uma vez que se possa ouvir o NFT se poderá gravá-lo e distribuí-lo. As tentativas de ressuscitar a entidade que desincorporou não inspiram muita confiança.

Durante o período mais agudo da pandemia de coronavírus, vida biológica e vida econômica se tornaram como que polos opostos globais. Enquanto os trabalhadores de serviços essenciais lotavam os transportes públicos se arriscando cotidianamente, todas as atividades consideradas não essenciais foram paralisadas ou reduzidas, e a todos que pudessem, foi pedido que não saíssem de casa, e que se evitassem encontros desnecessários. Neste período de isolamento social causado pela pandemia global, a mercadoria que ainda resta aos músicos para negociar – a apresentação ao vivo – também desapareceu. Os músicos, que já tinham visto os trabalhos de estúdio diminuírem, também não tinham mais como vender seu trabalho ao vivo, e se viram compelidos a produzir eles mesmos, suas próprias “lives”.

Nas *lives*, se tenta simular a autenticidade de uma apresentação ao vivo, que, porém, não pode contar com aquilo que a diferencia da performance em estúdio: a presença do público, que transforma a performance em evento, que não se resume ao que o artista apresenta, mas é, ao mesmo tempo apresentação, recepção, e reação

contínuas. *Lives* são performances filmadas, microfonadas, iluminadas, roteirizadas e transmitidas, muitas vezes pelo próprio músico, e consumidas individualmente em computadores e celulares com *headphones*, intermediadas por plataformas de *streaming*. Nessas emulações de apresentações ao vivo feitas sem plateia, os artistas pedem a atenção e o eventual apoio financeiro do público, como “contribuição espontânea” - uma adaptação virtual do recurso tradicional de “passar o chapéu” pelas mesas de bares, desta vez pela internet, e poder recolher contribuições dos eventuais espectadores, por depósito bancário. Em lugar do que antes era um ambiente de concorrência orientada pela lógica comercial, a compra, o pagamento por um objeto, ou por um serviço, hoje se apresenta, na forma “espontânea”, como uma questão moral, uma doação solidária, uma ajudinha, intermediada pelas empresas de tecnologia e pelas instituições financeiras.

Quanto aos NFTs, mesmo que a nova tecnologia venha a se comprovar segura e garanta a plena “propriedade digital”, ainda assim, as cópias digitais são idênticas, e o interesse da produção musical é ser difundida e promovida, então, na prática todos ouvirão a mesma música que o proprietário. Tornar um arquivo digital em propriedade, além de ser um investimento de retorno duvidoso, não parece alterar a tendência à livre circulação da música, ou à substituição precária da lógica comercial por uma prática moral.

O colapso do valor da mercadoria musical com o fim do produto musical como um objeto físico deixou suspensa no ar uma ironia antes risível, e hoje possível: a maneira como atribuímos um valor socialmente relevante à mercadoria musical estava baseada no plástico e em todos os múltiplos processos de produção de valor e exploração do trabalho que cabiam nele, enquanto mercadoria. A posição atual dos músicos procurando proteger seus interesses é compreensível - e muito reacionária. Naturalizar a reabilitação da mercadoria musical física na forma material cara e ambientalmente incorreta do vinil, e aceitar sem questionamentos o valor virtual duvidoso dos NFTs, são atitudes que só se justificam pela precariedade da condição do músico, por seu medo, por sua desesperança e pela incompreensão da sua participação no processo de transformação em direção ao desconhecido.

4.7. Coda - Jam Session

O conceito de *jam session* é geralmente associado a tocar *jazz* - improvisar, contribuir, jogar em equipe, testar, desafiar e provocar os outros músicos e experimentar novas expressões. (...) Às vezes, o *jazz* é usado como uma metáfora para organização. Os pesquisadores de administração que descrevem a organização como *jazz* são fascinados pela auto-organização silenciosa que ocorre em uma banda de *jazz* criada momentaneamente. Supõe-se implicitamente que a boa música é criada a partir da organização harmônica repentinamente surgida que ocorre em uma banda de *jazz* criada momentaneamente.²⁵⁴

A ideia de uma *jam session*, um ensaio aberto, em que qualquer músico pode chegar e criar música improvisando junto a outros faz parte da imagem do *jazz*, de suas fotos de lugares esfumaçados cheios de rostos negros em roupas elegantes. É a imagem de alguns filmes clássicos de performances de *jazz*, como *Jammin' the Blues* com Lester Young e *Fine and Mellow* de Billie Holiday, que passam a ideia de um ritual comunitário, a criação de laços instantâneos em um ambiente escuro, noturno, protegido, e uma comunidade digna, elegante, solidária e alegre.²⁵⁵ Em cenas de filmes de Hollywood, como *Anatomy of a Murder*, de Otto Preminger, há essa ambientação com brancos e negros convivendo, dançando, James Stewart e Duke Ellington

²⁵⁴ BORJESSON, Sofia/ FREDBERG, Tobias. Jam Sessions for Collaborative Management Research. Collaborative Research in Organisations: Foundations for Learning, Change and Theoretical Development. 135-148. 10.4135/9781412983679.n8. (2004). Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/285968388_Jam_sessions_for_collaborative_management_research> Acesso em: 21/01/2023. Do resumo: *The concept of a jam session is generally associated with playing jazz music—improvising, adding on, team playing, testing, challenging and provoking the other players, and experimenting with new expressions. In a research context, it means the very same, albeit a jam session is the vehicle for finding as well as creating new knowledge jointly by business representatives and researchers. Jazz is sometimes used as a metaphor for organizing. Management researchers who describe organizing as jazz (e.g., Barrett, 1998; Berniker, 1998; Hatch, 1998) are fascinated by the silent self-organization that takes place in a momentarily created jazz band. It is implicitly assumed that the good music is created from the suddenly arisen harmonic organization that takes place in a momentary created jazz band.*

²⁵⁵ YOUNG, Lester. “Lester Young Jammin' The Blues 1944” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rWDxsudvCX4>> Acesso em: 21/01/2023. HOLIDAY, Billie. “Billie Holiday : Fine and mellow (1957)” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YKqxG09wIIA>> Acesso em: 21/01/2023.

