



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
MESTRADO EM SOCIOLOGIA**

**EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E INTERNET:
“UMA ANÁLISE DA *MÚSICA DE REDE* E DOS
NOVOS PROCESSOS DE PRODUÇÃO”**

**Recife
2009**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

SAM THIAGO PEREIRA BORGES

**EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E INTERNET:
“UMA ANÁLISE DA *MÚSICA DE REDE* E DOS
NOVOS PROCESSOS DE PRODUÇÃO”**

Dissertação de mestrado apresentada por Sam Thiago Pereira Borges à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco como exigência parcial para obtenção de título de Mestre em Sociologia, sob orientação do Professor Paulo Soares Marcondes.

**Recife
2009**

Borges, Sam Thiago Pereira

Experiência artística e internet : uma análise da música de rede e dos novos processos de produção / Sam Thiago Pereira Borges. - Recife : O Autor, 2009.

135 folhas.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Sociologia, 2009.

Inclui : bibliografia e anexos.

1. Sociologia. 2. Música e arte. 3. Indústria cultural. 4. Tecnologia e música. I. Título.

316
301

CDU (2. ed.)
CDD (22. ed.)

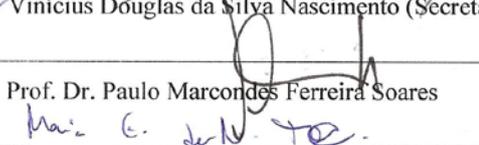
UFPE
BCFCH2009/118

Ata da Sessão de Arguição de Dissertação de SAM THIAGO PEREIRA BORGES do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco.

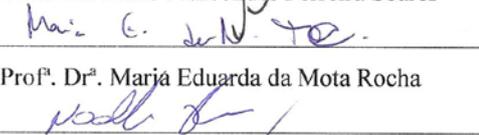
Aos vinte e quatro dias do mês de agosto do ano de dois mil e nove, reuniram-se na Sala de Seminários do 12º andar do prédio do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, os membros da Comissão designada para o **Exame de Dissertação de SAM THIAGO PEREIRA BORGES**, intitulada: **EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E INTERNET: UMA ANÁLISE DA MÚSICA DE REDE E SEUS NOVOS PROCESSOS DE PRODUÇÃO**. A Comissão foi composta pelos Professores: **Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Presidente/Orientador)**; **Profª. Drª. Maria Eduarda da Mota Rocha - Titular Interna (PPGS/UFPE)**; **Prof. Dr. Nadilson Manoel da Silva - Titular Externo (UNICAP)** Dando início aos trabalhos o **Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares**, explicou aos presentes o objetivo da reunião, dando-lhes ciência da regulamentação pertinente. Em seguida passou à palavra ao autor da Dissertação, para que apresentasse o seu trabalho. Após essa apresentação, cada membro da Comissão fez sua arguição, seguindo-se a defesa do candidato. Ao final da defesa, a Comissão Examinadora retirou-se, para em secreto deliberar sobre o trabalho apresentado. Ao retornar o **Prof. Dr. Paulo Marcondes**, presidente da mesa e orientador do candidato solicitou que fosse feita a leitura da presente Ata, com a decisão da Comissão **aprovando a Dissertação por unanimidade**. E, nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente Ata, que vai assinada por mim, secretário do Programa, pelos membros da Comissão Examinadora e pelo candidato. Recife, 24 de agosto de 2009.



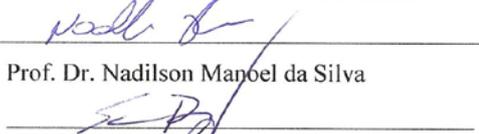
Vinícius Douglas da Silva Nascimento (Secretário)



Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares



Profª. Drª. Maria Eduarda da Mota Rocha



Prof. Dr. Nadilson Manoel da Silva



Sam Thiago Pereira Borges

Dedico esse trabalho a minha Mãe, Isonilda Borges e a memória dos amados Itaury Borges (pai) e Itaury Borges Jr. (irmão), cujas lembranças me seguirão por toda vida.
Valeu a pena todo trabalho!

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos a todos quantos, de alguma maneira me ajudaram nesse trabalho. Sem eles, isso não seria possível.

Em primeiro lugar a Deus. Sem fé, é impossível viver.

A Anne Gabrielle, pelos *carões* e (sempre bons) conselhos.

A Madson Rafael, por todas as vezes que me emprestou seus ouvidos para escutar minhas lamurias, dramas e demonstrações de insegurança. Desculpe-me pelos ouvidos inchados. No final, sei que nosso trabalho valeu a pena – de jeito ou de outro.

A minha diletta família, que com paciência me aturou nesses dois anos de pesquisa e *stresse*. Isonilda minha mãe e conselheira, Itaury (in memória) e Sam Markus pela ajuda e suporte.

A minha tia Isoraide e a toda a sua família pela acolhida num momento de dificuldade financeira. Sem eles, essa Pós-Graduação não seria possível.

A Paulo Marcondes pela tão prestimosa orientação nesse trabalho de pesquisa.

A CAPES pela bolsa.

RESUMO

Essa pesquisa analisou a música produzida no ambiente digital e as novas implicações políticas (o seu potencial emancipador) daí advindas. Percorremos o caminho feito pelas *tecnologias digitais* desde os anos 60 até o momento em que penetram na música. Com base no ambiente digital e no mercado da música, analisamos a experiência artística das bandas *Chico Correa & Eletronic Band* e *Os Reis da Cocada Preta* para entender como a união da música digital à internet interferem na produção, divulgação, distribuição e recepção da música, criando uma *interface* diferente com a arte: a experiência artística digital. A hipótese central foi de que a música digital mudou a relação público/música/artista conferindo nova dimensão política à música. Seu potencial emancipador reside no fato de que a música digital se coloca como alternativa de experiência artística fora do âmbito da indústria fonográfica.

ABSTRACT

This research examined the music produced in the digital environment and new policy implications (its emancipating potential) arising therefrom. The path made by digital technologies since the 60s until the moment they enter the music. Based on the environment and the market for digital music, we analyze the artistic experience of the bands *Chico Correa & Eletronic Band* e *Os Reis da Cocada Preta* to understand how the union of digital music to the Internet affect the production, dissemination, distribution and reception of music, creating a different interface with the art: the art digital experience. The central hypothesis was that digital music has changed the relationship public/music/artist giving new political dimension to the music. Emancipating potential lies in the fact that digital music is put forward as alternative artistic experience outside the music industry.

*Computadores fazem arte
Artistas fazem dinheiro
Computadores avançam
Artistas pegam carona
Cientistas criam o novo
Artistas levam a fama
(Fred 04)*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
-------------------------	----

Capítulo 1: *SUPORTE, MÚSICA E POLÍTICA – elementos da mudança.*

1.1. Música e tecnologia: apresentando um fenômeno digital	20
1.2. Da música oral à música digital	25
1.3. Materialidade x Imaterialidade	30
1.4. Da máquina de calcular à máquina de fazer arte	34
1.4.1. A velocidade do cálculo e suas ingerências no mundo e nas Artes	34
1.4.2. O Computador	35
1.4.3. O ambiente digital	38
1.4.4. A Web 2.0	41
1.5. Implicações políticas da tecnologia digital na música	47
1.6. Experiência artística e música digital	59
1.7. Técnica e Arte	61

Capítulo 2: *O FUTURO DA MÚSICA ESTÁ NA INTERNET?*

2.1. Brasil e mercado fonográfico	64
2.2. Mercado fonográfico x música digital	65
2.3. As mudanças no cenário	66
2.4. Anos 1990: o fim de uma era. Início das incertezas	70
2.5. Do analógico ao digital	75
2.6. Há futuro possível para música na internet	80

Capítulo 3: EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E INTERNET

3.1. Tecnologia, mercado e experiência artística	81
3.2. Analisando a música de rede	82
3.3. O método	83
3.4. A construção de uma Experiência Artística.....	85
3.4.1. Correndo atrás do <i>groove</i>	88
3.4.2. O amigão dos produtores	92
3.5. O conteúdo virtual das bandas	103
3.5.1. As Redes Sociais.....	104
3.5.2. Cocada Preta & Chico Correa - experiência artística e mídia digital	106
3.6. Experiência artística e <i>internet</i>	110
3.6.1. Música digital - a análise.....	112
Mangangá.....	113
Lelê.....	114
Do que Eh Feito esse Amor	116
A Pobre Sônia.....	119
3.6.2. A música e suas novas instâncias de mediação	120

Capítulo 4: DEPOIS DE 122 ANOS, UM RECOMEÇO

4.1. Arte e Modernidade.....	123
4.2. Considerações finais	126
REFERÊNCIAS	132

ANEXOS: ACOMPANHA UM CD-ROM COM TODOS OS ANEXOS

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa analisou o que hora designamos de experiência artística digital de duas bandas musicais do cenário alternativo da cidade de João Pessoa (PB): *Chico Correa & Eletronic Band* e *Os Reis da Cocada Preta*. Os estilos musicais das bandas ou mesmo a cena pessoense não estão no centro dessa pesquisa. Voltaremos nossa atenção para os usos que essas bandas fazem das novas tecnologias digitais e as influências destas em suas produções artísticas. As questões atinentes à acessibilidade, os novos suportes de música e a liberdade criativa propiciadas pela mídia digital serão nosso objeto.

Acreditamos que a experiência artística mediada pelos novos equipamentos digitais de produção de música alterou o fazer musical ao ponto de criar novas possibilidades políticas para a música. Nesse sentido, partimos do pressuposto que elas propiciam um compartilhar cada vez mais amplo, fluido e veloz à música que por ela trafega.

Quando falamos em experiência artística estamos nos referindo a relação de idas e vindas entre artistas e apreciadores e a subjetividade da arte, que não obedece pré-determinações quanto a sua construção de sentido. Sentido que surge, de acordo com Janz, líder d’Os Reis da Cocada Preta, daquele “[...] momento em que o nada diz alguma coisa pra você e você transforma isso em melodia”.

Trata-se de um estado de percepção que constitui seus elementos como unidades funcionais. Percepção que não se refere a uma essência ontológica, a valores eternos, a uma moral ou a costumes determinados de fora. É antes um indicador das possibilidades de compreensão e experiência artística. Somadas, elas formam conexões de sentido, que nada mais são que novas interpretações correntes (STOCKINGER, 2001).

A construção de sentido é obtida a partir da relação do artista com o mundo. Pode gerar uma arte representativa da realidade ou outra. Ela inclui discursos, ideologias,

propostas estéticas, apropriações dos elementos ao redor (materiais ou imateriais) e tudo mais que envolva o processo artístico, a arte, o artista e o seu público – nada mais que isso.

No caso da experiência artística digital, ela não configura uma categoria sociológica, mas uma vivência: as apropriações possíveis da música pelos ouvintes de um lado; e o momento de criação da música pelos músicos (*o fazer musical*) – este sim, o alvo das nossas análises – de outro lado. Nesse sentido, ela será um artifício cujo objetivo é ancorar nossas colocações sobre o fazer musical no ambiente digital, posto que, no fazer musical digitalizado, os músicos podem optar entre um suporte material (LP, CD ou K-7), virtualizado (MP3, *wave*) ou ambos. Para que não haja confusões entre o movimento de Música Eletrônica e o nosso objeto, chamaremos a música produzida e compartilhada através da Rede de *música digitalizada* ou simplesmente *digital*.

O centro dessa pesquisa é examinar se a digitalização da música interfere na construção dos sujeitos na sociedade atual, notadamente, os artistas envolvidos com as mídias digitais. Tal se dará através da análise de alguns elementos políticos da música digital – que especificaremos mais adiante –, bem como as suas novas funções.

São inúmeras mudanças nas condições de produção da música e nas configurações mercadológicas atuais. Tomando como ponto de apoio o texto de Walter Benjamin, “*O autor como Produtor*”, isso significa um pequeno estudo sobre as mudanças nas condições políticas, sociais e históricas da experiência artística musical no Brasil após a década de 1970. Numa palavra, iremos verificar seu novo potencial emancipador, localizado nas suas condições de possibilidade, no que tange a ouvintes, artistas, tecnologias digitais e popularização da *internet*.

No nosso entender, não há como falar em potencial emancipador sem remetermos a alguns conceitos caros a Theodor Adorno, tais como esclarecimento, sujeito, indústria cultural, adaptabilidade, cultura/barbárie e autoconervação.

Existe uma notável dificuldade em se definir esclarecimento. Tornou-se praxe destacar o momento subjetivo do conhecimento, sem se referir com igual intensidade ao momento objetivo da subjetividade; ou, em outros termos, à formação social do sujeito. Graças a isso, desde o advento do capitalismo a experiência formativa dialética do sujeito se encontra em déficit.

No mais das vezes, isso vem se traduzindo em diferentes formas de repressão, no que tange à formação do sujeito. Ao longo de século XX, isso propiciou para indústria cultural, que sempre trabalhou para que um determinado modelo de sujeito seja interiorizado, a aceitação de um tipo de dominação que nos é imposta¹. O detalhe é que, por mais subjetivo que possa parecer, essa aceitação se dá objetivamente, conforme iremos demonstrar.

A indústria cultural procura determinar a estrutura de sentido da vida cultural a partir da racionalidade estratégica da produção econômica, inculcadas nos bens culturais que ela converte em mercadorias. Dessa forma, a sua organização da cultura tenta sempre manipular os sentidos dos objetos culturais, subordinando-os aos sentidos econômicos e políticos da situação em vigor, canalizando os interesses. Dessa forma, os sujeitos passam a ser inseridos num processo de semiformação: seja com conteúdos irracionais, seja com conteúdos conformistas, nos quais a “*semiformação obscurece, mas ao mesmo tempo convence*” (ADORNO, 1995).

A indústria cultural é a cultura totalmente transformada em mercadoria. Graças a ela, a experiência artística se restringe ao caráter afirmativo e produz uma satisfação real, relacionada a interesses objetivos que representam uma satisfação concreta dos sentidos.

¹ Neste caso específico, estamos nos referindo as grandes Gravadoras que por mais de meio século foram as responsáveis por decidir o que seria gravado e distribuído e, por conseguinte, pela construção da memória musical de pelos menos quatro ou cinco gerações de indivíduos, conforme veremos no decorrer desta dissertação.

Contudo, trata-se de uma satisfação que trava as possibilidades da experiência artística formativa a provoca a regressão dos sentidos, entre eles a audição.

A experiência tem estreita relação com o processo auto-reflexivo. Nele a relação com objeto música forma a mediação pela qual se forma o sujeito em sua objetividade. Essa experiência é dialética. É basicamente um processo de mediação vinculada ao conteúdo de verdade, referente à formação, num sentido emancipatório. Noutros termos, a experiência formativa é um movimento pelo qual a figura realizada seria confrontada com a sua própria limitação. Ela pressupõe uma aptidão cuja ausência caracteriza a própria falta de conteúdo formativo.

Nesse sentido, Adorno (ADORNO, 1995) achava que o travamento da experiência devia-se a repressão do diferenciado, bem como a repressão do processo em prol do resultado falsamente independente e isolado. Ainda de acordo com Adorno, há tempos, o trabalho social vivo desapareceu em função da onipresença do capital (que se apresenta como subjetividade exclusiva). Isto quer dizer que a indústria cultural impõe a sua síntese através do mercado e cria um sujeito identificado com uma subjetividade heterônoma, descontinuada (quanto à formação do sujeito) e fortuita. O que se torna dominante é o momento de adaptação, que faz com que todos vivam em uma sociedade adaptada.