tocando piano a quatro mãos, usando gírias.²⁵⁶ Mais uma vez, a imagem da convivência alegre. O ambiente da *jam session*, na realidade, é muito mais complexo do que a imagem idílica passada pelos filmes dos anos 40 – e pelos fonogramas.²⁵⁷

Peço licença para encerrar este capítulo com uma história pessoal. Algum tempo atrás, durante uma viagem com um amigo norte americano, o músico de *jazz* e choro Billy Newman, estávamos tocando - ou seja eu estava *tentando* acompanhá-lo, tocando os acordes para que improvisasse – quando, de repente, ele me disse: “se você fizer isso em Nova Iorque, o cara vai se levantar e te dar um soco”. Depois do susto, sabendo da minha precariedade como acompanhante, fiquei me perguntando qual dos meus muitos defeitos poderia ter levado um bom amigo a esse tipo de pensamento violento. Seria a pobreza dos acordes, alguma linha de baixo errada, algum floreio desnecessário, algum lance de mau gosto? Ele me explicou que essa frase teria sido dita por Ron Carter - nosso conhecido contrabaixista - em uma aula em que esteve presente. Finalmente: a razão para aquela possível reação violenta seria a variação no andamento, no tempo.

O ambiente de uma *jam session* é uma arena para instrumentistas veteranos e aspirantes mostrarem seus dotes musicais, o domínio que tem do som do instrumento, o estilo, a técnica e, especialmente o *swing* - a capacidade de brincar com a divisão e deslocamento do tempo através do fraseado. Para que o som do “swing” do músico possa ser devidamente apreciado, é crucial que o tempo, o andamento do acompanhamento seja preciso. Caso o acompanhante varie o andamento e os dois estejam por alguns poucos segundos tocando em duas velocidades diferentes, as frases do solista não vão encontrar os acordes, vai haver uma defasagem, que pode ser interpretada como má fé do acompanhante para atrapalhar a performance do solista. O ambiente de uma *jam session* é extremamente competitivo.²⁵⁸ É necessário estabelecer um entendimento básico de aonde está o andamento, o tempo,

²⁵⁶ PREMINGER, Otto (director). “Duke Ellington Anatomy of a Murder James Stewart”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P-msS8JAN7g>> . Acesso em: 22/01/2023. Trecho da cena do filme “Anatomy of a Murder” em que James Stewart “dá uma canja” na banda de Duke Ellington.

²⁵⁷ PINHEIRO, Ricardo Nuno Futre. Jam sessions in Manhattan as rituals. Jazz Research jornal. JRJ 6.2 2012) 129-150. Disponível em: https://www.academia.edu/42713093/Jam_Sessions_in_Manhattan_Scene_Ritual_and_Race Acesso em 22/01/2023.

²⁵⁸ Essa imagem positiva da competitividade no trabalho em equipe, através de uma analogia com a *jam session* é muito comum em artigos de administração e negócios. Cf.: BELITSKI, Maksim /

o pulso – a regularidade das repetições que instaura uma noção de instante comum a todos – uma realidade.

Essa ideia, de uma realidade extremamente competitiva e mutante, construída em comum, em que é necessário haver um acordo entre tempos diferentes, para que a “linguagem do desconhecido” possa soar, parece a imagem do desafio atual, de lidar com os diversos tempos da modernidade que nos atravessam, o tempo da crise climática, o tempo do neoliberalismo, o tempo da crise social. Entre a promessa de felicidade eterna instantânea do paraíso fiscal dos muito ricos, a espera suspensa no ar do purgatório das classes médias e o inferno corriqueiro dos miseráveis, a massa oscila na corda bamba. Somos uma maçaroca de “casca vazias” tentando se equilibrar entre a sincronia do instante e a diacronia da História, que mesmo não sendo uma ciência exata e universal, a sua maneira, traça a linha em que se movimenta, age ocultamente sobre todos, e se deixa enxergar negativamente no endividamento civilizacional – social e ambiental – causado pela dominação da lógica financeira.

Em um universo sonoro democratizado, onde todos os sons podem ser música, e em que as pessoas todas cultivam sua voz, para que todos possam improvisar sobre um andamento firme comum, é necessário um acordo básico sobre o tempo a que pertencemos, para que o instante possa ser usufruído por todos. É preciso uma estrutura mínima para que o fraseado de cada um seja compreendido como contribuição e não como erro, ou má fé. É necessário ter pelo menos uma corda firme para se manter na vertical, e um sentimento mínimo de confiança no futuro em comum para essa maçaroca fazer a travessia para uma situação mais estável, em que a diversidade floresça, e para que as diferenças sejam respeitadas, compreendidas, incorporadas.

Para mim agora, a conversa não é “é rock ou é jazz”, a conversa é “é ao vivo com seres humanos que se olham nos olhos e tocam alguma coisa” ou é baseado em computador? (...) é sobre tocar ao vivo, ter uma conversa, assim, com outras pessoas, em tempo real, na frente

HERZIG, Monika. The Jam Session Model for Group Creativity and Innovative Technology. The Journal of Technology Transfer. 43. 10.1007/s10961-017-9574-z.(2008). Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/315630641_The_Jam_Session_Model_for_Group_Creativity_and_Innovative_Technology Acesso em: 22/01/2023.

de outras pessoas. (...) É uma cooperação social entre pessoas. É daí que nós obtemos nosso sentido, em vez de ficar sentados sozinhos em nossos porões, inserindo dados.²⁵⁹

Um “tempo real” significa um tempo largo, com a participação das pessoas, o tempo da música ao vivo, o tempo estendido na companhia de outros. A música nos une pelo som. Ao mesmo tempo que cultiva sua voz e sua diferença, o músico pertence à sua realidade e é um espelho da plateia. O poder da música não é afirmar a si mesma, é conseguir comunicar alguma coisa através de sons e sensações. Para que sua *linguagem do desconhecido* possa se articular, a condição para sua comunicabilidade é a existência da comunidade que se identifica - ou não - com o que o músico “diz”; a condição deste músico de ter uma “voz” é o ouvido do outro – e o acesso a este outro.