Para Adorno, a formação é anulada pela integração. O espírito é tomado pelo fetiche da mercadoria. Isso não é acidental e corresponde a uma tendência objetiva da sociedade, como forma de produzir-se e reproduzir-se a si mesma. Nesse momento, rompe-se a relação entre objeto e sujeito, que não conseguem mais se articular, graças à separação entre trabalho manual e intelectual.

Voltando a questão do esclarecimento, ele é, num sentido metafísico, o *“processo pelo qual uma pessoa vence as trevas da ignorância e do preconceito em questões de ordem prática, religiosa, política, sexual, etc.”* (ADORNO, 1985: 7). Contudo, Adorno e Horkheimer utilizam este termo para designar o processo de desencantamento do mundo,

através do qual a pessoa se liberta do medo de uma natureza desconhecida, a qual atribui poderes ocultos para explicar seu desamparo em face dela (ADORNO, 1985) e assim serem investidos na posição de senhores.

Destarte, o que está por trás desse estudo é uma tentativa de descobrir o porquê da humanidade, ao invés de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando² em uma nova espécie de barbárie, agora mediado pelo mundo digital, no qual nada se respeita e a tudo se tenta submeter, de acordo com as crenças e mitos vigentes. Quer seja, por barbárie devemos entender a infatigável autodestruição do esclarecimento que força o pensamento a recusar o último vestígio de inocência em face dos costumes e das tendências do espírito da época (ADORNO, 1985).

Para chegar a estas conclusões, Adorno e Horkheimer saem (voluntariamente) de seu elemento crítico (o objeto de suas análises) enquanto instrumento a serviço da ordem existente para (contra sua própria vontade) destacar o positivo em algo de negativo e destrutivo, configurando o que se pode chamar de dialética negativa (ADORNO, 1985).

O que está em questão não é a cultura como valor, mas o caminho que o esclarecimento deve tomar para desenvolver uma consciência de si mesmo. (ADORNO, 1985) “*Não é apenas o esclarecimento do século dezoito que é irresistível, como atestou Hegel, mas (e ninguém sabia melhor do que ele) o movimento do próprio pensamento*” (ADORNO, 1985: 33).

Sujeito e objetos tornam-se ambos nulos. O *eu* abstrato tem diante de si apenas o material abstrato, que serve tão somente de substrato de posse (ADORNO, 1985). Mas como ocorre tal anulação? De acordo com Adorno, o herói Ulisses da mitologia grega é um perfeito exemplo do sujeito burguês, à medida que este vive uma relação contraditória com a dominação.

² E não nos esqueçamos que Adorno e Horkheimer estão escrevendo imersos no pessimismo corrente da Segunda Guerra Mundial.

Quer seja, para Adorno, Ulisses possui um importante papel na explicação do desenvolvimento do sujeito moderno, uma vez que seus feitos são alegorias perfeitas de como o homem se desmistifica e se esclarece. Senão vejamos:

- suas aventuras são seduções que desviam o eu da trajetória da sua lógica;
- a cada nova sedução, ele cede e a experimenta;
- é onde está o perigo que cresce o que o salva;
- o saber constitutivo da sua identidade lhe possibilita sobreviver tirando sua substância da multiplicidade. Assim, o sobrevivente sábio desvia, dissolve e se expõe mais audaciosamente à morte, na qual se torna duro e forte;
- o processo entre epopéia e mito se dá pela oposição – unidade que nega a unidade. Ou seja, para alienar-se da natureza, ele abandona (nega) a natureza (ADORNO, 1985: 56);
- desse modo, temos como recurso do eu para sair vencedor das aventuras o perder-se para se conservar;
- o presente anuncia o princípio do equivalente;
- sendo a troca a secularização do sacrifício, o próprio sacrifício já aparece como troca racional – uma forma de derrubar os deuses através da própria veneração de que são objetos (ADORNO, 1985: 57);
- há uma substituição do sacrifício pela racionalidade autoconcedora. Contudo, o eu que permanece após a superação transforma imediatamente o ritual em ritual sacrificial duro, onde o homem celebra a si mesmo e opõe sua consciência à natureza;
- uma vez que a consciência de si mesmo toma o lugar da natureza, todos os fins para os quais ele se mantém vivo – “*o progresso social, o aumento de suas forças materiais e espirituais, até mesmo a própria consciência*” (ADORNO, 1985: 60-61) – se anulam;

Na história do desenvolvimento do sujeito moderno, os indivíduos devem se sentir auto-suficientes e logrados. Mais que isso, surge uma necessidade social na qual “*quem quer que se furte à troca universal, desigual e injusta, que não renuncie, mas agarre imediatamente o todo inteiro, por isso mesmo há de perder tudo, até mesmo o resto miserável que a autoconceção lhe concede*” (ADORNO, 1985: 61).

Trata-se de uma adaptação conscientemente controlada da natureza. A imitação se põe à serviço da dominação na medida em que o homem se transforma em antropomorfismo para o homem. O esquema da astúcia ulissiana é a dominação da natureza mediante essa assimilação (ADORNO, 1985: 62).

Mas o que significa ser astucioso? Ulisses não pode ter tudo. Precisa saber esperar e renunciar. Quando guia sua nau por entre os rochedos, precisa incluir em seus cálculos a quantidade de homens que irá perder. Ele vive de subterfúgios. Esta é sua maneira de sobreviver. Toda glória que ele próprio e os outros lhe concedem confirma apenas que a dignidade do herói só é conquistada humilhando a ânsia de uma felicidade total, universal e indivisa (ADORNO, 1985: 63).

Dessa maneira, a astúcia de Ulisses consiste no fato de que seu espírito instrumental, uma vez amoldado e resignado à natureza, dê a esta mesma natureza o que a ela pertence. É assim que ele perde o poder sobre o estatuto jurídico da natureza (pertencente ao homem desde as eras míticas). Entretanto, só assim este sujeito pode ouvir o canto da sereia sem a ele sucumbir – e sem jamais desafiá-lo³.

Ser sujeito é autoconcever-se. É nesse sentido que o tomaremos em toda essa dissertação. É essa atitude que rege a relação entre a palavra e a coisa, sendo ambas a mesma coisa. Trata-se de uma relação de negação, onde negando a coisa, à palavra faz com que a coisa desapareça como se fora uma adaptação à linguagem. No fundo, estamos diante de uma socialização radical que nada mais é que uma alienação radical.

³ Quem desafia está entregue ao desafio ao qual se expõe. A astúcia agora consiste no fato de que o desafio se tornou racional. Ao invés de desviar do caminho ou, o que seria pior, alardear a superioridade do seu saber, o sujeito se apequena. É desta forma que ele, permanece como ouvinte entregue à natureza, por mais que se distancie dela. O contrato de servidão está cumprido. Mas ele descobriu uma lacuna no contrato: o contrato original e antigo não prevê se o navegante que passa ao largo tem que ouvir a música amarrado ou não. É assim, tecnicamente esclarecido e instrumentalizado, que Ulisses reconhece a superioridade da canção: “*ele se inclina à canção prazerosa e frustra-a como frustra a morte*” (ADORNO, 1985: 65). Quem ouve a música quer ir ter com as sereias como qualquer outro, mas Ulisses arranjou um modo de, entregando-se a música, não se entregar à morte – e a epopéia se cala diante do destino das sereias (cantoras). O que há de fato é que, desde o encontro de Ulisses com as sereias, todas as canções ficaram afetadas. A música ocidental passou a laborar no contra-senso do que representa o canto para as demais civilizações. Contudo, essa mudança passa a constituir a nova força motora de toda arte musical moderna, bem como influência na constituição de todos os sujeitos, notadamente, os músicos (ADORNO, 1985).

A auto-afirmação de Ulisses é, na verdade, uma dupla negação em que o sujeito cai no círculo compulsivo da necessidade natural, da qual tenta escapar pela assimilação: “*Quem, para se salvar, se denomina Ninguém e manipula os processos de assimilação ao estado natural como um meio de dominar a natureza sucumbe à hybris*” (ADORNO, 1985: 71). Numa palavra: pseudoatividade.

Encantados, comportamo-nos como os animais selvagens que ouvem a música de Orfeu: colocando rédeas em nossa própria liberdade. É repressão do instinto. Introversão da repressão. Ilusão de reconciliação Essência da imagem finalmente se transformando em aparência (ADORNO, 1985). É uma relação íntima entre cultura e barbárie, sem a qual não se faz possível entender a construção dos sujeitos modernos – no sentido aqui pretendido.

A soma dessas condições cria o que Baudelaire chamou de herói moderno (BENJAMIN, 1975). Por herói, entenda-se o sujeito que sublima as paixões e as forças de decisão. Ao contrário do romântico ele sublima em prol da renúncia e da dedicação. Só assim ele pode adaptar-se a dinâmica moderna.

É em relação a essa dinâmica que Baudelaire definiu arte moderna como algo tão próximo da antiguidade. E de forma tão apaixonada, que isso fazia dela a mais importante representante da modernidade (ele cita a música de Wagner como exemplo). Com isto ele quis dizer que o modelo da Antiguidade é o que limita a norte e a sul, a leste e a oeste, acima e abaixo nossas construções artísticas. Porém, a substância e a inspiração da obra são (ou deveriam ser) modernas. Ou seja, é o próprio objeto da modernidade.

E Baudelaire acrescenta: “*Ai daqueles que estudam outra coisa na Antiguidade que não arte pura, a lógica, o método geral.*” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 1975: 17), pois, seguramente, ele (o artista) corre o risco de se aprofundar demais na antiguidade e renunciar aos privilégios que a ocasião lhe oferece.

Enfim, trata-se de uma reestruturação da música que passa do padrão analógico para o digital. Destarte, vamos nos debruçar sobre a música digitalizada e observar as mudanças que esse tipo de reestruturação acarreta nos processos de produção e reprodução da música digital. Um simples olhar sobre essas tecnologias digitais já mostram algumas conseqüências imediatas.

Destacaremos três exemplos: (1) a possibilidade do usuário, com formação musical simples ou nenhuma, explorar vários timbres, ritmos e sons; (2) a diluição das fronteiras entre público e artista; (3) a transformação das atuais condições de produção da música e das relações sociais entre produtores, artistas e público.

Conforme já dissemos, nosso foco se dará sobre os artistas. O número cada vez maior de músicos (novos e consagrados) que buscam as novas mídias para construir, divulgar e distribuir seus trabalhos demonstra como a música digital está mexendo com o fazer musical. Novas formas de acesso ao material surgem a cada dia e o jeito de ser mercadoria da música não se dá como há quinze anos atrás.

Juntos, esses fenômenos ensejam novas possibilidades políticas para a música e artista. Em suma, sempre que nos referirmos às mudanças políticas da música digitalizada, estaremos falando das conseqüências advindas das reconfigurações do suporte sonoro, do mercado e das possibilidades de emancipação que daí emanam, com foco no músico.

Pensaremos a partir de duas chaves. As novas tecnologias conseguem burlar os meios de controle. Eles de fato existem, mas no momento em que nos *logamos* a um sítio de músicas ou nos dirigimos a um *vendedor informal*, controlar o acesso à música⁴ beira a impossibilidade. Mas a busca pela retomada do controle existe e não pode ser deixada de lado. A segunda frente é o potencial emancipador da música, relacionado à possibilidade de acessarmos a sua estrutura digital.

⁴ O que se faz, na maioria das vezes, é punir a ação depois de ocorrida. Vemos através da mídia aberta e da proliferação de sítios de compartilhamento que essas punições não intimidam os praticantes.

Quanto aos objetivos metodológicos, pretendemos estudar a música digital, a partir da produção das bandas e assim enriquecer a literatura disponível, tendo como instrumento de trabalho a Análise de Conteúdo. Destarte, pretendemos inferir, a partir do estudo do conteúdo virtual⁵ das bandas Chico Correa & Eletronic Band e Os Reis da Cocada Preta as mudanças na experiência artística propiciadas pelas tecnologias digitais de produção, divulgação e distribuição de música.

Enfim, queremos descobrir como essas novas condições de produção (relacionados ao suporte digital) afetam o processo criativo dos músicos das bandas Chico Correa & Eletronic Band e Os Reis da Cocada Preta. Para tanto, vamos analisar se a apropriação das mídias digitais realmente enseja uma nova função política para a música e se isso concorre para a formação dos artistas hodiernos. Tal será feito pelo estudo do processo produtivo da música digital, compreendendo os discursos dos artistas pesquisados e a análise do conteúdo virtual das duas bandas pesquisadas. Destarte, partiremos do pressuposto que a música nos convida a uma nova *interface* por meio de sua estrutura digital.

Creemos que é no trânsito subjetivo entre artistas, arte e apreciadores que a arte acontece. Conforme Janz afirma: “*Será que ainda existe esse momento de troca entre os componentes de forma não metódica, não proposital...*”. Não nos propomos a responder essa questão. Seria demais para as pretensões dessa pesquisa. Iremos nos ater a circulação de música digital. Mais precisamente, a parte que toca a produção das bandas Chico Correa & Eletronic Band e Os Reis da Cocada Preta, que doravante passaremos a chamar de Chico Correa e Reis, respectivamente.

⁵ Desde já chamaremos de conteúdo virtual os textos, imagens, vídeos, depoimentos e *links* publicizados através da internet pelas bandas pesquisadas. Nosso foco recairá sobre os respectivos perfis das bandas postados na Rede Social *My Space*.

Cap. 1. SUPORTE, MÚSICA E POLÍTICA

Ciência, técnica ou capital não são neutros por serem bons ou maus apenas em função de seu uso, mas sim por cruzarem as fronteiras das identidades culturais por baixo demais do solo histórico para que as alfândegas das diversas tradições possam reconhecer a tempo a passagem do estranho radical.

(Pierre Levy)

1.1. Música e tecnologia: apresentando um fenômeno digital

Neste capítulo iremos apresentar o fenômeno digital: sua trajetória e como ele interfere na música atual. Uma pequena incursão nos caminhos percorridos pelas novas tecnologias nos ajudará a contextualizar a passagem da música para o ambiente digital e como isso ocasionou a sua ampla circularidade e acessibilidade.

Estamos diante de uma virada tecnológica propiciada pela *web 2.0*. Ela parte das grandes empresas em direção ao público consumidor, mas recebe grande ingerência desse mesmo consumidor. A lógica instrumental permanece inalterada, mas as novidades quanto aos usos das canções não podem ser negligenciadas. Uma delas consiste no fato do consumidor poder fugir na univocidade imposta pelas *majores*. É a chance dos artistas criarem uma reificação que se distancie da tradicional, imposta pela lógica mercantilista. É uma nova modalidade de consumo. Ele se presta às peculiaridades de cada artista e surge em meio às novas condições de possibilidade propiciadas pelas mídias digitais.

No que toca a música, o padrão digital barateou e popularizou os equipamentos de gravação, deu mais liberdade de criação aos músicos e ofereceu novas formas de expor as suas produções. Eles têm agora a chance de se libertar das estratégias bitoladas das gravadoras. É bem verdade que muitas vezes isso não ocorre e, o que se busca, é espaço no *mainstream*. Contudo, são inúmeros *softwares* e *hardware* voltados à música e que

alcançam sua estrutura digital, num primeiro momento (década de 1970) para os produtores, depois (década de 1990) para os músicos e por último (2006) para os ouvintes⁶.

Isso significou uma mudança de categoria do produto álbum: de principal mercadoria da indústria fonográfica, ele passou a *cartão de visitas* dos artistas em busca de notoriedade. Embora o álbum não tenha perdido sua importância social, política e econômica (pelo contrário, nossa hipótese é que ela cresceu), esses valores foram transformados pela permeabilidade digital, que colocou a estrutura da música à disposição de todos – não apenas para apreciação, mas para uma relação mais íntima com a mesma.

Sua confecção continua a demandar investimento de tempo e dinheiro. Por mais que o consumo tenha perdido o sentido pretendido pelas *majores*, os custos ligados as dinâmicas digitais influenciam profundamente na consecução do trabalho artístico. Mesmo que compremos os discos de vendedores ambulantes por preços módicos ou o *baixemos* da *internet* e que não haja uma negociação direta de valores, o *download* movimenta cifras financeiras enormes ao redor do mundo. A nova reificação reside na relação com a mercadoria. Contudo, boa parte das pessoas não auferem vantagens financeiras das produções ou dos compartilhamentos. Elas querem apenas criar e distribuir o material sonoro. Da parte dos usuários, eles desejam dispor das músicas como bem lhes aprouver.

Outra mudança importante é a transformação do fonograma numa espécie de *comoditie digital*. Desde o final dos anos 1970, quando as grandes Gravadoras começaram a se fundir, criando as *majores*, o fonograma se transformou em uma mercadoria preciosa. Ao funcionar como a objetivação do carisma do artista, transformado em mercadoria, ele (o fonograma) passou a ser utilizado pelas empresas como elemento de negociação, já que

⁶ Esse poder de manipulação do som ocorre desde os anos 1970, junto com os primeiros equipamentos de gravação magnética. Ele permitiu a criação de obras primas como o álbum *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band* dos Beatles. Mas, para essa pesquisa, o que interessa é o fato dessa tecnologia ter mexido com o processo de produção musical e proporcionar o desenvolvimento de um mercado fonográfico excludente, homogêneo e saturado (VICENTE, 1996).

as fusões servem para controlar o que é ou não disponibilizado ao público (SMIERS, 2006). Quando levamos em conta a enorme quantidade de fonogramas gravados desde o início da indústria fonográfica, vemos como, dessa forma, eles poderiam investir com mais tranquilidade nos chamados *Blockbusters* (SMIERS, 2006) à custa de controlar a circulação dos fonogramas ao redor do mundo. Por fim, cada vez mais, à imagem e à música dos artistas se relaciona a toda sorte de produtos, através de licenciamentos, agregando valor ao fonograma.

A música sempre andou de mãos dadas com a tecnologia: da confecção dos instrumentos à invenção do gramofone, sua evolução a conduz à música digital. A mudança mais substantiva só aconteceu quando a indústria fonográfica entrou no circuito da produção musical, submetendo-a a lógica da produção industrial. Esse evento ocasionou a maior mudança no fazer musical até então.

Uma nova mudança substancial só veio a ocorrer com a digitalização da música e sua posterior migração para *internet*. Somadas, ela mudaram o *fazer* e o *experimentar* música. Seja através da sua virtualização, seja por meio do compartilhamento.

Num sentido amplo, a tecnologia é a sociedade: do papiro a tela de cristal líquido ou da pena ao teclado do computador, a sociedade é representada por ferramentas criadas pela técnica. Dito isso, este capítulo partirá de dois princípios ontológicos: (1) a tecnologia não determina a sociedade, antes a incorpora e (2) a sociedade não determina a inovação tecnológica, ela a utiliza. É essa interação dialética entre sociedade e tecnologia que nos interessa.

Desse modo, nosso interesse recai sobre os usos possíveis (da parte dos músicos) dos dispositivos digitais e na interatividade. Numa palavra, na apropriação desses elementos pelos músicos. Acreditamos que o novo paradigma informacional está ligado às

mudanças sociais, econômicas, políticas, culturais⁷ e artísticas do mundo. Assim daremos conta do nosso objetivo central, que é (neste capítulo) construir a primeira parte de nossa base teórica, para enfim discutirmos os processos de produção de música de padrão digital na Rede, sem deixar de inserir o leitor em alguns dos debates que envolvem as novas tecnologias digitais, desde o início da década de 1990⁸.

Faremos esse mergulho cotejando os estudos de Pierre Levy e Emanuel Castells. Eles fornecerão o fio condutor deste capítulo. O primeiro (não obstante seu excesso de otimismo) teceu importantes estudos sobre o que chama de ciberespaço na década de 1990 e anteviu muito do que iria acontecer com a popularização da *internet*. O segundo sistematizou numa obra de grande fôlego “*o surgimento de uma nova estrutura social, manifestada sob várias formas conforme a diversidade das culturas e instituições em todo o planeta*” (CASTELLS, 2006: 51).

Juntos, eles tecem estudos importantes sobre os desdobramentos econômicos, sociais, políticos e culturais desenvolvidos no ambiente de rede. Levantam questões importantes para a contextualização do nosso objeto, quer seja, o processo de produção da Chico Correa e dos Reis, associado ao desenvolvimento do *informacionalismo* que ganhou força no final do século XX. Aos seus pressupostos teóricos, apresentaremos alguns contrapontos, tomados de Benjamin, Adorno, Horkheimer e Marcuse sobre as condições de produção da arte, agora pensadas no contexto das tecnologias digitais.

Acreditamos que no ambiente digital que se gesta uma nova produção musical. Buscamos neste capítulo entender as mudanças que ela proporciona ao fazer musical atual. cremos também, que os saltos tecnológicos acarretam em modificações no fazer musical. O que queremos é verificar se essas alterações acarretam em mudanças políticas na

⁷ O termo cultura se manifesta atualmente em contextos nacionais e internacionais diferentes. Exercendo influência em todos os lugares e instâncias em que penetra, a Rede acaba por criar uma nova referência multicultural. Isso não quer dizer que as culturas particulares desaparecem. Pelo contrário, é por meio da inserção nas novas instituições e organizações criadas no bojo das novas tecnologias que elas encontram lugar para se manifestar (CASTELLS, 2006).

⁸ E que em sua maioria são escamoteados pela mídia massiva.

postura dos artistas e nas suas produções.

Isto posto, faremos uma digressão que unirá o progresso técnico do suporte musical a experiência artística, até o ponto em que ambas se unem e formam a *interface* que vivenciamos hoje. Nossa hipótese, nesse capítulo, é que essa união enseja um fenômeno sociológico: ela mexeu com o fazer musical, transformou a experiência artística musical em uma experiência digitalizada e subverteu a situação atual da música, dos músicos e do mercado de forma inédita, sem jamais esquecer que todo esse processo começa nos músicos.

Ponderando um pouco sobre a *internet*, por ser simultaneamente real e virtual, ela é capaz mediar à construção cultural e social. Nesse sentido, o que se deve buscar hoje no meio acadêmico é um “*modelo explicativo da condução e regulação sociológica desses sistemas reais e virtuais que interagem em situações de incerteza – fora do equilíbrio (...)*”. (STOCKINGER, 2001: 105).

Um fator que deve ser tomado em consideração é o modelo de comunicação utilizado pela *internet*. Ela é baseada na *comutação de pacotes*, sistema que deixa a rede independente de centros de comando e controle. Assim, as unidades de mensagem se fragmentam, espalham-se ao longo da rede, encontram suas próprias rotas e se remontam com o sentido pretendido em qualquer ponto, desde que acessadas da maneira correta.

Esse padrão constrói um sistema de produção e recepção de sinais em que as representações simbólicas da realidade caminham lado a lado com a própria realidade – as Redes Sociais são bons exemplos disso. Isso quer dizer que a novidade da comunicação eletrônica de sons, imagens e dados não é a indução à realidade virtual, mas a construção de uma virtualidade real⁹.

⁹ Onde virtual é tudo aquilo que existe na prática como faculdade – e sem efeito atual –, mas que é suscetível de acontecer. Por sua vez, o real é tudo aquilo que existe de fato (Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa – supervisionado por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Editora Civilização Brasileira - RJ, 1980 - 13ª edição).

Mas o que é *virtualidade real*? A realidade necessita de símbolos cujas interpretações fogem à definição semântica rígida. Elas (as interpretações) nos ajudam a codificar as ambigüidades e dar abertura a todos os significados possíveis. Destarte, ao menos no nível metafísico, vivemos (desde sempre) em um mundo virtual e qualquer idéia em contrário pressupõe uma realidade não-codificada que jamais existiu.

Outrossim, a virtualidade real nada mais é que um sistema no qual a realidade – aquela experiência simbólica e material – mergulha em uma infinidade de dados virtuais (imagens, sons e textos) onde as aparências transcendem do ambiente digital (virtual) para a realidade e se transformam em experiência diversificada, maleável, absorvente, passada, presente e futura.

É fato consumado que a música sempre andou de mãos dadas com a tecnologia. Da confecção dos primeiros instrumentos, passando pela invenção do gramofone, sua evolução a conduz à música digital. O diferencial da *internet* está em fazer com que a experimentação e a criação (a experiência artística) sejam alteradas através da virtualização da música, amparada pelo que muitos autores, entre eles, Santaella (2001) chamam de “*processo de digitalização do mundo*”.

1.2. Da música oral à música digital

Nas sociedades antigas, a música era transmitida por audição direta através do suporte oral. A criação e a evolução dos temas ocorriam pela apropriação coletiva e a maioria das canções não possuía um autor identificável, pois este se perdia no tempo. Isso não eliminava o papel do indivíduo criador das melodias e das letras, apenas ocorria que a ênfase recaía sobre o interprete. Era ele quem comunicava a tradição, dava-lhe vida e disseminava as tradições culturais.

Avançando no tempo, percebe-se que os primeiros modelos de notação musical se limitavam a apontar a direção melódica das canções e davam ampla liberdade de improvisação aos músicos. O desenvolvimento da partitura, notadamente a europeia, transformou-a em referência de execução musical e colocou em destaque a figura do compositor. Como consequência, a interpretação¹⁰ se limitou e cedeu espaço para imitações e reinvenções.

Nesse momento, a partitura já é a referência universal de música. Isso permitiu uma nova forma de transmissão da tradição. Vem deste período todo espólio de música mais antiga a sobreviver até os nossos dias. Mas as mudanças não param por aí. Ao contrário da partitura, a comunicação oral não permitia a transmissão exata dos conteúdos sonoros. Mas, se por um lado, ela fixou a música num papel; por outro, ela a separou do contexto em que fora concebida e dirimiu a relação corporal entre pessoas e música (aquela que vai da boca ao ouvido). Graças a todo esse processo de racionalização, a transmissão da música passou a ser feita via texto (partitura).

Conforme dito, esse processo universalizou a música europeia. Ao separar a música do seu contexto local, folclórico, mágico e religioso, o compositor de então conferiu uma considerável dose de neutralidade à letra. Nesse momento, a figura do compositor, pessoa que assina as partituras, se igualou a figura do interprete – estamos nos referindo aos grandes nomes da música clássica europeia. Delimitada a interpretação, a escrita definiu um novo ciclo cultural musical. Este só virá sofrer um novo salto, após a invenção dos primeiros dispositivos de gravação sonora.

Se o papel histórico da escrita foi o de desprender a música de seu contexto, o da gravação foi de fixar modelos de interpretação, eternizando-os e universalizando-os. Ela é, desde já, a responsável pelo arquivamento e pela preservação de um tipo de cultura musical: a perpetuada pelo disco. Assim, no final dos anos 1960, o estúdio de gravação se

¹⁰ Entenda-se por interpretação a atualização sonora a oral das canções.

sagrou como o grande instrumento de integração e criação musical e a gravação do disco se transformou na referência original da performance musical¹¹.

Da mesma forma que a escrita e a gravação inaugurarão novas fases para a música do mundo, a sua digitalização também alterou seu processo de criação e interferiu na audição. Um dos efeitos foi diminuir os custos com produção e equipamentos e colocar a construção dos estúdios de gravação ao alcance de orçamentos modestos. O próximo passo foi, através da *internet*, estender aos músicos alguns dos elementos do procedimento produtivo, conforme podemos atestar através de uma fala de Esmeraldo, líder da Chico Correa:

[...] eu fiz algumas músicas da minha banda num estúdio. Fui pra lá, captei (o estúdio tem a preocupação de ter os melhores microfones e timbrar...). Pronto, beleza. Dou uma pausa, trago pra casa. Porque, hoje, como é tudo não linear, você pode editar que nem um vídeo. Quero pegar tal trecho. Quero pegar do outro *take* e recortar. Isso dá pra fazer.

O que acontece? Muda a situação, porque eu posso tomar as rédeas dessa fase de uma maneira mais econômica. Um trabalho – que era um trabalho mais braçal – que eu ia fazer num estúdio, pagando um técnico, eu posso fazer em casa, desde que eu estude um pouco. Edito tudo. Gero o áudio (que é digital). Volto pra lá e pronto... agora eu vou finalizar. Isso é uma das coisas que muda na produção.

Dessa forma, além de compor, eles podem mixar, gravar e confeccionar álbuns em estúdios medianos e distribuí-lo através das Redes Sociais que pululam na *internet*, através de *softwares* simples. Embora isso também seja utilizado como mais uma maneira de chamar a atenção dos grandes produtores.

A importância dos intermediários, introduzidos pelo sistema de notação (os editores) e de gravação (gravadoras e produtores) permanece, mas sua atitude é outra. Janz nos diz:

Antigamente a galera dava tudo e dizia: – pronto, agora pode gravar o CD... Hoje não. Praticamente tem que ter tudo isso pra galera dizer: – Bicho, esses cara ai óh... – Olha essa galera ai! – Olha o clipizinho que eles botaram! – Olha os instrumentos que eles têm!
(O produtor¹²) Olha o equipamento da galera pra investir.

Eles ainda são absolutamente necessários a quem deseja fazer parte do *mainstream*, mas são dispensáveis no estágio inicial da vida profissional dos artistas. Isso

¹¹ VIDE NOTA 03, pag. 17.

¹² Parêntesis nosso.

enseja uma profunda mudança política no jogo da produção musical contemporânea. Se lembrarmos que estas instâncias influenciam as produções, decidindo o que cantar e como, chegaremos à conclusão de que tal liberdade mexe com a produção, pois possibilita para muitos decidir qual a estética da música e sobre quais temas versar. Quanto à recepção, há mais liberdade para construir nossa memória musical, pois a falta de opções e a homogeneidade perseguida pelas *majores* não nos impõe mais o que ouvir, como e nem quando.

Quanto aos artistas, houve uma considerável expansão dos espaços de gravação que, mesmo invadindo o ambiente doméstico, não perdem seu *status*. Mesmo as bandas mais alternativas almejam entrar em um estúdio para dar o melhor tratamento possível às suas criações. Na impossibilidade de se contratar os serviços de um bom estúdio, eles apelam para os estúdios caseiros/digitais, ou mesmo para programas de edição e mixagem de áudio baixados da *internet*.

No que tange ao compartilhamento, ele se dá a partir de CD's e LP's gravados de acordo com os modelos dos estúdios tradicionais. O processo de gravação, circulação se dão em acordo com os velhos esquemas e, no final das contas, se oferecem ao consumo, apesar de não movimentarem (diretamente) dinheiro. Compartilhamento e armazenamento ficam no meio do processo. Na outra ponta, surgem novamente a gravação e a circulação.

No próximo capítulo, definiremos como se davam os processos industriais de produção fonográfica. Ele será importante para entendermos a evolução do fazer musical em meio às novidades tecnológicas introduzidas pela indústria fonográfica. Nesse momento, limitaremos nossa discussão as técnicas digitais domésticas e alternativas de produção digital, sem esquecer que elas não suplantam a lógica de mercado no interior da produção musical.

Na medida em que a relação com a música digital não se restringe à audição e interpretação, o suporte digital insta uma relação mais íntima entre o artista, o material

sonoro e ouvinte. A confecção do álbum deixa de ser a referência musical predominante – ao menos para os ouvintes e é substituída pela permeabilidade da interface digital. Desde já, o som está sujeito a toda sorte de manipulação. No sentido aqui pretendido, não importa se essa manipulação trata apenas da conversão do arquivo ou, no limite, da criação de novos discursos sonoros tendo como base a apropriação de inúmeros trechos de outras canções – como ocorre na música eletrônica.