Ao ouvir os acordes dissonantes que a crise ambiental, a crueza neoliberal e a volta do fascismo fazem soar, o sonho de quem pensa a História é que, como Miles Davis, possamos ouvir o acorde dissonante na passagem do tempo, compreendê-lo e nos adaptar; não como um ato solitário, criando cada um a sua própria solução, mas em grupo, em comunidade, com amigos e adversários, conhecidos e desconhecidos, com uma multidão de outros, com a diferença, com o aleatório e o imprevisível, em um acordo – dissonante, polirrítmico, híbrido - com o tempo.

²⁵⁹ BRUFFORD, B. Op.cit.

Conclusão

O universo sonoro à disposição da criatividade humana se expandiu continuamente durante o século XX. Essa disponibilização progressiva dos sons não foi um fenômeno puramente tecnológico, ou exclusivo da música popular, o mesmo movimento de expansão estava acontecendo no campo da música erudita. Da escala de sete notas às doze do dodecafonismo, daí ao serialismo onde a aplicação de dinâmicas tentava multiplicar as possibilidades de usar estas doze notas, seguida pela incorporação dos sons gravados pela música concreta, e pelas experimentações com as frequências da eletroacústica, houve, também no trajeto da música erudita no século XX uma democratização dos sons, das sete notas da escala temperada, do sistema tonal europeu a todos os sons existentes ou que pudessem ser criados. Considerando que sons “não-egóicos”, indeterminados e aleatórios ao serem usados em uma gravação perdem sua condição de indeterminação, estes sons, existentes ou artificiais, foram disponibilizados a qualquer com um computador. Todo o espectro de sons foi aceito pela escuta contemporânea, e potencialmente todos os registros de sons a que se tenha acesso podem, hoje, ser retrabalhados e reapropriados por todos em potencial. Ainda que a propriedade do som – do fonograma – não tenha sido abolida, ela tende a circular livremente, por mais que se queira restringir esta tendência, é muito improvável que se consiga colocar “a pasta de dente de volta no tubo”. Todos os sons foram virtualmente disponibilizados para todas as pessoas. Mas o que isso significa?

A história do fonograma é, também, uma história de valores. Há, em cada uma de nossas três gravações, uma tecnologia diferente, uma prática de trabalho técnico e criativo relativa, uma conduta ética, ou seja, um tipo de músico, e um tipo de música. *Kind of Blue* é o exemplo da gravação realista, da arte de registrar o som de maneira transparente e captar o instante de uma performance coletiva; do músico de jazz que gravava em fita, em estúdio, com outros músicos, que tinha que focar em registrar uma boa interpretação, ininterrupta, e recebia por hora de trabalho. *Sgt. Pepper's* marca um aumento da autonomia sonora, da possibilidade de inventar um som oposto ao real: o músico de rock gravava em vários canais, com muito mais tempo de estúdio, e podia refazer suas interpretações, alterar os timbres, mudar as

velocidades, reverter o sentido do som; e recebia um percentual das vendas do fonograma que pertencia à empresa. *Wheels of Steel* marca o momento em que o estúdio deixou de ser necessário para se conseguir sons de estúdio, e o músico de hip-hop, sozinho, passou a ter todos estes recursos disponíveis na ponta dos dedos, e pôde negociar ele mesmo o fonograma. Contudo, a negociação deste seu produto é tão desvantajosa agora, quando ele faz tudo sozinho, como antes, quando a empresa fornecia estúdio, equipamentos e profissionais da área.

O que importa é saber o que é próprio da música que se perdeu pelo caminho. O que se perde na gravação no ambiente caseiro - e no trabalho *online* de maneira geral -, é um outro tipo de liberdade, aquela alcançada através do convívio em um lugar de trabalho coletivo, buscando construir um “agora” junto com outros, com um valor agregado e um valor gregário. O músico que produz de dentro de casa no computador faz parte de toda uma geração, todo um futuro que já está presente, a tendência do trabalho à distância, do ensino à distância, do romance à distância.

Em sua trajetória ascendente ao longo do século XX, o fonograma alimentou um motor de produtividade que liberou o tempo, a música e a voz. No entanto, no meio de nosso ambiente saturado de liberdade e som não há uma “voz” do nosso tempo. A emancipação evidentemente não completou seu trajeto, apesar das condições para ela caminhar já existirem. Para que a música possa exercer sua força que cria laços, que nos conecta e une, ela não pode se reduzir a um aglomerado de discursos individuais tentando flutuar, se puxando pelos próprios cabelos, ela precisa ser acessada e reconhecida pela comunidade de andarilhos e não subjugada pela voracidade de um algoritmo.

Diante da avaliação positiva da realidade dos novos tempos cibernéticos como expansão promissora, pelo alcance de um público em escala planetária, ou negativa, como uma destruição descontrolada da lógica de valorização da subjetividade, não seria razoável decidir se o que prevalece é um aspecto de conquista ou perda de autonomia como uma questão isolada do campo da música, e não pensar na forma como esta se insere na sociedade da informação. Se nossa leitura corresponde à realidade, o campo da música chegou ao limite do bom funcionamento da sociedade da concorrência e da produtividade, e a sustentação do sistema parece ter

sido abalada, não como resultado de alguma oposição revolucionária, mas, ao contrário, por seguir sua própria natureza. Quais seriam as consequências dessa leitura? Estamos a caminho de um tecno-feudalismo ou de um tecno-socialismo? O silêncio em meio ao ruído continuará? Quando o século XXI vai falar e se fazer ouvir na sua música? Qual é a música do século XXI? O que acontece no campo da música é inseparável do processo de transformação do modo de vida, e o modo de vida também é alterado pelo que acontece no campo da música. Uma contribuição possível deste trabalho seria ajudar a desenvolver uma consciência histórica desta crise da sociedade do trabalho pela ótica do músico, compreender melhor o que fez sentido, como, e o que ainda pode fazer sentido hoje, e pensar quais as condições para orientar algum tipo de atuação, cultural e política, em meio à crise.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Valdei/PEREIRA, Mateus. *Atualismo 1.0 Como a ideia de atualização mudou o século XXI*, 2ª edição. Vitória: Editora Milfontes/Mariana: Editora da SBTHH, 2019.