Por ser fractal¹³, assim como as demais manifestações culturais desenvolvidas no interior do ambiente digital, à música digital está de acordo com os princípios da comunidade virtual (CASTELLS, 2006). Ela insta a interconexão: de usuários a usuários, de artistas a artistas e de artistas a usuários. Quando uma pessoa – artista ou não – lança uma música no universo virtual, ela se coloca como *“produtor de matéria-prima, transformador, autor, interprete e ouvinte em um circuito instável e auto-organizável de criação cooperativa e de apreciação corrente”* (LEVY, 1999: 142).

Mais que isso, a universalidade desse ambiente favorece a globalização da música, não apenas no sentido comercial pretendido pela indústria fonográfica, mas em termos de democratização do acervo musical de todo o mundo. Desde já, os consagrados suportes de arquivamento (escrita e gravação) tendem a passar para segundo plano¹⁴. De certo que eles não desaparecerão e muitos artistas ainda verão nestes suportes e formatos (o álbum), a forma ideal para divulgar suas obras.

A música de rede não vai substituir as mídias convencionais. A elas irão se juntar o patrimônio cultural das civilizações. Pode-se presumir que as obras fechadas e de suporte unidirecionado, cuja estrutura está fora do nosso alcance, serão substituídas por obras

¹³ Um elemento é fractal se suas partes – seus fragmentos – forem semelhantes ao todo <<http://www.educ.fc.ul.pt/icm/icm99/icm14/nocoos.htm>>.

¹⁴ Por acreditar que o álbum é um formato desatualizado, o artista Leoni se comprometeu a lançar uma música por mês em seu *site*. Embora ela não descarte a idéia de compilar um álbum periodicamente, seu principal objetivo é *fidelizar* o seu público, pois para baixar – gratuitamente – as músicas, é necessário fazer um cadastro, que por sua vez é utilizado pelo músico para comunicar, entre outras coisas, sua agenda de eventos <<http://www.leoni.art.br/>>.

abertas que se oferecem a exploração de um interprete ativo. Ao mergulhar na estrutura (digitalizada) da obra musical, ele cria um novo tipo de relação de sentido: somos agora convidados a manipular a música e a nos tornar operadores singulares de um mundo intotalizável.

Nada garante a reciprocidade. Não há mais que a possibilidade de construirmos um sistema de produção menos injusto e assimétrico. Não há mais que a possibilidade de sublimação, aquela a qual se referia Marcuse (1968)¹⁵. Isso também significa uma música mais rasa e que permanece contribuindo para a dessublimação do individuo, que se caracteriza pela renúncia a emancipação e pela busca de material sonoro minimamente consagrado. Antigamente, as massas se contentavam com o pouco que lhes era oferecido (ADORNO, 1999). Hoje, elas se lançam sobre um sem número de músicas. Diferente do cenário desenhado por Adorno, pela primeira vez em mais de cinquenta anos, aquela dimensão libertária está ao alcance dos ouvintes.

1.3. Materialidade x Imaterialidade

Na antiguidade a música era ligada à dança, possuía acentuado caráter coletivo (colheita, casamentos, rituais) e seu significado era fortemente ligado aos contextos sociais de cada cultura. No século XVIII ela perdeu seu caráter coletivo e, graças aos concertos anônimos, passou a ser ouvida pelo simples gozo estético. Desta época até meados do século XIX, ouvir uma obra de Bach ou de Bethoven tinha um significado muito diferente. A possibilidade de ouvir a composição destes autores não era rara, mas estava longe de ser uma experiência comum.

¹⁵ Aquela que ocorre quando o ouvinte se vê diante da possibilidade do mínimo controle sobre a posse da música. À medida que deixa de ser (potencialmente) um consumidor compulsivo e passivo, os sujeitos podem acessar o material sonoro, indo do material acabado à sua estrutura digital. Estamos falando de uma nova forma de intimidade com a música e que gera toda uma gama de ressignificações sociais na música, e, por extensão, na formação dos sujeitos.

O grande legado do século XIX para a música foi à invenção do rádio, do fonógrafo e dos discos de acetato, que aumentaram consideravelmente o número de ouvintes de música. Graças a esse fenômeno, o fazer e a apreciação musical deixou de ser partilhado e ritualístico, mas ganhou em novas sínteses, estilos, acessibilidade e capacidade de abstração¹⁶. Com esse nível de desligamento, ela conseguiu traduzir todas as culturas em uma linguagem inteligível para o ocidente.

Ao migrar para dentro dos nossos lares a experiência musical sofreu uma profunda transformação. Nesse sentido, o LP e a rádio podem ser tomados como objetos transformadores da experiência musical no ocidente. A chegada da década de 1980 acarretou uma nova mudança na experiência musical. Ela é instada pelo desenvolvimento dos tocadores de K-7 portáteis¹⁷ que possibilitaram, entre outras coisas, levar nossas canções prediletas a qualquer lugar para uma audição solitária.

Até aqui estivemos falando da passagem da experiência artística musical do meio oral para o meio analógico. Nesse suporte, a técnica de produção fundava a técnica de reprodução em função do deslocamento da música para o ambiente privado. Com a música digitalizada ocorre o inverso. É como se agora a reprodução determinasse a produção, uma vez que o padrão digital se presta a toda sorte de manipulação.

Isso ocorre tanto no período de gravação, quando a música pode ser corrigida, modulada, transformada; como quando o usuário se apropria da música na forma de *ringtones* ou simplesmente disponibiliza seu acervo através de *blogs*, por exemplo. Neste último caso, ela abandona o ambiente privado para o qual ela foi produzida e migra para a rede. Isso tudo quer dizer que a música digital enfatiza o som. Se, num momento anterior nos relacionávamos com a materialidade do *LP*: audição, manuseio do encarte e

¹⁶ Sem isso não poderíamos imaginar o jazz, o rock, o punk, etc.

¹⁷ O mais popular era o *walkman*, aparato desenvolvido pela Sony Corporation e cuja identidade (marca registrada) virou referência.

apreciação da ficha técnica e da capa do disco; nosso foco agora se lança sobre a música em si e ensaia uma nova forma de interação com a mesma.

Nem mesmo a materialidade do instrumento escapa e eles sequer necessitam de afinação prévia. Basta um comando para mudarmos seu timbre, sua afinação ou seu som (de uma flauta para uma harpa ou um cravo) sem que nenhuma relação de continuidade seja exigida. É a descontinuidade mencionada por Castells se fazendo presente na construção musical. Os computadores tornaram possível a manipulação da música e os aparelhos portáteis de MP3 carregam (nos nossos bolsos) o resultado dessa experiência.

Pelo simples clique de um *mouse*, o processo de transformação tecnológica expande-se exponencialmente em razão da sua capacidade de criar uma “*interface entre campos tecnológicos, mediante uma linguagem digital comum, na qual a informação é gerada, armazenada, recuperada, processada e transmitida*” (CASTELLS, 2006: 63). Ou seja: gerar, armazenar, recuperar (ouvir), processar, transformar e compartilhar canções pode ser tido hoje como o suprimento desmedido e irregular de uma demanda suprimida, que no formato antigo seria impossível de ser atendida.

A que se reclamar que os novos apreciadores de música não estão mais interessados na ficha técnica de uma produção, na estética do encarte ou no simples manuseio do disco, a porção material do produto música. Mas isso é pura divagação nossa. Pode estar ligado às limitações financeiras dos consumidores, à dificuldade de acesso a determinados acervos musicais e de estilos ou a simples sede de consumo das pessoas. Mas isso não elimina o papel preponderante dos agentes consumidores no processo de apropriação musical.

Como nos diz Castells: “*pela primeira vez na história, a mente humana é uma força direta de produção, não apenas um elemento decisivo no sistema produtivo*” (2006: 69). Mas, no final das contas, a relação da grande maioria das pessoas com a música é

superficial e não vai além de um *ringtone*¹⁸, por exemplo. Ainda assim, quando manipulo um som no computador, faço o *download* para o telefone, e uso esse som para identificar uma pessoa, a relação de sentido com a música está construída, não importa como ou em que nível. A mensagem sensível muda e passa a ser extremamente variável, proporcionando uma nova sincronia entre o artista e o ouvinte. “*Onde o destinatário de uma obra de arte no antigo estilo interpretava uma mensagem, o novo receptor instancia uma matriz*” (LEVY, 1998: 53). Isso ressuscita a importância da interpretação do ouvinte na experiência artística.

Se pensarmos que essa relação abala a influência da indústria cultural sobre as pessoas e diminui a aceitação do álbum como referência original e registro perene, veremos como a experiência íntima que se constrói com a música de hoje é mais fluida e passa por novos processos mediadores. O padrão digital tornou-a, nos dizeres de Pierre Levy, objetivamente universal. Não se trata de um julgamento estético e sim de uma condição sua. Assim como a ciência moderna descobriu o universo físico que existia por debaixo dos mundos míticos, os músicos ocidentais (e depois os músicos experimentalistas) descobriram o universo sonoro (imagético, textual, e pictural). A esse universo, o suporte digital (através do computador, da *internet* e dos programas de execução) se oferecem como suporte. Não propõem nenhuma revolução estilística per se. São apenas suportes permeáveis.

Enfim, as tecnologias digitais oferecem aos usuários várias possibilidades de manipulação sobre o material sonoro. De um lado, a *internet* facilita o acesso a um acervo gigantesco das mais variadas referências rítmicas e de estilo. De outro, existem novas e eficientes ferramentas de manipulação da música. Juntos, esses dois fatores alimentam e evidenciam o compartilhamento desenfreado de música pela rede. Mas também se faz

¹⁸ *Ringtones* (ou Tons) - Termo em inglês usado para designar tons e campanhas musicais criadas ou alteradas (através de programas de conversão) para serem utilizadas em aparelhos celulares.

presente nas mudanças no mercado da música, gerados pelas novas condições de produção da experiência artística musical.

1.4. Da máquina de calcular à máquina de fazer arte

A produção de música digital se oferece aos usuários a partir de uma *interface virtual*. Embora as bandas Chico Correa & Eletronic Band e Os Reis da Cocada Preta não abram mão do suporte físico, é através do computador que elas consubstanciam sua matéria sonora. Neste tópico, iremos descrever como a lógica *calculante* do computador se desenvolveu e passou a influenciar nos encaminhamentos sociais da música.

Faremos uma pequena reflexão sobre esse aparelho e sobre as mudanças que ele vem proporcionando em nossas vidas, sobretudo nas questões relativas à música e aos artistas. Não se trata de um mergulho na história do computador até chegar ao popular PC (computador pessoal), mas de uma contextualização que nos ajudará a entender como a lógica calculante da informática chegou às artes, fundiu-se ao processo criativo e está proporcionando aos *internautas* uma acessibilidade inédita a música.

1.4.1. A velocidade do cálculo e suas ingerências no mundo e nas Artes

As especificações que determinaram as regras matemáticas utilizadas pela informática foram formalizadas na década de 1920, dando um passo importante na direção da consagração do computador como máquina universal. Uma vez que a demonstração se metamorfoseou em cálculo, o último passo foi definir o procedimento efetivo. Em 1936, Alan Turing elaborou um modelo autômato de definição rigorosa do conceito de algoritmo¹⁹. Essa máquina recebeu o nome de “máquina de Turing”. Graças a ela, não apenas uma nova teoria dos números foi formalizada, mas os fundamentos teóricos que

¹⁹ Algoritmo: processo formal de cálculo.

conduziriam os estudiosos à informática, estavam lançados. Se, num primeiro momento o “*ocidente amara a luz por sua clareza; hoje, adora-a por sua velocidade*” (LEVY, 1998: 85). Essa velocidade do cálculo conduziu à crença de que a lógica calculante (a característica que universaliza o computador), iria resolver os problemas da humanidade com a mesma objetividade dos problemas aritméticos.

O ano de 1943 pode ser considerado o ano que funda o paradigma computacional e lança as bases do movimento cibernético. Sua lógica é a seguinte:

Dado um tradutor que opera sobre uma mensagem, se a tradução é reversível, seu **output*** contém a mesma informação de seu **input****. A informação é, portanto, o que é deixado invariante por uma série de operações reversíveis. [...] cujo sentido pode ser invertido de maneira tal a reencontrar os dados iniciais (LEVY, 1998: 92).
(negrito e asteriscos nosso)

Muita coisa ainda precisa ser feita para que a calculabilidade informacional atinja todas as esferas da vida, mas há um campo em que ela já se faz bem presente: o campo da arte. Do ateliê do artista solitário ao estúdio de gravação e a fábrica de CD's – passando pela casa do usuário dileitante – ela imiscui-se de forma irreversível e põe a arte a disposição do usuário, dando-lhe poder para manipulá-la.

1.4.2. O Computador

A computação já se transformou na linguagem dominante do mundo²⁰. Estaremos utilizando nessa reflexão algumas idéias do filósofo Pierre Levy acerca do computador contidas em dois de seus livros: “A Máquina Universo: criação, cognição e cultura informática” (1998) e “Ciberespaço” (1999). A ela, estamos acrescentando algumas as

* *Output* é a informação que o computador transmite ao meio.

** *Input* é a informação que o computador recebe do meio.

²⁰ E Pierre Levy nos lembra que uma tecnologia não precisa ser usada por uma maioria estatística da população para ser considerada dominante. Como exemplo, ele cita a escrita: apesar de ter sido por muito tempo privilégio de poucos, ela determinou a visão de mundo de muitas civilizações (LEVY, 1998).

idéias contidas na coletânea “Janelas do Ciberespaço” (2001), do texto “O Autor como Produtor” de Walter Benjamin e do livro “A Sociedade em Rede” (2006) de Castells.

Com sua primeira edição lançada em 1987, o livro “A Máquina Universo” trás algumas reflexões sobre a evolução tecnológica que o mundo viveu no século XX, proporcionando a criação da máquina de calcular universal e instaurando *o bite*²¹ como unidade básica de cálculo do mundo. Atuando como vetor de comunicação que reduz toda sorte de linguagem a uma unidade básica permutável e comutável, *o bite* visa transformar qualquer informação em unidade calculável para depois transformá-la novamente em linguagem cognoscível.

De acordo com Levy (1998), a lógica calculante se tornou dominante após a Segunda Guerra Mundial, sendo logo depois substituída pela lógica informacional, por meio da qual temos vivenciado a digitalização do mundo. Esta situação fez surgir um novo horizonte que priva cada vez mais as coisas de sua aparência tradicional. Mas o que ocorre com a música nesse contexto?

O mercado da música está em transição. Em momentos como esse, quanto maior a diversidade de mensagens e de participantes, maior será a massa crítica. Nesses termos, a *internet* tem papel privilegiado, pois, ao acentuar a dimensão de *matéria-prima* do texto²², ela cria um sem número de possibilidades (CASTELLS, 2006). Dentre tantas, destacamos as novas formas de interação entre o músico e o instrumento. Ela propõe eliminar o gesto que faz soar o instrumento, influencia na escuta, na apreensão da estrutura musical vigente e no objeto sonoro em si. São ferramentas que permitem ao autor a realização de sons e performances difíceis ou impossíveis de serem atingidas pela execução instrumental

²¹ Composto por *zero e um*, ele é elemento básico da linguagem binária e não comunica efetivamente nada. Trata-se apenas do elemento mais simples na composição dos algoritmos usados pelo raciocínio calculante dos computadores.

²² *Texto* aqui é qualquer forma de expressar uma idéia (som, imagens, palavras).

convencional. Desde já, o compositor pode definir com precisão a frequência e a seqüência sonora imaginada por ele e propagada pelo alto-falante.