ATTALI, Jacques. **Noise The Political Economy of Music**. Minnesota: University of Minnesota Press, 1985.

_____. Music as predictive Science – video de uma palestra na Universidade de Harvard em 21/04/2014. <https://www.harvardmagazine.com/2014/04/music-social-change>. Video publicado em 18/01/2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l2F98EMjHDE&t=3260s>>. Acesso em: 26/05/2022.

BATES, Eliot. Recording Studios since 1970. The Bloomsbury Handbook of Music Production. 2020. Disponível em: < https://www.academia.edu/60344833/Recording_Studios_Since_1970>. Acesso em: 16/01/2023.

BEARDSLEY, Roger / LEECH-WILKINSON, Daniel. A Brief History of Recording to ca. 1950. Do site de CHARM – AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music. King's College London, Strand, London WC2R 2LS, England, United Kingdom. 2009. Disponível em: <https://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html>. Acesso em: 10/11/2022.

BELITSKI, Maksim / HERZIG, Monika. The Jam Session Model for Group Creativity and Innovative Technology. The Journal of Technology Transfer. 43. 10.1007/s10961-017-9574-z.(2008). Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/315630641_The_Jam_Session_Model_for_Group_Creativity_and_Innovative_Technology Acesso em: 22/01/2023.

BERGEN, MARK. “How YouTube broke up with PewDiePie (then got back together again)”. The Verge. 06/07/2022. Disponível em: <https://www.theverge.com/23339163/pewdiepie-like-comment-subscribe-mark-bergen-book-excerpt-youtube-adpocalypse> Acesso em 18/01/2023.

BORJESSON, Sofia/ FREDBERG, Tobias. Jam Sessions for Collaborative Management Research. Collaborative Research in Organisations: Foundations for Learning, Change and Theoretical Development. 135-148. 10.4135/9781412983679.n8. (2004). Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/285968388_Jam_sessions_for_collaborative_management_research> Acesso em: 21/01/2023.

BYRNE, David. *How Music Works*. Edinburgh: Canongate Books, 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/22697182/How_Music_Works_Byrne_David>. Acesso em:15/06/2022.

CARTER, Ron. The Ron Carter Interview – Entrevista a Rick Beato. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k2vqJ78VA4g>>. Acesso em: 18/03/2022.

CARTIER_BRESSON, Henri. O instante decisivo. Tradução livre e informal do inglês por Paulo Thiago de Mello de trecho do livro *The Decisive Moment*, New York, 1952. Copyright 1952 Cartier Bresson, Verve and Simon and Schuster. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-o-instante-decisivo.pdf>> Acesso em 31/05/2022.

CASTELLS, Manuel. **A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura volume 1 - A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

CHAKRABARTY, Dipesh. The climate of history: four thesis. *Critical Inquiry*, 35, 197-222. Disponível em: <http://www.law.uvic.ca/demcon/2013%20readings/Chakrabarty%20-%20Climate%20of%20History.pdf>. Acesso em 08/01/2021.

CLAYTON, M. (2013). The time of music and the time of history. In P. Bohlman (Ed.), *The Cambridge History of World Music (The Cambridge History of Music*, pp. 767-785). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CHO9781139029476.043 Acesso em 15/01/2023.

CLINE, John. Calypso and Caribbean migration: Lara Putnam's "Radical Moves". In: *Los Angeles Review of Books*. 2013. Disponível em: <<https://lareviewofbooks.org/article/calypso-and-caribbean-migration-lara-putnams-radical-moves>>. Acesso em 21/02/2021.

COLLIER, James Lincoln. **Louis Armstrong**. Rio de Janeiro: Globo. 1983.

COOKE, Mervyn/HORN, David (editors) **The Cambridge Companion to Jazz**. Cambridge, UK. Cambridge University Press. 2002.

COSTA-LIMA NETO Luiz. Entre a Terra e o Céu: Análise musical contextualizada de uma canção sonhada por um xavante católico (1980-2006). *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia MusiMid* 2, no.2 (2021) p. 88-111. Disponível em: <<http://www.musimid.mus.br/revistamusimid/index.php/musimid/article/view/96>>. Acesso em 15/05/2022.

Passado, presente e futuro do Som da Aura, uma criação de Hermeto Pascoal, com a colaboração de Jovino Santos Neto. (1984-2022...). Dossiê temático – artigos – *Revista Voz e Cena* – Brasília, v. 03, no.01, janeiro-junho/2022. pp.97-118.

The First "Sound of the Aura" of Hermeto Pascoal (1984): Hearing the Spoken Voice as a Sung Melody. *IASPM Journal* vol.10 no. 2 (2020). *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* ISSN 2079-3871 | DOI 10.5429/2079-3871(2020)v10i2.3en | www.iaspmjournal.net Disponível em: <https://www.researchgate.net/publica>

tion/347390438_The_First_Sound_of_the_Aura_of_Hermeto_Pascoal_1984_Hearing_the_Spoken_Voice_as_a_Sung_Melody. Acesso em: 20/01/2023.

DANTAS, Bernardo. Post na rede social Facebook em 07/12/2019. Disponível em: < <https://www.facebook.com/bernardo.dantas.5/posts/pfbid02bFyhr3LDqyZ2QebAHiVLqryWCz9FyBDxBmqDBGHxn82856ayq8iCCRas4jeN2CBul> >. Acesso em: 07/12/2019.

DAVIS, Miles; TROUPE, Quincy. **Miles Davis a Autobiografia**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1991.

DE MARCHI, L. Como os algoritmos do YouTube calculam valor? Uma análise da produção de valor para vídeos digitais de música através da lógica social de derivativo. **MATRIZES**, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 193-215, 2018. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v12i2p193-215. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/140211>. Acesso em: 08/10/2021.

DIAS, Márcia Tosta. **Os Donos da Voz**. São Paulo: Boitempo, FAPESP, 2000.

_____. Indústria fonográfica: a reinvenção de um negócio. Publicado em: BOLAÑO, GOLIN e BRITTOS (orgs.). Economia da arte e da cultura. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.p. 165 -183. Disponível em: < https://www.academia.edu/3839630/Ind%C3%BAstria_fonogr%C3%A1fica_a_reinven%C3%A7%C3%A3o_de_um_neg%C3%B3cio >. Acesso em 11/06/2022.

_____. Sociologia da música gravada: o trabalho do produtor musical. Publicado em: EL FAR, Alessandra / BARBOSA, Andrea / AMADEO, Javier. Ciências Sociais em Diálogo.2 – Sociedade e suas imagens. São Paulo: Editora Fap-Unifesp. 2014. p.77-100. Disponível em: <https://www.academia.edu/29846776/Sociologia_da_m%C3%BAsica_gravada_o_trabalho_do_produto_r_musical>. Acesso em: 18/01/2023.

DUTT, C. História(s) e Teoria da história: entrevista com Reinhart Koselleck. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, Ouro Preto, v. 8, n. 18, 2015. DOI: 10.15848/hh.v0i18.884. Disponível em: <https://revistahh.emnuvens.com.br/revista/article/view/884>. Acesso em: 2 jun. 2022.

EAGLETON, Terry, As ilusões do pós-modernismo, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. 5º edição. São Paulo: Perspectiva, 1998.

EMI ARCHIVE TRUST. History of Recorded Music Timeline. Disponível em: <https://www.emiarchivetrust.org/about/history-of-recording/> Acesso em: 21/08/2022.

ESTEVES, Leandro. Entrevista do músico Leandro Esteves para Mateus Starling: “O Musico não pode ficar na dependência”. Starling Cast. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k-JbS4nbiv4>>. Acesso em 18/05/2022.

FERNANDES, Hugo Garcia. Posmodernidad y crisis de la Historia: um balance para historiadores. *Hispania*, LX/1, núm.204 (2000) 333-344.

FRITZ, Ben./NICAS, Jack/WINKLER, Rolfe. “PewDiePie Says WSJ Took Anti-Semitic Content Out of Context” *Wall Street Journal*, 16/02/2017. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/pewdiepie-says-wsj-took-anti-semitic-content-out-of-context-1487278375> Acesso em: 18/01/2023.

GABBARD, Krin. The word jazz. IN: Cooke, Mervyn/Horn, David (editors) **The Cambridge Companion to Jazz**. Cambridge, UK. Cambridge University Press. 2002.

GARRAT, Sheryl. Scenius: why creatives are stronger together. *The Creative Life*. 22/08/2022. Disponível em: <https://thecreativelife.net/scenius/> Acesso em: 19/01/2023.

GIOIA, Ted. How Short Will Songs Get? **The Honest Broker**, 24/08/2022. Disponível em: <https://tedgioia.substack.com/p/how-short-will-songs-get>. Acesso em: 15/01/2023.

_____. Is Old Music Killing New Music? All the growth in the music business now comes from old songs – how did we get here, and is there a way back? **The Honest Broker**, 19/01/2022. Disponível em: <https://tedgioia.substack.com/p/is-old-music-killing-new-music?s=r>. Acesso em: 22/01/2022.

GORENDER Jacob. Apresentação. In: MARX, Karl. **O Capital livro 1**. Boitempo Editorial. Livro em formato eletrônico. Disponível em: https://www.academia.edu/37390110/Marx_O_capital_Livro_1_Boitempo_. Acesso em: 12/06/2022.

GUASTAVINO, C./LAVOIE, M./PRAS, A. The Impact of Technological Advances on Recording Studio Practices. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, March, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/23566269/The_impact_of_technological_advances_on_recording_studio_practices. Acesso em: 15/06/2022.

GURGEL, D. O novo público da indústria musical: aquele que compra ou aquele que escuta?. **Signos do Consumo**, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 44-53, 2016. DOI: 10.11606/issn.1984-5057.v8i2p44-53. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/115002>. Acesso em: 02/06/2022.

HABERMAS, Jurgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes 2002.

HALADYN, Julian Jason. *Duchamp, Aesthetics and capitalism*. London: Routledge, 2020.

HAN, Byung-Chul. Não-coisas – Reviravoltas do mundo da vida. Petrópolis, RJ. 2022.

HATTENSTONE, Simon. Interview Brian Eno. We’ve been in decline for 40 years – Trump is a chance to rethink. **The Guardian**. 23 jan. 2017. Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/music/2017/jan/23/brian-eno-not-interested-in-talking-about-me-reflection>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

HENNION, Antoine. Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. In: CLAYTON, M. / HERBERT, T. / MIDDLETON, R. The Cultural Study of Music: A Critical Introduction. London: Routledge. 2002. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/32230958_Music_and_Mediation_Toward_a_New_Sociology_of_Music>. Acesso em: 16/01/2023.

HOLT, Fabian. The economy of live music in the digital age. European Journal of Cultural Studies, April, 2010. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/249631050_The_Economy_of_Live_Music_in_the_Digital_Age>. Acesso em: 09/06/2022.

JAMESON, Fredric. **The Ideologies of Theory**. London, New York: Verso. 2008.

JAPPE, Anselm. **A Sociedade Autofágica – Capitalismo Desmesura e Autodestruição**. Lisboa: Antígona, 2019.

JOHNSON, Bruce. The jazz diaspora. IN: Cooke, Mervyn/Horn, David (editors) **The Cambridge Companion to Jazz**. Cambridge, UK. Cambridge University Press. 2002.

JOHNSON, Timothy A. “Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?” The Musical Quarterly, vol. 78, no. 4, 1994, pp. 742–73. JSTOR. Oxford Journals. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/742508>>. Acesso em 22/08/2022.

KEMP, Sam. “Jimmy Page: ‘The Beatles broke down social barriers’” Far Out Magazine, UK. 13/09/2021. Disponível em: <https://faroutmagazine.co.uk/jimmy-page-the-beatles-broke-down-social-barriers/?fbclid=IwAR3tt1l43hHtcFgN8ppveLkGzjTY1qcXM1OziCYIAJqnY-_k5rAbvmuEtuQ>. Acesso em: 09/11/2022.