É uma nova *interface digital* que codifica a música em *zeros e uns* e depois a decodifica novamente em sons apreensíveis em qualquer formato digital propiciando novas formas de interação entre pessoas e produção musical. O resultado disso é uma grande mudança estética e política na relação ouvinte/música/artista. Mesmo um músico dileitante, vê-se as voltas com execuções instrumentais complexas, que mexem com todo processo intelectual envolvido na criação e na apropriação da produção.

Num nível anterior, era a energia vital do músico que fazia vibrar a corda de um violino ou soar um oboé. Seu instrumento se transformava na extensão de seu corpo através da ligação com seus braços, pernas, coração, pulmão e boca. Ele era a alma do instrumento. Com o suporte digital, o corpo do músico não está mais diretamente envolvido na produção do som, requerendo do músico um menor gasto de energia, tempo e dinheiro. Mais que isso, o som de um piano pode ser transfigurado no som de um violão pelo simples comando de uma tecla. O significado disso é que gravar, sintetizar e modificar um som, pode se traduzir na modificação dos elementos que concorrem para a produção do som, alcançando o processo criativo numa ponta e o gosto do ouvinte na outra ponta. *“O som não é mais o resultado definitivo de um jogo instrumental num espaço dado; ao contrário, apresenta-se como uma matéria-prima a ser trabalhada em profundidade em suas mais finas estruturas”* (LEVY, 1998: 20).

Ao contrário da expansão industrial que levou dois séculos para atingir bom termo, a expansão do ambiente digital vem ocorrendo em ritmo acelerado. São menos de quarenta anos de aplicações imediatas de tecnologia digital no próprio desenvolvimento da tecnologia digital. Como resultado, temos a evolução dos computadores em ritmo exponencial. Contudo, Castells (2006) afirma não ser essa a principal questão embutida na

discussão e sim a descontinuidade que ela enseja. Somados, esses dois elementos criam uma situação sem precedentes na história das revoluções tecnológicas.

1.4.3. O ambiente digital

Uma vez que falamos do desenvolvimento do computador, cabe-nos agora refletir um pouco sobre o surgimento, desenvolvimento e fluidez da *internet*, bem como os efeitos desses elementos sobre a produção de música digital. Enquanto suporte de um movimento coletivo, esses elementos condicionam o desenvolvimento da música em função das suas principais características: permeabilidade, descentralização multifacetada e flexibilidade (CASTELLS, 2006).

Há pouco mais de dez anos, quando a *internet* apontava para o que é hoje, e deixava de ser um instrumento restrito a poucos cientistas, universitários e militares, os debates giravam em torno de sua enorme tendência em se tornar um grande *birô* de serviços, em detrimento de suas características libertárias – com forte tendência a se achar que a versão maniqueísta da rede venceria a socializante. É bem verdade que a sua privatização e democratização se deveu, predominantemente, a enorme pressão comercial e ao crescimento das redes privadas. Mas foi justo em função de sua característica ultra-liberal (que vislumbrava um mercado global e transparente) que ela passou a não se submeter a nenhuma autoridade supervisora (CASTELLS, 2006).

Vivemos desde 2006, a segunda geração cibernética: a *web 2.0*. A versão pessimista da história não vingou – ao menos em termos. Por mais que as grandes empresas se mobilizem para impor suas normatizações, os *usos* socializantes e comerciais da rede se equiparam. São inúmeros programas de distribuição livre e código aberto²³ prosperando ao lado dos de *e-commerce*.

²³ Programas que podem ser comercializados ou não, eles se são espalham entre *start up's* e programadores diletantes.

A *internet* se tornou imprescindível em nossas vidas. Há um só tempo, ela prejudica os que não usufruem de suas inovações e auxilia a todos quantos se aventurem por suas correntezas virtuais. Não obstante, não podemos perder de vista que o ambiente digital é muito mais uma indução tecnológica do que uma determinação social (CASTELS, 2006). Dissemos no início desse capítulo, que dois princípios ontológicos norteariam nossa análise: o da não determinação da sociedade pela tecnologia e o seu contrário. Nesse sentido, quando nos referirmos a indução tecnológica, estamos falando das conseqüências desses princípios. A incorporação da tecnologia pela sociedade e a sua utilização por essa mesma sociedade é que produz essa indução. Ela se dá através de enormes investimentos dos grandes conglomerados empresariais, somados aos esforços das instituições científicas e dos usuários diletantes, ocorrendo por meio de saltos de qualidade (de conexão) e quantidade (de usuários)²⁴.

São novos espaços de encontros, compartilhamento e invenções coletivas. Seus atores são anônimos, amadores, empreendedores, produtores comerciais e quem mais possa enxergar na Grande Rede um espaço de comunicação e compartilhamento de dados. Todos estão dedicados a melhorar constantemente as ferramentas existentes. No final das contas, muitas das idéias ali lançadas, dão origem a *start up's*²⁵ rentáveis e promissoras.

A dinâmica da rede, tida como construtora de laços sociais, é forte o suficiente para influenciar os acontecimentos do mundo real. Essa construção não é fundada apenas em territórios, relações institucionais ou relações precípuas de poder, mas sobre a reunião de interesses comuns, compartilhamento de saberes e colaboração²⁶. Ela leva tudo isso em conta. Gera outros tantos tipos de conflitos, mas cria, também, novos estilos de sociabilidade.

²⁴ Para uma história detalhada do surgimento da grande rede, vide CASTELLS, Emanuel, *A Sociedade em Rede* (2006).

²⁵ *Start up* – expressão criada no primeiro boom da internet, ela designa os novos empreendimentos virtuais (FORTES, Débora. Revista Info, pág. 46. Ano 21, Nº 243, edição de 2006).

²⁶ Um grupo qualquer de pessoas só se interessa em constituir uma comunidade virtual em função de um ideal fluido, veloz, criativo, coletivamente gerenciado e em fluxo.

A mais óbvia propriedade de qualquer rede é a sua não-linearidade. Por se estender em todas as direções de forma não-linear, uma mensagem (uma música) viaja ao longo de um caminho cíclico que poderá, ou não, se tornar um laço de realimentação²⁷. Em suma, estamos falando em transformações interativas que relacionam economia, sociedade e tecnologia.

Esses laços possuem a capacidade de se auto-regular e seu legado é a presença (virtualizada) da humanidade em todos os lugares. Isso não pode ser confundido com a dilatação do *local* nem com a exportação dos produtos culturais de uma cultura em particular como fim último (LEVY, 1999: 120). Também não é totalidade, pois é marcada pela pluralidade dos discursos, situações, acontecimentos, sistemas e tudo mais que a rede comporta. Trata-se da construção de uma identidade global (como se isso fosse possível) que pode até resultar em desequilíbrio – com oscilações e contradições –, mas é um fator que atrai novos usuários a cada dia e se configura como um processo aberto. Nesse sentido, a desmaterialização do suporte musical, não acontece apenas em função das possibilidades oferecidas pelas ferramentas digitais. Ela é antecedida pela virtualização e conseqüente desterritorialização do mundo. Ocorre no instante em que as tecnologias de gravação e execução de música se tornam populares.

Nesse caso, nada é mais virtual e desterritorializado que a música de um artista que circula pelo mundo em fonogramas. Ainda que não seja virtual, ela é desterritorializada pela atuação global das gravadoras, que a separa do seu suporte original: o artista.

²⁷ Como exemplo disso, podemos citar o sucesso repentino da cantora de *folk* Malu Magalhães. Após postar quatro músicas na Rede Social *My Space* <<http://www.myspace.com/mallumagalhaes>>, ela foi surpreendida com a impressionante marca de 300 mil acessos em menos de três meses. Como a exposição na mídia convencional se deu após seu sucesso no mundo digital, fica evidente que a realimentação gerada pela rede proporcionou o sucesso e a sua migração do ambiente digital para uma cena musical mais abrangente, o *mainstream*.

Todo esse processo de virtualização e desterritorialização²⁸ nada mais é que um artifício comunicativo que coloca pessoas em contato – mesmo que este se dê em um sentido único: da mensageira (a música) ao receptor (o ouvinte). A mudança vem com a *internet*. Mais precisamente, com o surgimento da *web 2.0*. Ela potencializou a comunicação recíproca entre diversas pessoas ao mesmo tempo.

Nesse percurso contínuo de desenvolvimento rumo à conexão interativa de todos com todos, a música encontra, num primeiro momento, os instrumentos necessários a sua digitalização. Num segundo momento, as ferramentas que irão mudar o processo de produção. E por último, as facilidades para o compartilhamento através da rede.

1.4.4. A *Web 2.0*

As tecnologias digitais de produção e compartilhamento de música surgiram no final da década de 1990. Porém, os custos com conexão, equipamentos e produção eram altos e apenas a partir de 2006, esses custos baixaram e ficaram ao alcance dos músicos. Ao mesmo tempo em que a evolução tecnológica barateava os equipamentos e a conexão, teve início nesse mesmo ano um evento no ambiente digital denominado pelos especialistas em informática de *web 2.0*²⁹.

Sua principal proposta consiste em aumentar a interatividade, acabar com a passividade do internauta e rodar o maior número possível de aplicativos e serviços direto do *browser*³⁰ e não mais na memória do computador pessoal. Essa nova geração de programas mudou a forma como as pessoas interagem com o ambiente digital. Sua base “*está no conteúdo produzido pelos próprios usuários e na integração cada vez mais forte*

²⁸ Lembrando que a desterritorialização que nos interessa aqui não é a gerada pelo capitalismo globalizado, mas a que relaciona pessoas das mais diferentes culturas e dos mais distantes lugares num outro nível de negociação – aquele que não visa, necessariamente, a vantagem de uns em função da exploração dos outros. Antes, ela visa o compartilhamento e a gerência coletiva.

²⁹ FORTES, Débora. Revista Info, pág. 46. Ano 21, N° 243, edição de 2006.

³⁰ Programa de computador utilizado para localizar e visualizar documentos em *HTML*. São esses programas que permitem a navegação no ambiente *www* e a visualização de websites <<http://www.aisa.com.br/diciona.html>>.

*de diferentes sites e serviços que vão se mesclando como se fossem um só*³¹” Dessa forma, a rede se transformou numa plataforma de dimensões ainda maiores.

Estamos falando do conceito de *“trabalho colaborativo levado a seu extremo. Algo que os adeptos do software livre já fazem a muitos anos*³²”. Estamos nos referindo a uma enorme massa crítica que surgiu no bojo da *web 2.0* e abriu o caminho para que inúmeras Redes Sociais fossem criadas. Revolucionou os sistemas de *e-mails*, transformou sítios como *Google* e o *Yahoo* em empresas de bilionárias. Possibilitou o desenvolvimento de portais interativos como o *Youtube*³³ e inspirou criação de várias *start up*'s.

A *web 2.0* ofereceu aos músicos a possibilidade de se livrar da univocidade imposta pela indústria cultural. O curioso é que o mesmo padrão digital que foi criado para aumentar a margem de lucro das gravadoras³⁴ levou também ao barateamento da produção. Mais que isso, para incentivar os consumidores a substituírem seus acervos de LP's por CD's, ela horizontalizou, flexibilizou e democratizou a estrutura da produção (CASTELLS, 2006) ao redor do mundo. Porém, o resultado de tudo isso foi a redução do volume de CD's vendidos. Permita-nos um parêntesis.

Quando Adorno lançou as bases do que viria a ser a Escola de Frankfurt, a conjuntura social, política e econômica em que o mundo vivia era outra. Ao mesmo tempo em que o nazismo e o fascismo cresciam na Alemanha e na Itália, uma efervescente rede de negócios envolvendo as artes se desenvolvia. A mídia de massa já se encontrava consolidada e o seu desenvolvimento tecnológico se dava em uma velocidade lancinante.

Talvez em função do grande choque que tenham sofrido e pela mudança de ares, o fato é que Adorno e Horkheimer enxergaram naquele cenário uma oportunidade – ou

³¹ *Idem*, pág. 44.

³² *Idem*, pág. 46.

³³ Um modelo de entretenimento que se assemelha a TV convencional, onde o espectador 'monta' a sua própria programação.

³⁴ Além de o vinil ser mais caro, a produção e a gravação do CD depende menos mão-de-obra, menos matéria-prima e, por ser menor, sua distribuição e armazenamento é mais fácil e barata.

necessidade – de estudar a realidade que se figurava diante de seus olhos com todas as suas peculiaridades e potencialidades.

Nesse sentido, a teoria crítica se propôs a analisar e diagnosticar a situação fetichizada da produção musical norte-americana, através de uma análise crítica da ideologia reinante. Houve um deslocamento do capital e da ideologia social para dentro do indivíduo e isso faz toda diferença para se entender o capitalismo atual. Mais do que isso, os teóricos críticos chegaram à conclusão de que o conhecimento que se produz hoje (e na prática, a *internet* nada mais é que conhecimento) serve, predominantemente, a reprodução do capitalismo. Ou seja, ele deixa de ser objetivo para ser valorativo. Ao invés de dominação, o que temos é controle sobre as vontades.

Pensando dialeticamente o controle dessas vontades, temos que o conhecimento se encaminha para a emancipação. Curiosamente, é na brecha entre a emancipação do conhecimento e o controle das vontades que os Reis e Esmeraldo encontram espaço para colocar suas produções a disposição de todos quantos queiram ouvir suas canções.

Mas os tempos são outros. A situação do mercado de música que Adorno encontrou na América pouco antes do início da Segunda Guerra Mundial não existe mais. A lógica industrial que influenciou mudanças importantes na experiência artística, cedeu espaço para a lógica consumista das décadas de 1980/90 e ao compartilhamento e pirataria desenfreios da segunda metade da década de 2000.

Os artistas continuam, em sua maioria, buscando um lugar ao Sol. A rede de negócios envolvendo as artes está maior que nunca, de um jeito que nem o mais otimista dos seus precursores jamais imaginou. É provável que, ao observar o valor envolvido nas negociações com as *start up's* e nas formas como algumas empresas de tecnologia utilizam a música digitalizada para agregar valor aos seus produtos, Adorno aumentasse ainda mais seu pessimismo quanto à regressão da audição dos ouvintes e ao fetichismo que ainda é inerente a produção musical de hoje.

As mídias de massa – através da televisão – são o principal meio de comunicação do mundo. Mesmo com a crescente popularização da *internet*, a parcela da população mundial com acesso a ela ainda é restrito. Há uma enorme desproporcionalidade quanto ao acesso quando consideramos as diferenças econômicas, políticas e sociais entre os países.

Quando avaliamos as possibilidades das tecnologias digitais e as comparamos ao legado das tecnologias analógicas de armazenamento de imagens e sons, vemos que a distância entre ambas é abismal. Contudo, há que se considerar, ao menos, duas variáveis. Os efeitos práticos e conceituais dessas novas tecnologias estão derrubando tradicionais práticas de mercado e criando novas formas de produção, divulgação, distribuição e usos com extrema velocidade. É verdade também que o salto de qualidade conferido à música pelas tecnologias está para o século XXI tanto quanto o fonógrafo estava para a sociedade do século XIX, que então buscava freneticamente formas de armazenar e reproduzir sons de forma mecânica.

O homem sempre procurou formas de perpetuar sua existência. Se para os anseios da alma ele encontrou consolo na religião, para as demais experiências humanas, ele se voltou para as artes, à filosofia e as ciências. O primeiro grande salto de qualidade técnico veio com a invenção da escrita. O próximo foi à invenção da imprensa de tipos moveis, por muito tempo utilizado como suporte musical predominante.