KISCHINHEVSKY, Marcelo e VICENTE, Eduardo e DE MARCHI, Leonardo. **Em busca da música infinita: os serviços de streaming e os conflitos de interesse no mercado de conteúdos digitais**. Revista Fronteiras, v. 17, n. 3, p. 302-311, 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/79255426/Em_busca_da_m%C3%BAsica_infinita_os_servi%C3%A7os_de_streaming_e_os_conflitos_de_interesse_no_mercado_de_conte%C3%BDos_digitais>. Acesso em: 11/06/2022.

KOSELLECK, Reinhart. Sobre o sentido e o não-sentido da investigação histórica. In: Uma latente filosofia do tempo. São Paulo, Unesp. 2021.

_____. Linguistic Change and the History of Events. **The Journal of Modern History**, Vol. 61, no. 4 (Dec., 1989), 649-666. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1881462>>. Acesso em: 10/03/2023.

KRIBS, K. The Artist-as-Intermediary: Musician Labour in the Digitally Networked Era. eTopia, [S. l.], 2017. DOI: 10.25071/1718-4657.36768. Disponível

em: <https://etopia.journals.yorku.ca/index.php/etopia/article/view/36768>. Acesso em: 20 jan. 2022.

KURZ, Robert. **Colapso da Modernização, O** - 4ª edição- Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.

_____. Canhões e Capitalismo a revolução militar como origem da modernidade. Publicado na Folha de São Paulo, em 30/03/1997, com o título A Origem Destrutiva do Capitalismo, tradução de José Carlos Macedo. Disponível em: < <http://www.obeco-online.org/rkurz2.htm>>. Acesso em: 21/05/2022.

_____. A Indústria Cultural no Século XXI – Sobre a Atualidade da Concepção de Adorno e Horkheimer. Tradução de Boaventura Antunes (03/2013) Original KULTURINDUSTRIE IM 21. JAHRHUNDERT. Zur Aktualität des Konzepts von Adorno und Horkheimer in revista EXIT! Krise und Kritik der Warengesellschaft, 9 (03/2012) [EXIT! Crise e Crítica da Sociedade da Mercadoria, nº 9 (03/2012)], ISBN 978-3-89502-333-0, 200 p., 13 Euro, Editora: Horlemann Verlag, Heynstr. 28, 13187 Berlin, Deutschland. Disponível em: <<http://www.obeco-online.org/rkurz406.htm>>. Acesso em 11/06/2022.

_____. O Sentido Cultural do Século XXI. Publicado na Folha de São Paulo de 28/11/1999 com o título O tédio mortal da modernidade. Tradução de José Carlos Macedo. Disponível em: < <http://www.obeco-online.org/rkurz7.htm>>. Acesso em: 21/05/2022.

LEBRECHT, Norman. **Maestros, Obras-primas e Loucura: a vida secreta e a morte vergonhosa da indústria da Música Clássica**. Rio de Janeiro, Record, 2008.

MACAN, Edward. *Rocking the Classics – English Progressive Rock and the Counterculture*. New York/Oxford: Oxford University Press.1997.

MAMMI, Lorenzo. **A fugitiva - Ensaios sobre música**. São Paulo: Companhia das Letras. 2017.

MARTIN, George. PEARSON, William. **Paz, Amor e Sgt. Pepper**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.1995.

MOLINA, Sérgio Augusto. A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960. Universidade de São Paulo Escola de Comunicações e Artes Departamento de música. São Paulo. 2014.

MOOREFIELD, VIRGIL. **The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music**. Cambridge, MA. London, England. The MIT Press. 2005.

MORELLI, Rita. **Indústria Fonográfica – um Estudo Antropológico**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

MOTLEY, Carol M. / HENDERSON, Geraldine Rosa. Global hip-hop Diaspora: Understanding the culture. *Journal of Business Research* 61 (2008) p.243-253.

MULROY, Clare. Spotify pays artists (sort of), but not per stream. Here's how it breaks down. USA TODAY. 22/10/2022. Disponível em: <<https://www.usatoday.com/story/life/2022/10/22/how-much-per-spotify-stream/8094437001/>> Acesso em: 09/01/2023.

NICOLAU NETTO, M. Quanto custa o gratuito? Problematizações sobre os novos modos de negócio na música. *Artcultura*, [S. l.], Uberlândia, v. 10, n. 16, jan-jun, p.141-155, 2008. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1502>. Acesso em: 14 jun. 2022.

PAZ, Octavio. Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza. São Paulo, Perspectiva, 1977.

PELLY, Liz. Socialized Streaming A case for universal music access Liz Pelly February 16, 2021. Disponível em: <<https://reallifemag.com/socialized-streaming/>>. Acesso em 07/12/2022.

PINHEIRO, Ricardo Nuno Futre. Jam sessions in Manhattan as rituals. Jazz Research jornal. JRJ 6.2 2012) 129-150. Disponível em: <https://www.academia.edu/42713093/Jam_Sessions_in_Manhattan_Scene_Ritual_and_Race>. Acesso em 22/01/2023.

PREMINGER, Otto (director). “Duke Ellington Anatomy of a Murder James Stewart”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P-msS8JAN7g>> . Acesso em: 22/01/2023.

PUTNAM, Lara. **Radical Moves: Caribbean Migrants and the Politics of Race in the Jazz Age**. Chapel Hill/University of North Carolina Press. 2013.

REQUIÃO, Luciana. “Eis aí a Lapa...”: Processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. Tese de Doutorado em Educação, UFF, Niterói, 2008. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/17290/Luciana%20Requiao-Tese.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15/05/2022.

_____. “A morte (ou quase morte) do músico como um trabalhador autônomo”, Anais... Colóquio Internacional Marx e o Marxismo 2017: De O capital à Revolução de Outubro (1867 – 1917), 2017. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/337153832_A_morte_ou_quase_morte_do_musico_como_um_trabalhador_autonomo_e_a_ode_ao_empreendedorismo>. Acesso em: 21/06/2021.

RICHTER, Felix. The Rise and Fall of the Compact Disc. CD Sales, Statista. 17/08/2022. Disponível em: <<https://www.statista.com/chart/12950/cd-sales-in-the-us/>>. Acesso em: 27/02/2023.