Quanto ao registro sonoro, o salto veio com o gramofone³⁵. Foi a partir de seu invento que se lançaram as bases para as técnicas de registro e reprodução dos sons como os conhecíamos até 1982³⁶. Embora as evoluções tecnológicas tenham mudado

³⁵ Invento que Thomas Alva Edison registrou em 11 de março de 1878 na Academia de Ciências de Paris <www.odisseiadosom.com.br>.

³⁶ Criado em 1979, apenas em 17 de agosto de 1982 o Compact Disc foi apresentado pela primeira vez, na cidade de Hanover (Alemanha) para uma platéia de jornalistas, pesquisadores e representantes da Indústria Fonográfica <<http://volperine.multiply.com/journal/item/326>>.

sobremaneira a dinâmica de um estúdio de gravação, podemos afirmar, sem sombra de dúvidas, que a essência do processo permanece a mesma³⁷.

A partir dessa época, passou a se gestar no interior da *internet* um movimento de músicos e ouvintes que pode ser caracterizado como uma *revolução silenciosa nos meios técnicos de gravação e reprodução de sons*. Seus efeitos foram sentidos de forma mais contundente a partir da década de 1990. Ela se deu, primeiro com a queda dos preços dos equipamentos de gravação e reprodução domésticos. O próximo passo veio com a popularização da *internet*, a criação de aplicativos como o *P2P* e o lançamento dos primeiros dispositivos de armazenamento e reprodução digital (*MP3-Players e memory keys*). Em termos de qualidade, esses padrões já foram superados, mas sua popularização inviabiliza, até o presente momento, qualquer mudança mais aguda.

Há um novo padrão em vias de popularização. Trata-se do DVD de alta definição. Ele é fruto da evolução dos atuais DVD's (4,5 *Gigabites* de um DVD contra 700 *Megabites* de um CD) e representam um novo salto de qualidade e quantidade³⁸.

Mas qual a importância dessa informação em nossa discussão? A resposta é simples: quanto maior a capacidade de armazenamento da mídia, maiores serão as possibilidades criativas dos artistas e produtores. E tanto melhor será a qualidade do material que se queira registrar no formato digital. Esses formatos são recentes, e como toda e qualquer nova tecnologia, é cara. Seu acesso é restrito e se mostra como mais uma tentativa de retomada de controle da circulação de áudio e vídeo protegidos por *copyright* pelas gravadoras.

Voltando a nossa discussão acerca da Escola de Frankfurt, fica fácil perceber como ela não dá conta desta discussão, uma vez que, embora toda a relação de fetiche entre o

³⁷ Eis o processo: 1º grava-se a base que servirá de guia; 2º grava-se a bateria; 3º o contra-baixo; 4º os instrumentos que darão o aporte harmônico (teclados, guitarras e violões); 5º os solos, etc. (de guitarra, metais, percussões, os vacais, etc.); 6º por último, grava-se a voz principal. Embora essa ordem possa ser alterada, ela é a mais usual (VICENTE, 1996).

³⁸ Os padrões de alta definição *Blu-ray* da Sony e o *HD DVD* da Toshiba podem armazenar, respectivamente 50 e 30 *Gigabites* de conteúdo em um único disco.

usuário e a mercadoria música permaneçam, ela está definitivamente alterada. No entanto, como ela se propõe a auto-reflexão, a pensar criticamente a realidade através da dialética negativa e a diagnosticar os problemas ao redor, ela ainda nos é bastante útil.

A revolução tecnológica atual propicia a democratização de vários meios de produção, divulgação, distribuição e reprodução de arte. Para além, ela mexeu com mercado da música ao ponto de encolher sobremaneira a Indústria Fonográfica mundial, que experimentava um crescimento descomunal desde o final da Segunda Guerra Mundial – proporcionado por evoluções técnicas e avanços no campo jurídico, relativos aos *direitos autorais*, submetidos, cada vez mais, as gravadoras e produtores musicais.

Ela tem lugar na *web 2.0*. Muitos estudiosos, tanto da área da sociologia como da tecnologia não concordam com esse termo, muito menos com a idéia revolução. Pode ser que, tecnicamente, não haja uma mudança que as justifique. Contudo, quando pensamos nos resultados práticos da *web 2.0*, vemos que ela, de fato, causou uma enorme mudança de paradigmas nos processos artísticos mediados pelo mundo virtual.

As mídias digitais não proporcionaram nenhuma revolução estilística. Sua reviravolta se situa nas relações de produção do material sonoro (artista/gravadora) e nas relações de consumo (música/ouvinte). Estas duas mudanças foram suficientes para alterar a situação de estagnação e recrudescimento do mercado da música – em termos de oferta de estilos e evolução da música.

O que importa ao *músico digital* é a oportunidade de mostrar a sua arte:

No século XIX, o compositor escrevia com tintas notas em pautas. O executante decifrava essa escrita convencional e a interpretava com uma ação do seu corpo sobre um instrumento de madeira, cobre ou corda. Hoje, todas as etapas da produção musical, desde a concepção inicial até a vibração final da atmosfera, podem reduzir-se à intervenção codificada sobre o modelo digital de um sinal físico (LEVY, 1998: 21).

Estamos presenciando uma ampliação sem limites dos agentes envolvidos na experiência artística musical e

vê-se desenhar uma rede de produção musical onde os conceptores de máquinas, os programadores de efeitos acústicos, os melodistas, os engenheiros de som, os arranjadores, os instrumentistas nos teclados, os ouvintes intervêm, cada um a sua maneira, sobre o som final, sem que se saiba muito bem quem interpreta o quê (LEVY, 1998: 21).

Ainda de acordo com Levy (1998), esse acesso ilimitado a sistemas de síntese e processamento de seqüências sonoras complexas, não garante que no final das contas se obtenha música. O ponto mais importante é a passagem da mera conexão entre computadores à computação interativa (CASTELS, 2006).

1.5. Implicações políticas da tecnologia na música

No final dos anos 1990, vivíamos um tempo de “*criatividade difícil, mediada pela técnica e pelas leis de mercado*” (DIAS, 2000: 12). Isso se traduzia em submissão à Indústria Fonográfica. Foi nesse momento que as tecnologias digitais lançaram as bases do cenário atual da música e se tornaram importantes na formação dos artistas, que se viam, cada vez mais, obrigados a dominar as principais etapas de criação do produto álbum.

A lógica mercadológica implantada pelo capitalismo permanece. No mais das vezes, o que se busca é o sucesso (materializado na venda expressiva de álbuns). No fim das contas, os artistas ainda buscam nas *majores*, o suporte necessário para a popularização de sua obra. Elas ainda gozam de espaço privilegiado quando se trata de produção, divulgação e distribuição da produção artística. A própria aproximação com o público, antes mediada pelos empresários através dos shows, passa cada vez mais pelas *majores*.

São novos espaços para exposição do trabalho. Dedicaremos nossa atenção a Rede Social *My Space*. Se o tomarmos como segundo momento da experiência artística do

músico, vindo logo depois de produção propriamente dita do álbum, vemos como ele mexe com toda cadeia musical a partir daí.

Voltando a questão do acesso virtualmente irrestrito, é bem verdade que ela trouxe mais e maiores dificuldades para o recolhimento dos direitos autorais. A respeito das dificuldades que sempre permearam a arrecadação brasileira, Rita Morelli nos dá uma boa medida em seus livros “Indústria Fonográfica” (1991) e “Arrogante, Anônimos, Subversivos” (2000). Neles, ela mostra como a distribuição de direitos autorais e conexos no Brasil sempre obedeceu a critérios duvidosos e obscuros. O fato é que essa dinâmica de arrecadação e distribuição ganha novos contornos com a música digital³⁹ e sua circulação na *internet*.

Ela permite a coexistência pacífica de diversos interesses e culturas (CASTELLS, 2006: 439). Tal se dá por meio da *word wide web*⁴⁰: uma Rede flexível no interior da *internet*, onde, pessoas, instituições, empresas e associações criam seus próprios sítios de informação – as *homepages* (CASTELLS, 2006). Nela, a representação social ganha um novo espaço, continua a se basear em meios simbolicamente generalizados, dentro de um ambiente de diferenciação política e com cada corrente ocupando seu espaço: conservadores conservam; progressistas inovam; ambientalistas cuidam das questões ambientais; trabalhistas, de questões laborais; os anarquistas anarquizam estruturas petrificadas; os revolucionários revolucionam (CASTELLS, 2006).

Essas correntes são mais fluidas. Entrecruzam-se com mais facilidade e de forma mais dinâmica, graças à permeabilidade da *internet*. É nesse contexto que os apreciadores de música disponibilizam seus acervos. Numa frase, o ambiente de rede está influenciando a ordem das coisas como as conhecíamos antes.

³⁹ Falaremos mais sobre isso ao longo do texto.

⁴⁰ *Rede de Alcance mundial* (tradução livre).

No passado recente, as condições políticas, sociais e históricas ofereciam condições para o desenvolvimento de um pensamento revolucionário sem, no entanto, permitir que os trabalhos se posicionassem em relação aos meios de produção e técnicos (BENJAMIN, 1985). A *Internet*, ao facilitar o acesso e o uso dos meios técnicos e de produção, permitiu esse segundo passo.

[...] a tendência política, por mais revolucionária que pareça, exerce funções contra-revolucionárias enquanto o escritor experimentar a sua solidariedade com o proletariado só conforme a sua consciência, mas não como produtor, como alguém que produz (BENJAMIN, 1985: 192).

A função contra-revolucionária, a qual Benjamin se refere, não desapareceu, apenas diminuiu. Vivemos hoje uma situação *suigeneris*. Há uma solidariedade velada entre artistas alternativos, os produtores, as gravadoras e o público. Ela é sub-reptícia. Conseguida à custa do compartilhamento da sua produção, ela criou uma nova relação de todos com a música. Assim, a consciência revolucionária permanece circulando ao redor da música. É como se uma produção efetivamente revolucionária estivesse a caminho. Mas como?

A reformulação funcional proposta por Benjamin visava eliminar as contraposições entre executor/ouvinte e técnica/conteúdo⁴¹. Hoje, eliminá-las significa botar lado a lado executor e ouvinte e acabar com as oposições entre as técnicas de produção e os conteúdos gravados, colocando todos em cooperação mútua.

Benjamin acreditava que isso só seria possível com a ajuda da palavra. Atualmente, a permeabilidade digital se oferece como meio. Ela põe lado a lado executor e ouvinte. Dirime a oposição entre técnica e conteúdo. O preço a se pagar é uma expressão musical ainda mais efêmera. Mas a arte, bem como a sua perenidade, está intimamente

⁴¹ Técnica aqui diz respeito aos equipamentos utilizados na gravação que, até a década de 1990, separavam o músico do seu público através do álbum. Eles continuam separados, mas uma nova aproximação se configura através da música digital. Conteúdo faz referência ao material gravado: composição letra e melodia da canção, harmonização da música, criação dos arranjos e ritmo escolhido. Tudo junto.

ligada aos meios de produção e suportes. Só o tempo mostrará as conseqüências desse nivelamento entre artista e ouvinte, produção e música.

Muito se fala da música grega. De como ela adiantou muita das formas musicais atuais. Mas ela se perdeu no tempo. Em se tratando da música européia feita entre os séculos XV ao XIX, existem hiatos gerados pelo sumiço ou destruição de partituras e documentos. Podemos, inclusive, afirmar que nessas duas expressões artísticas citadas, executores e ouvintes estavam lado a lado. A posição de subserviência e dependência dos compositores clássicos em relação à aristocracia européia, não significava contraposição ou oposição. Nesse caso, a emancipação política e íntima estava assegurada pela profundidade e qualidade das suas obras – que colocava compositores e ouvintes lado a lado. Quanto à técnica e o conteúdo, a colaboração era latente. Tanto em termos de inspiração, como de oferecimento de condições de produção.

Esses fatores só foram separados no interior do modo de produção capitalista, que contrapôs executor e ouvinte ao encapsular a música em um disco, cassete ou CD. Avançando no raciocínio, chegaremos à conclusão de que o capitalismo proporcionou a grande música (ou música séria) um suporte de registro melhor e a divulgação ampliada da música – ainda que ela tenha se transformado em música ligeira (ADORNO, 1999).

Entretanto, à medida que criou processos de gravação excludentes e exclusivos, esse modo de produção colocou em lados opostos a técnica e o conteúdo do material sonoro: legou aos músicos o processo artístico; ao público, a contemplação; aos produtores e gravadoras, o controle da mídia e dos fonogramas.

Castells (2006) afirma que quando a motivação tecnológica não se difunde, ocorre o atraso em razão da falta de *feedback* entre cultura e sociedade; e, entre instituições inovadoras e agentes inovadores. Como forma de exercício didático, podemos tomar como obstáculo a estrutura fechada do disco. Nesse caso, ao encapsular a estrutura da música,

ela limita o que Benjamin chama de condições de produção da música, subsumindo o artista e limitando os ouvintes a audição e contemplação.

Dessa forma, as estratégias hegemônicas das grandes gravadoras, a partir da década de 1950, proporcionaram um descompasso entre a produção de cultura local e a grande produção musical circulante no mundo, sufocando a produção dos artistas inovadores de muitas regiões do mundo (SMIERS, 2006). Quanto aos ouvintes, a afirmação de Adorno de que a música fetichizada conduz a regressão da audição, nesse caso, é bastante pertinente (ADORNO, 1999).

Essas estratégias de ação só puderam ser quebradas à medida que a dinâmica do ambiente digital foi se desenvolvendo. Ainda não tivemos tempo para medir se haverá descompasso cultural na relação tripla entre sociedade informatizada (ouvintes), instituições inovadoras (*internet*) e agentes de inovação (artistas). Tudo é muito recente e o único dado que nos interessa aqui é a música que tem sido produzida e compartilhada pela rede, da qual separamos uma ínfima amostra.

Benjamim acreditava que só através da palavra, seria possível transformar um concerto num *meeting político*⁴². No nosso caso, transformar a musical digital num conjunto de ações políticas inteligível pelos usuários de novas tecnologias, promovendo a restauração dos ouvintes.

O que se coloca hoje diante dos nossos olhos, são novos formatos e opções de suportes oferecidos aos ouvintes pela *Internet*. Ela propõe aproximar artistas e ouvintes e promove a colaboração entre técnica e conteúdo. Nesse novo *meeting político*, pensamento e atitude revolucionárias vislumbram uma nova união. Através da posse dos novos meios digitais de produção e recepção. No caso do artista, permitem pensar o fazer musical em relação aos meios de produção vigentes e as técnicas necessárias à criação e reprodução.

⁴² Conjunto de ações políticas ensejadas, neste caso, pela união de artistas e público.

Pede-se a arte que ela nos ensine algo. Que tenham um caráter modelar. Que ensine outros produtores a produzir e possa colocar à disposição deles um aparelho melhorado. Enfim, que tenham *tendência*, pois tanto é melhor o aparelho, quanto maior for o número de consumidores que ele conduzir a produção artística (BENJAMIN, 1985). Dessa forma, parece claro que a *internet* oferece as pessoas ferramentas variadas de produção que, somados ao vasto material artístico, conduz muitos à música – bem mais que o modelo antigo proposto pela indústria fonográfica. Só o tempo dirá se esses consumidores/artistas experimentarão, de fato, a solidariedade descrita por Benjamin em seu texto *O Autor como produtor* (1985).

Hoje, o que ela nos oferece é uma nova síntese para o material sonoro, que nada mais é que a relação de sentido construída pelo artista e pelo apreciador por intermédio da *internet*. É uma nova *tendência*: experiência artística digital construída sobre uma lógica diferente e num novo sentido. Quanto aos agentes (artistas), embora eles ajam com mais liberdade no ambiente digital, ainda é consumo na mais simples acepção da palavra. Mas, ele abre espaço para novas possibilidades de uso, acarretando mudanças profundas na relação música/artista/ouvinte.