RIFKIN, Jeremy. **The Zero Marginal Cost Society: the Internet of Things, the Collaborative Commons and the Eclipse of Capitalism**. New York: Palgrave McMillan, 2014. Disponível em: <https://www.pdfdrive.com/the-zero-marginal-cost-society-d33454597.html>. Acesso em: 12/11/2021.

ROELL Craig H. *The Piano in America 1890-1940*. (capítulo 2: The Origins of a Musical Democracy) Chapel Hill: University of North Carolina Press. 1989. Disponível em: <<http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/17917714.html>>. Acesso em: 30/12/2022

ROLLINS, Sonny. “Sonny Rollins: 'You Can't Think And Play At The Same Time'” (NPR Staff) NPR Music. May 3, 2014. Disponível em: <<https://www.npr.org/2014/05/03/309047616/sonny-rollins-you-cant-think-and-play-at-the-same-time>> Acesso em: 29/12/2022.

ROUTLEY, Nick. Visualizing 40 years of Music Industry Sales. Visual Capitalist. 06/10/2018. Disponível em: <https://www.visualcapitalist.com/music-industry-sales/>. Acesso em: 27/02/2023.

SANTOS NETO, Jovino. A música instrumental no Brasil. Agulha Revista de Cultura. 5/11/2021. Disponível em: <<https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2021/11/jovino-santos-neto-musica-instrumental.html?fbclid=IwAR0jhQC5JGekcKtu4gRBKJYrvHw26avtJGfPebh1VjYE-NhFDFOQRhe8nC3w>>. Acesso em 18/05/2022.

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

SCOTT, Rebecca / HEBRARD, Jean. **Provas de liberdade: Uma odisseia atlântica na era da emancipação**. Campinas: Editora da Unicamp. 2014.

SILVA, Thayná Desirée. Youtuber: a nova profissão do jovem do séc. XXI e seu reflexo. Disponível em: https://hosting.iar.unicamp.br/disciplinas/cs106_2016/assets/profiles/thayna/ARTIGO.pdf Acesso em 21/01/2023.

SMALL, Christopher. *Music, Society, Education: an Examination of the Fuction of Music in the Western, Eastern and African Cultures with its Impact on Society and Its Use in Education*. New York: Schirmer, 1977.

TURIN, Rodrigo. “Tempos precários: aceleração, historicidade e semântica neoliberal”. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/565de1f1e4b00ddf86b0c66c/t/5d6bbdd368abb200010a6389/1567342037866/P+EQUENA+BIBLIOTECA+DE+ENSAIOS_RODRIGO+TURIN_ZAZIE+EDICOES_2019.pdf>, acesso em 10/12/2020. Copenhagen: Zazie edições, 2019.

THÉBERGE, Paul. **Any Sound You Can Imagine: Making Music / Consuming Technology**. Middleton, CT. Wesleyan University Press. 1997.

WALLMARK, Zachary. *Making Music in the Digital Age: How Technological Developments Shape the Way we Create and Listen to Music*. School of Music and Dance and Graduate School of the University of Oregon. June, 2007.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o sentido – uma outra história das músicas**. São Paulo, Companhia das Letras, Círculo do Livro, 1989.

ZICA, Shayane Marques. Produção e consumo de ASMR no Brasil: uma análise exploratória de perfis e práticas nos canais de Youtube. Monografia apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Organizacional. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/26463/1/2019_ShayaneMarquesZica_tcc.pdf Acesso em: 20/01/2023.

ZIZEK, Slavo. O paradoxo da pandemia. A TERRA É REDONDA. 14/07/2021. Disponível em: https://aterraeredonda.com.br/o-paradoxo-da-pandemia/?doing_wp_cron=1642300182.1228930950164794921875 Acesso em 15/01/2022.

Vídeos

BARNABÉ, Arrigo. “Instante”. Letra e música de Arrigo Barnabé, parte do LP “Clara Crocodilo”, de Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno, lançado originalmente como produção independente, em 1980. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DSfILbvVupE>>. Acesso em: 11/02/2023.

BATERIA DO SALGUEIRO. “No Coração do Salgueiro Super Esquenta 2017 Bateria Furiosa Mestre Marcão”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QgXsUZHAYc4&t=247s>>. Acesso em 11/03/2023.

BRUFFORD, Bill. “Bill Brufford Interview on Mexican Tv”. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LPVUpsXdwYc>>. Acesso em: 09/12/2022.

BURNS, Ken / MARSALIS, Wynton / ROSE, Charlie. “Ken Burns and Wynton Marsalis interview on ‘Jazz’” (2001). Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YeGqvn89YBw&t=788s>. Acesso em 17/12/2020.

CARTER, Ron. The Ron Carter Interview. Entrevista em vídeo a Rick Beato. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k2vqJ78VA4g>>. Acesso em: 18/03/2022.

_____. RON CARTER (Bassist, Author, Educator (Miles Davis, Bill Evans, Wes Montgomery, Eric Dolphy) The Sessions Panel with Dom Famularo. Entrevista em vídeo a Dom Famularo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=apjOWN4QgSY>>. Acesso em: 18/01/2023.

COLAIUTA, Vinnie / BEATO, Rick. “THE WIZARD OF ODD - Drummer VINNIE COLAIUTA”. Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oRH1G6ZpuL0> Acesso em: 09/11/2021.

DJ GRANDMASTER FLASH. “A letter to Kool Herc From Grandmaster Flash”. Vídeo. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=17yX-OdrBz8>. Acesso em 15/03/2023.

EMERICK, Geoff. “Sound engineer Geoff Emerick remembers recording The Beatles Sgt Pepper’s album”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D5caf6mAACA&t=453s>. Acesso em 21/12/2022.

ESTEVES, Leandro / STARLING, Mateus. “O Musico não pode ficar na dependência”. Starling Cast. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k-JbS4nbiv4>>. Acesso em 18/05/2022.

FLAMENCO PALMAS DUO. “Flamenco Palmas Duo”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qs4hRCFNtLg>>. Acesso em 11/03/2023.

FRICKE, Ron (diretor). “Kecak (from Baraka)”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ViKT5gPoZW8>. Acesso em: 11/03/2023.

HANCOCK, Herbie. “Miles according to Herbie Hancock”. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FL4LxrN-iyw&t=8s>>. Acesso em 31/05/2022.

HENDRIX, Jimi. National Anthem U.S.A. (Woodstock 1969) Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Am7qzzgGOGU>. Acesso em 31/05/2022.

HOLIDAY, Billie. “Billie Holiday : Fine and mellow (1957)” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YKqxG09wIIA>> Acesso em: 21/01/2023.

KURZ, Robert. Indústria Cultural no séc.XXI. vídeo de palestra, sem informação de local, data e tradutor. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fT0j6gQtjvs&t=825s>>. Acesso em: 22/05/2022.

_____ Seminário Internacional - Palestra Robert Kurz/ Crítica radical, crise e emancipação. Para a Superação da História das Relações Fetichistas - 29 de agosto de 2004 - Centro de Convenções. Vídeo de palestra. Sem créditos de tradutor. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F04XjcYvwZA&t=807s>>. Acesso em: 15/06/2022.

LENNON, John. John Lennon: ‘Just rattle your jewelry’ + Twist and Shout Royal variety performance in London. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rvBCmY7wAAU>> Acesso em 6 fev 2021.

LUKOSCHEK, GUIDO. “Wayne Shorter – The Language of the Unknown”. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sy17GpcZ79w>>. Acesso em: 12/06/2022.

MACERO, Teo. Depoimento em vídeo. “Teo Macero on Working with Dave Brubeck and Miles Davis”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2yK6kXSqB2k> Acesso em: 18/01/2023.

MAZZUCATO, Mariana. ZELDIN, Theodore. “Theodore Zeldin in conversation with Mariana Mazzucato in Longplayer Assembly”. (2020) Vídeo de uma entrevista, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=357faQf_HkE>. Acesso em 31/05/2022.

MCCARTNEY, Paul. “Sir Paul McCartney - Thoughts On Fela”. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E4Jnl4jERqE>>. Acesso em 2/11/2022.

MCCARTNEY, Paul / STERN, Howard. “Howard Stern Show: Paul McCartney on the Origins of ‘Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band’” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DoDldTHHPLE>. Acesso em: 19/11/2022.

MONTE, Marisa. JOBIM, Dora. “Marisa Monte Infinito ao meu redor documentário Dora Jobim” Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VICTxew_DLA Acesso em: 23/01/2023.

MORTON, Jelly Roll. “Jelly Roll Morton: the Spanish Tinge” (“Complete Library of Congress Recordings”) disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXAIWyR7cLI>>. Acesso em 06/12/2021.

MONONEON: "DUMP TRUMP, WE DON'T WANT HIM" (T-AARONMusic & Christianee Porter) for Donald Trump” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9Zgre3CW7CI> Acesso em: 18/01/2023.

MONONEON / DELGADO, Publio. "GloZell HOT PEPPER CHALLENGE" - Harmonizator Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7bexS40oPy8> Acesso em: 18/01/2023

PASCOAL, HERMETO. “Hermeto Pascoal & Grupo (1984) - Tiruliruli (Remastered)” Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vFENHLg2_jc Acesso em: 18/01/2023.

_____ “Hermeto Pascoal's Aura Sound of Yves Montand” disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SrgveUpwCnM&t=2s> Acesso em 18/01/2023.

PASTORIUS, Jaco. “Jaco Pastorius Big Band - Live In Japan 1982 (Stereo) - 02.Soul Intro / The Chicken”. Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z0Qbl3r9xqk> . Acesso em: 15/01/2023.

PLIE / TPAIN. “Shawty [Featuring T Pain]”. Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vJ7k0XZqdaU> Acesso em 07/01/2023.

REICH, Steve. “Different Trains [A] / Electric Counterpoint [B] [Full Album] - Kronos Quartet, Steve Reich [1988]” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7xXFn6kcBs0> Acesso em 18/01/2023.

REICH, Steve. “Steve Reich & Wolfram Winkel – Clapping Music”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hH1j06bMHDQ>. Acesso em: 11/03/2023.

ROSSATO-BENNETT, Michael (diretor). “*Alive Inside*” Documentário. EUA, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QcKktBdENes>. Acesso em: 15/05/2022.

RUMO. “Rumo 07 O Monstro (Luiz Tatit)” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gzhj3X7NMQE>. Acesso em: 18/01/2023.

SAFATLE, Vladimir. Vídeo-palestra. “Conf. Magistral "A construção estética de um povo: os três modernismos brasileiros e seus colapsos". 04/05/2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GPK9F07rnGA&t=2965s> Acesso em: 23/01/2023.

SCOTT, Travis. “travis scott is the god of live autotune”. Vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_GXjtAeVB04. (acesso em 07/01/2023).

STING. Sting - Talks about His Life, The Beatles, The Police, Miles Davis & more - Radio Broadcast 25/12/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=naiciJm97Kg>. Acesso em: 26/06/2022.

STUBBLEFIELD, Clyde. “Clyde Stubblefield never got paid!” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=STrA4iREipI>> Acesso em: 22/01/2023.

THATCHER, Margaret. “Margaret Thatcher lectures the United Nations on the perils of Climate Change | 8 November 1989”. Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PyiknTMd-1c>. Acesso em: 02/03/2023.

VAN NEVEL, P./ HUELGAS ENSEMBLE. “Qui habitat in auditorio altissimi à 24”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0aNAX-SAbK40&list=PLN-9cOJTp5orlVS2TTPiROZ-afUxt3krJ&index=3>>. Acesso em 11/03/2023.

“Yelli – Baka women ‘yodellers’”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cATZe_jlc9g>. Acesso em: 11/03/2023.

YOUNG, Lester. “Lester Young Jammin' The Blues 1944” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rWDxsudvCX4>> . Acesso em: 21/01/2023.

“The Very First Recordings (1859-1879)”, Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-0H8Q4QD-cM>. Acesso em: 23/12/2022

ZAPPA, F. “Frank Zappa - The Dangerous Kitchen”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5lpj2uMFi-c> Acesso em: 18/01/2023.