Na outra ponta do processo estão os artistas/produtores. Mesmo que o espectro de pessoas envolvidas no processo criativo da música aumente sobremaneira (indo dos programadores aos ouvintes) ou que nenhuma sensibilidade musical seja exigida dos programadores, não se trata mais de responder a demanda criativa de um determinado músico ou compositor, mas de dar vazão a criatividade a partir da permeabilidade da música digital.

Em termos de possibilidade, importa que a experiência sonora digital esteja à disposição do maior número possível de pessoas e da maneira irrestrita. Não mais como ouvintes contemplativos, mas como sujeitos que interagem com a estrutura da música. Não importa se essa estrutura digital não envolva mais a *interface* entre músico e

instrumento. Mudou a interface. Ela agora soma músicos, instrumentos, computador e ouvintes. Isso gera uma profunda mudança na forma de nos relacionarmos com a música e todos passam a influenciar na produção musical.

Existe ainda da submissão dos músicos aos produtores e gravadoras. Apesar da razão instrumental direcionar as ações desses sujeitos, temos, pela primeira vez em quase cem anos, a chance de tornar o mercado da música mais dinâmico. Não nos moldes da indústria fonográfica, mas envolvendo um maior número de atores (com voz ativa) nas negociações sociais, econômicas e culturais que envolvem a música.

Estamos falando da interferência direta do público e do aumento (ou reconquista) da autonomia do artista, envolvendo o mercado da música e a música propriamente dita. Sem nos esquecermos que o modelo musical das *majores* está introjetado nas mentes da grande maioria dos músicos, vemos como aquela subsunção, a qual os músicos eram submetidos, hoje encontra alternativas – principalmente à produção em escala.

Tudo isso não passa de possibilidade. Mas, se a possibilidade de emancipação sempre esteve presente, não há novidade. Nesse caso, a novidade reside nas condições de possibilidade. A música digital diminui o caráter passivo do ouvinte, aumenta a liberdade dos artistas e diminui a força das *majores* – nos termos de escolher quem vai tocar ‘*o que*’ e ‘*onde*’.

Em meio a essa reestruturação, a possibilidade de escoar a produção atual apenas pelas gravadoras não atende a atual demanda por música. Ainda que elas pretendam fazer isso, não conseguem fazer frente ao volume de produtos veiculados na rede. É grande a quantidade de música e de pessoas dispostas a consumir essas músicas digitalizadas (nova e antiga). Diante desse quadro, seria interessante se músicos, produtores e gravadoras se pusessem a traçar novas estratégias de funcionamento para o mercado da música – algo que não vem ocorrendo.

Atualmente, suas maiores barreiras se encontram no campo jurídico. Desde meados da década de 1990, quando os primeiros programas de compartilhamento de música foram criados, uma importante batalha tem sido travada. Seu futuro é incerto. O vencedor desta batalha ditará os rumos de muitas das ações relacionadas à *internet*.

Nessa corrida pelo consumo frenético de música, os ouvintes e os músicos saíram na frente. Da parte das gravadoras e dos artistas tradicionais, vemos algumas ações no sentido de redimensionar o mercado. Fala-se até na liberação dos acervos em troca de valores fixos a serem pagos aos provedores pelos usuários (GARATTONI, 2009). Milhões de dólares são gastos todos os anos para o desenvolvimento de *softwares* de proteção de conteúdo digital. Outros tantos são gastos com advogados e mais alguns com *lob's* que visam à mudança das legislações ao redor do mundo com vistas à criminalizar o compartilhamento de música através da rede⁴³.

Em outros tempos era comum que os lojistas explorassem apenas os discos com maior apelo de venda – os chamados *blockbusters*. Hoje o *e-commerce* e o compartilhamento diminuiu a discrepância entre os produtos de maior e menor apelo de vendas (NOGUEIRA, 2008). Em relação à circulação, até meados da década de 1990, apenas os iniciados na linguagem computacional tiravam proveito da *internet*.

Isso só mudou com a popularização do aplicativo *www*, a teia mundial que organizou a rede em sítios (por informação) e vem tornando a navegação cada vez mais intuitiva. O ambiente digital se espalhou junto com a popularização dos *blog's*, a proliferação das Redes Sociais e o barateamento da conexão. Por extensão, esses elementos viraram de cabeça para baixo o mercado da música.

Assim, chegamos ao objeto central deste capítulo: quando analisamos as implicações políticas da tecnologia digital na música, a ênfase deve ser dada às facilidades

⁴³ A França é o país que mais avançou nesse processo <<http://www.otavioleite.com.br/conteudo.asp?proposta-de-lei-francesa-para-legislar-internet-atica-debate-sobre-downloads-3547>>.

quanto ao acesso e não à digitalização da música, ao alcance apenas dos especialistas. Mas isso não elimina a necessidade de explicitarmos o que corre por baixo da experiência artística digital. No passado, o disco compacto de três minutos limitou a criatividade dos músicos de Jazz norte-americanos. Hoje, ela age facilitando a produção e dando mais liberdade a criação musical.

O aparato ao alcance dos usuários de *softwares* é tão vasto que hoje, pouco ou nada precisa se saber sobre programação. No caso da música, muitas vezes, a *interface* digital se assemelha aos instrumentos tradicionais, com a diferença de que muitos destes equipamentos exigem pouco conhecimento técnico musical.

Não há como prever o que surgirá da reiterada otimização dos procedimentos informáticos. A sua evolução se dá por simulações em cadeia, programas de sintetização de programas e códigos feitos em série, cujas hierarquias são indefinidamente encaixadas umas nas outras e se oferecem aos usuários de forma simples. Não como números e cálculos, mas como pequenos blocos de informação que, tal qual peças de *Lego*, utilizamos para confeccionar nossos *textos*. No nosso caso, a experiência artística musical e, por conseguinte, a construção da nossa memória musical.

Quanto às influências do ambiente digital nos processos criativos da música, ao nos referimos à arte digital, ela diz respeito, numa ponta, a “*participação nas obras daqueles que as provam, interpretam, exploram ou lêem*” (LEVY, 1999: 135-136). Não se trata apenas de construção conjunta de sentido, mas de co-produção: como o ouvinte é instado a atuar diretamente na atualização da obra (exibição, edição e efetivação), ele desencadeia uma série de fenômenos que mudam profundamente a sua relação com a música. Enfim, a relação entre o artista e o público. São operações aparentemente simples (*downloads, uploads, conversão de arquivos de áudio*), mas que possibilitam a disponibilização, a distribuição e o compartilhamento quase irrestrito. Juntas, essas operações transformam o evento da criação em um ato contínuo.

Na outra ponta, estão os artistas. São novas cenas. Não obstante as dificuldades de ganhar notoriedade, as possibilidades estão postas. Como nos diz Diego, dos Reis: “[...] *creceu a facilidade de quem gosta, quem quer ter uma banda pra mostrar*”. A exigência pela profissionalização dos músicos aumentou. O mercado de música está ainda mais seletivo, mas a vitrine está aí para todos. E Diego nos dá, de novo, a medida da dificuldade: “*Mais fácil não tá. Tá mais fácil você mostrar*”.

Por mostrar, entenda-se divulgar e distribuir. Hoje, a questão que se coloca é o fato da obra encontrar outros espaços de negociação e novos rituais. Isso acontece em um novo contexto mundializado e em um novo ambiente, o digital. São novas formas de colaboração entre os artistas e todos os que vêm depois deles: mecenas, produtores, público, engenheiros e programadores.

Os artistas têm mais facilidade de disponibilizar o seu material, o que torna suas músicas potencialmente mundial e eclética. Não no sentido da *world music* pretendido pelas grandes gravadoras, mas em razão de sua virtualidade e da nova referência multicultural engendrada pela sua penetrabilidade – quanto mais pessoal for a música, mais mundial ela se torna.

Quando pensamos nos ouvintes de discos, K-7's e CD's do século XX, defrontamos com uma paisagem musical compartimentada e congelada. Com um mercado separado por estilos muito ou pouco populares, as pessoas se distribuíam em *tribos* de acordo com os seus gostos – que por sua vez eram submetidos à oferta de música disponível. Quem fazia parte de uma tribo ligada ao rock, tinha acesso a um bom acervo desse nicho, mas conhecia muito pouco sobre outros estilos.

É evidente que essa situação não acabou. Ela tão pouco mudou em função do acervo disponível na *internet*. Mas é inegável o fato de que o compartilhamento de música pela rede fez muito mais do que inaugurar mais uma crise da indústria fonográfica. Muitas regiões do mundo permanecem isoladas pela pobreza e excluídas do processo da grande

Rede. Mas mesmo esses mercados são alimentados por outras formas de mídia (como a fita K-7) que distribuem uma produção que não é exclusivamente local.

Em relação à conectividade dos computadores, ela não representa uma infraestrutura, mas uma forma de usá-la. Um meio de explorar os recursos de maneira socializada e, ao mesmo tempo, inserida na lógica mercantilista do capitalismo. A música transita instantaneamente de um pólo a outro do mundo. Sem ser filtrada por qualquer tipo de alfândega, as regulamentações se tornam de difícil aplicação.

Ela cria uma dimensão própria. Caso fosse diferente e o cálculo fosse eminentemente utilitário, as atividades desenvolvidas em seu interior, inclusive as culturais e artísticas, aconteceriam num vácuo social, econômico e cultural (CASTELLS, 2006). Desnecessário falar das cifras astronômicas que empresas de tecnologia movimentam com a disponibilização de músicas, mesmo que elas funcionem mais uma vez como apenas como elementos que agregam valor a suas mercadorias, como celulares, *players* de MP3, etc.

Vale salientar mais uma vez que não se trata de uma cultura nova no sentido tradicional do termo. Entretanto, ela cria um novo código cultural que é comum a diversos campos da vida, faz girar a rede e a coloca em estado de constante transformação. Este código é aberto, composto de muitas culturas, valores e projetos, que geram um outro tipo de universalidade: uma que se restringe ao *ambiente digital*. No momento em que migram para o mundo *real*, elas adquirem as peculiaridades relativas ao *lôcus* social em que estão inseridas. Mais que isso, sua mobilidade permite que ela mude de acordo com o ritmo das transformações nas unidades de rede, a partir das subjetividades das pessoas, lugares e culturas (CASTELLS, 2006).

É como se estivéssemos diante de uma grande “*colcha de retalhos de experimentos e interesses*” (CASTELLS, 2006: 217), não mais relacionadas à carta de direitos e obrigações locais, mas conectada à rede. Uma força que informa no ir e vir entre

o real e o virtual. As cristalizações que ocorrem em seu interior tendem à obsolescência em ritmo acelerado. Nesse caso, estamos diante do que Castells (2006) define como cultura de “*destruição criativa*”, que se caracteriza pela alta velocidade dos circuitos e linguagem binária que funciona como uma metalinguagem entrópica.

O que se vê hoje é a briga frenética pelo controle desse fluxo, tanto da parte do Estado, como dos grandes conglomerados empresariais. Paralelo a isso, as Redes Sociais e sites de compartilhamento gratuito pululam. Os órgãos fiscalizadores não conseguem acompanhar esse crescimento. Uma grande discussão a respeito de compartilhamento e lei de direitos autorais está ocorrendo na *internet*, sem que a mídia massiva lhe dê a devida atenção⁴⁴.

Não resta dúvida que o mundo digital é um universo social vasto e que necessita de muita pesquisa. Se o mundo real é inapreensível, o que dizer do digital com toda a sua fluidez e poder de mudança? O fato é que a Sociologia ainda tem muito que pesquisar a respeito deste mundo. Por isso, neste capítulo, traçamos uma pequena história da rede, não enquanto sucessão de fatos, mas na perspectiva de contextualizar o leitor ante o desenvolvimento das novas tecnologias e seus dobramentos no campo social, mais precisamente as mudanças que elas acarretam no fazer musical.

⁴⁴ O encerramento da comunidade virtual brasileira *Discografia*, hospedada na Rede Social *Orkut*, serve como exemplo. Fundada no dia 03/11/2005, ela foi uma das maiores comunidades virtuais do Brasil – no dia do seu encerramento (15/03/2009), ela contava 865.914 membros. Após ser retirada do ar, sob a alegação de não promover debates em seus fóruns, ela voltou a funcionar pela pressão dos usuários, mas foi encerrada outra vez por pressão das *majores*. No mesmo dia ela voltou a funcionar, com o nome “*Discografias (O retorno)*”. No dia 02/05/2009, ela contava com 205.788 membros e aos poucos ela reabilita o acervo disponível para *downloads*. Para efeito de comparação, no dia 01/06/2009, ela contabilizava 302.875 membros. 97.087 membros a mais, ou seja, um aumento de 47,20% <<http://www.orkut.com.br/Main#Community.aspx?rl=cpp&cmm=6244330>>.

1.6. Experiência artística e música digital

Optamos por iniciar nossa análise por uma pequena descrição do progresso técnico dos equipamentos digitais utilizados atualmente nos processos de produção, divulgação e distribuição de música. Digitalizada, a música passa a oferecer novas formas de imersão no material sonoro. O processamento informático de dados (armazenamento, transmissão e processamento das informações digitais) interpôs uma nova mediação entre os sujeitos contemporâneos.

Sua linguagem está transformando o mundo. Sua lógica muda costumes, paradigmas e até a linguagem científica sofre suas interferências. Com a música não é diferente e ele acaba alterando o campo da produção musical.

Se pensarmos que a relação com a obra de arte se dá pelo que sentimos somado aquilo que percebemos (ouvimos), sua disseminação pela rede não afeta a construção de sentido. O fato novo é a chance (condição de possibilidade) de criarmos, num futuro nem tão distante, nossa memória musical a partir de nossa própria seleção de referências:

Eu acho bom porque diversifica o que tu tá escutando. Tu pode ter acesso ali a baixar qualquer coisa ali, qualquer banda. Às vezes tu entra naquela comunidade do *Orkut* – Discografia –, aí tu bota lá... aí tem um nome de uma banda que o nome é interessante... ah, vou baixar pra escutar.

(*Diego, dos Reis*)

Ao perder espaço para a propagação pela rede, as grandes *majores* perdem também a preferência na construção de sentido da música e na formação da memória musical coletiva.

Graças a essa veemência, aquele poder de “*abrir o mundo*” que é próprio da beleza (LEVY, 1998: 40), passa a ter na rede um instrumento democrático, pois, ao juntarmos as forças do belo à força da tecnologia digital, temos um novo, interessante e ilimitado campo de criação musical, como nos diz Diego, dos Reis: “*Tem estilos que há cinco anos atrás não existia, e eu acho que é por causa dessa influência da internet. A*

peessoa escuta três bandas, ai junta um pouquinho de cada uma – assim, do estilo –, faz uma música...”

Se num tempo recente só era possível a comoção através das músicas de nossas *tribos*, transubstanciadas em nossa memória cultural, hoje, há um mundo musical ao nosso alcance: de uma sinfonia ao canto de um aborígine australiano, tudo pode ser matéria-prima para novos discursos e alvo de nossa audição.

O que mudou foi à técnica necessária para a consecução do som. Não fazemos mais a corda de um violino vibrar, mas ainda é necessário ao músico imaginar o som antes de poder projetá-lo no ar. Se esse processo agora pede novas mediações – a do computador com sua linguagem digital e velocidade de cálculo –, isso não muda a necessidade do elemento criativo. Ainda que se queira afirmar que o gesto do instrumentista desapareça, o elemento artístico permanece.

Na década de 1970, os primeiros músicos a experimentar a linguagem digital perdiam horas entre a digitação dos dados, o cálculo e a obtenção da síntese sonora. Hoje ela é imediata. Já há muito material *pré-programado* e, salvo exceções, não se faz mais necessário gastar horas programando. Feito em *tempo real*, o cálculo leva frações de segundos para ser realizado e nos dá a sensação de que o som que *criamos* é o resultado do nosso comando (no teclado ou no *joystick*) e isso produz uma ação efetiva, fruto da criatividade do músico.

Estamos falando de uma ferramenta onipresente que não emite som, não imprime sentido, não ordena e não dá forma a nada. No entanto, ela grava, regrava, copia, recorta, dispõe, redispõe, combina, recombina e restitui toda sorte de símbolos através da linguagem digital. Não importa quão díspares possam ser os elementos, uma vez reduzidos à unidade elementar digital (*o bite*) eles podem ser *harmonizados* à vontade.

Em outros tempos, a música do mundo ocidental foi submetida às convenções da notação musical européia. Hoje, ela se submete ao padrão digital – com a diferença

fundamental de que este, por ter uma *interface* mais simples, é mais acessível e totalmente permeável. Mais que isso, ela trás novos elementos de aprendizado ao músico, como enxergar a execução do instrumento em detalhes – “*Eu não consigo definir muito as coisas ouvindo. Mas vendo, eu aprendo bastante.*” (Diego, dos Reis).

1.7. Técnica e Arte

No início do século XX, teve início na França um movimento nas artes que ficou conhecido como Vanguarda. Dentre as suas reivindicações, destacamos três: 1. o “*o que*” deveria ser mais importante que “*o como*”; 2. a idéia deveria ser mais importante que o produto; 3. a arte deveria atingir o público de maneira imersiva e se utilizar de todos os elementos cotidianos ao seu alcance (GOLDBERG, 2006). Estava criada a arte conceitual.

Fazendo a passagem para o momento atual, em que o essencial é o conteúdo e não o que o contém, poderemos perceber como o ideal dos vanguardistas guarda certa semelhança com a idéia de obra aberta contida no ambiente digital.

Feita de idéias, a *internet* é puro conceito e só deixa de sê-lo quando migra para a realidade. Seu limite é a capacidade (ou incapacidade) de digitalização dos elementos cotidianos. Os elementos da arte conceitual e a criatividade que permeia a criação musical estão presentes na *internet*. Entretanto, a relação é diferente. Como a música é coletiva e auto-gerenciada, “*o como*” tem pouca importância. Nesse caso, temos que, das possibilidades de criação coletiva ao convite à imersão na obra, a *internet* dá mais liberdade ao “*o que*”, conforme podemos atestar nas produções da Chico Correa e dos Reis, cujas músicas versão sobre os mais diversos temas e usam vários ritmos.

Por fim, pensando na instância econômica, os empreendedores enxergaram, desde sempre, o ambiente digital como um espaço livre e comunitário. Os desenvolvedores ligados aos movimentos contra-culturais da década de 1970-80 (CASTELLS, 2006)

enxergavam a *internet* como um banco de dados universal. Hoje, os adeptos do liberalismo desejam que ela torne o mercado de bens e serviços em um negócio planetário, livre e transparente.

O que vemos até a presente data é uma espécie de meio termo entre essas duas instâncias. Não é nosso objetivo dissecar os usos da rede nos termos de comercialização *x* socialização do conteúdo. Antes, a tomaremos como um espaço híbrido e coletivo. Nesse momento, nos cabe estudar sua intervenção no fazer musical. Ao nosso ver, ela é consistente e forte o suficiente para mexer com a dinâmica da experiência musical.

Por ser nova, a comunicação de computador para computador só recentemente passou a ser alvo de investigações científicas da parte das ciências sociais. Suas mudanças ocorrem muito rapidamente e muito do que se pesquisou na década de 1980 está defasado. Mesmo alguns estudos feitos no início da década de 1990, momento histórico em que a nova cultura da informática ganhou a forma que conhecemos hoje, já se encontram desatualizados frente às práticas sociais propiciadas pela *web 2.0*. Isso só aumenta a utilidade epistemológica de se discutir as implicações deste fenômeno no processo de produção e recepção de música digital.

Apesar da *internet* ainda estar restrita a elite global, uma ressalva deve ser feita: ao menos no Brasil o acesso à *internet* tem, num período muito recente, crescido na direção das classes menos favorecidas. Em parte devido a grande rede de *Lan Houses* que se espalha pelos subúrbios e favelas em parte pela queda nos preços dos aparelhos, a facilidade de financiamento dos computadores e o aumento das áreas metropolitanas com acesso a rede de banda larga; e, em parte, graças a algumas políticas públicas de inclusão digital. Mas tudo isso não passa de observações empíricas da realidade a nossa volta, e não cabe discuti-las aqui.

Lembramos que esta não é a única forma de entendermos a mudança nos processos de produção e recepção. Entendemos nossa opção como um viés específico que insere na

negociação cultural e artística, outros elementos importantes, tais como o ouvinte, a *interface* mais profunda com a música, a tecnologia digital, o seu compartilhamento, novas questões relativas aos direitos autorais, novas formas de comercialização da arte e a conseqüente abertura de novos mercados para os artistas.

Neste capítulo discorreremos a cerca dos processos técnicos que transformaram a música convencional em música digital. Procuramos pontuar as diferenças existentes entre ambas a fim de mostrar como isso muda conceitualmente os processos de produção e recepção da música difundida na rede. Nas páginas que se seguem, iremos demonstrar como a tecnologia mexe com o mercado da música e com a experiência artística musical. Para tanto, faremos um resumo da evolução das técnicas e equipamentos de gravação disponíveis no Brasil, com o foco voltado sobre a trajetória da indústria fonográfica em nosso país.

Cap. 2. MÚSICA E MERCADO FONOGRÁFICO

A música de interprete requer maestro, arranjador, músicos acompanhantes, que ganham cachês estipulados por sindicatos, o que transforma uma música em milhares de dólares. O rock como fenômeno mundial tem uma raiz econômica fortíssima [...] Você tem uma forma razoavelmente pequena, portátil, que se sustenta dentro de si, ela não recebe cachê, os músicos são os autores, entram no estúdio e não custam nada para trabalhar.

(Pena Schmidt)

2.1. Brasil e mercado fonográfico

Neste capítulo iremos suscitar algumas questões a respeito de: (1) o mercado fonográfico nacional na passagem do século XX para o XXI; e (2), a relação entre a evolução dos modos de produção e as tecnologias empregadas. Uma pergunta nos acompanhará por todo o capítulo e servirá de lastro: há futuro possível para a música na *internet*? Não é nosso intuito responder essa pergunta. Ela apenas nos ajudará a entender como a dinâmica mercadológica capitalista mudou a concepção de música dos artistas, submeteu o mercado da música a ingerência das *majores* e instaurou uma nova relação entre música e ouvinte, transformando-a numa relação produto/consumidor.

Voltaremos até a década de 1960 para mostrar como as gravadoras estrangeiras se instalaram no Brasil e passaram a dominar nosso mercado musical. Por esse período, cristalizaram-se os padrões de consumo vigentes até a década de 1990. Quanto às gravadoras nacionais, a manutenção de *casts* numerosos onerava a produção; a verticalização do processo produtivo o tornava mais complexo e segmentado; havia uma forte concorrência, da parte das gravadoras internacionais, relacionada aos incentivos fiscais que estas recebiam no Brasil. Nessa época também, a estrutura da indústria fonográfica brasileira se alterou, concentrando-se ainda mais no eixo Rio-São Paulo.

Refletir sobre o mercado fonográfico e sua relação direta com a transformação das técnicas de gravação, será de grande valia antes de iniciarmos a análise da experiência artística das bandas Chico Correa & Eletronic Band e Os Reis da Cocada Preta. Ela nos ajudará a entender como o desenvolvimento do mercado fonográfico alterou o fazer musical, primeiro instalando sua lógica industrial e mercantilista ao incentivar o consumo desenfreado e depois incentivando a digitalização da música.

Quando fala da indústria fonográfica, Dias (2000) nos adverte que existe um relativo silêncio acadêmico em relação às indústrias culturais. Tal se dá em função da frágil legitimidade do tema. Para ela, isso pode estar relacionado ao fato da indústria fonográfica ter sido, durante muito tempo, um agente privilegiado das relações de produção, divulgação, distribuição e recepção de música.

No Brasil, isso quer dizer que as referências musicais de pelo menos três gerações de brasileiros, estão intimamente ligadas a ela. Ou seja, não só a criação dos artistas candentes, mas as próprias escolhas e a formação da memória musical dos ouvintes receberam, durante o período aqui tomado, inúmeras influências das *majores*.

2.2. Mercado fonográfico x música digital

Há um novo cenário musical em formação. Ele é global e local ao mesmo tempo e muitos enxergam nele novas oportunidades para divulgar suas produções artísticas. Esse cenário não se constrói apenas pela *internet*, mas também pelas tecnologias digitais de gravação popularizadas.

Experiência artística musical, tecnologia e mercado sempre andaram juntos. Dois exemplos são suficientes para demonstrar isso. O desenvolvimento do temperamento que atingiu bom termo com a publicação do estudo “*Cravo Bem Temperado*” de J. S. Bach no século XVIII, transformou a teoria musical ocidental: definiu as regras do cromatismo

escalar⁴⁵; traçou os pressupostos da modulação tonal; possibilitou um modelo de harmonização diferente do utilizado na Música Barroca; e, ditou as normas da composição ocidental (BORGES, 2006: 41).

No que toca a modernidade, a transformação veio através da invenção do *Phonograph*, em 1887, por Thomas Edison: ele proporcionou a criação das primeiras técnicas de gravação mecânicas e graças a ela a gravação fonomecânica foi eleita como nova referência de *performance* musical (LEVY, 2001) e agitou as instâncias estéticas, formais e políticas do fazer musical. Mais do que isso, ela criou as bases para um mercado mundializado de música.

Pensando nas três últimas décadas do século XX (que presenciaram a estagnação, o crescimento, a efervescência, a saturação, muitos lucros e prejuízos da indústria fonográfica brasileira) e remetendo-a aos anos 1980, quando André Midani profetizou que o futuro imediato da MPB estava no rock (DIAS, 2000), veremos que ele fez mais que apontar os novos caminhos do mercado da música brasileiro.

Se compararmos a instabilidade política e econômica da época às incertezas vividas pelo mercado atual da música no Brasil, chegaremos à conclusão de que Midani foi além e anteviu o complicado período de transição que adviria com o compartilhamento desenfreado e a pirataria galopante. Cabe então a pergunta: há futuro possível para a música na *internet*?

2.3. As mudanças no cenário

Com ou sem gravadoras, sempre houve e sempre haverá mercado de música. Mudam os mecenas, mudam os empreendimentos musicais, mudam as formas de produção, mudam os suportes, mas a música permanece. A dinâmica de funcionamento do

⁴⁵ Se hoje nos convenciamos a localizar o tom Lá em 440 *hertz*, isso se deve a essa evolução técnica.

mercado também muda, mas o conceito primordial permanece: pessoas fazem música e negociam sua arte de acordo com as regras de mercado vigentes – “*Apesar de tudo. Descartável ou não, sempre vai ter artista. Sempre vai ter músico tocando. Nunca vai faltar músico tocando...*” (Cerveira, dos Reis).

Essas músicas alcançam outras pessoas através do tempo e do espaço⁴⁶. Pessoas são tocadas por essas músicas e as experiências se multiplicam. Algumas se sensibilizam ao ponto de querer produzir suas próprias experiências artísticas ou simplesmente repeti-las. Em outras épocas, tal reprodução estava atrelada ao domínio do instrumento musical (ou de estar em contato com pessoas que dominassem tais instrumentos). Com o passar do tempo, essa reprodução se tornou mais acessível. O primeiro passo rumo expansão do mercado da música, ocorreu quando alguns artistas se apresentaram para platéias anônimas que acediam aos eventos mediante pagamento de ingressos. O crescimento exponencial veio com o desenvolvimento das tecnologias de radiodifusão.

A invenção do fonograma propiciou a passagem da música para o disco. Depois, passamos a levá-la conosco em caminhadas, nos carros e em viagens através dos *player's* de *fitas K-7* portáteis. A indústria fonográfica estava consolidada. Hoje ela está ao alcance do clique de um *mouse*. Inseriu-se em aparelhos eletrônicos portáteis e trafega pelo mundo através da *internet*.

Muito embora as dinâmicas do mercado mudem através dos tempos, sua regra de ouro continua inalterada: ele absorve uns enquanto outros permanecem à margem. No período da música que hoje denominamos de clássico, poucos eram os que conquistavam notoriedade junto à aristocracia européia. O advento da indústria fonográfica ampliou o mercado, ao mesmo tempo em que o deixou mais competitivo e desigual. Com a popularização da *internet*, esse mercado alcançou um nível inédito de competitividade e novidade.

⁴⁶ Pela religiosidade, tradições, ritos culturais, gravadoras, grandes shows, eventos, internet.

Apesar de permanecer desigual, o mercado da música está mais convidativo. Isso causou uma reviravolta nas cenas musicais ao redor do mundo. Alcançar notoriedade mundial não leva mais que uma semana (ser esquecido também). Misturar ritmos e estilos se transformou em prática banal. O mercado da música vive hoje seu maior momento de incertezas e nada garante o sucesso. Estabelecer-se no mercado é mais difícil do que nunca, mas as possibilidades estão abertas e todas as peças estão dispostas no tabuleiro. Nem mesmo as regras do jogo foram definidas. A competitividade é alta, mas torna o mercado da música menos injusto e mais democrático. Talvez por isso ele esteja tão atraente e tantas pessoas busquem espaço.

Retornando a nossa digressão. A *internet* eliminou a tênue fronteira que separa consagração e obscuridade. As trocas de referências, que normalmente acontecem entre ambas, vêm suas diferenças acabar. Em seu texto sobre sociologia da música, Weber (1986) afirma que chegará o momento em que a música vai abrir mão de seu aporte melódico-harmônico. Isso já aconteceu na década de 1950. O que vemos agora é a democratização dos meios de produção, divulgação, distribuição e recepção musical. É uma nova evolução da música e uma mudança na relação entre os produtores da música digital e seus apreciadores.

É bom lembrarmos que a lógica de funcionamento continua calcada na produção seriada e seus usos se dão pela lógica da razão instrumental. Ou seja, ainda vivemos sob a égide da indústria cultural. Porém, há algo de novo. A música digital traz consigo todo um universo de ressignificações que mexem com a experiência artística. É arte musical contemporânea adequada às variações do mundo.

Não cabe aqui qualquer juízo de valor sobre a música propagada pelo ambiente digital. Interessa-nos as mudanças nas suas condições de produção. Nesse caso, as pesquisas feitas sobre a indústria fonográfica no período pós-1970 nos mostram duas situações fundamentais para o entendimento da sua dinâmica:

1. apesar das várias crises vividas pelo setor, ao cabo de cada uma delas, o mercado fonográfico permanecia sob o controle das *majores*;
2. o controle sobre a produção e distribuição conduziu a homogeneização de boa parte da produção fonográfica ocidental.

Ao final da década de 1990, a indústria fonográfica contabilizava, em média, duas crises por década, relacionadas à saturação do mercado ou a fatores extrínsecos. A saturação acontecia por conta da ampla oferta de produtos musicais de um único estilo e a indústria fonográfica se via obrigada a inovar sua oferta de *Block Busters* de tempos em tempos. No Brasil, a Jovem Guarda (1970), o Rock Nacional (1980), a música Sertaneja (1990) e o Pagode (1990) são bons exemplos disso. Podemos destacar como fatores extrínsecos, a sobretaxa imposta pelo governo brasileiro sobre a importação do cloreto de polivinila (matéria-prima do disco de acetato), a fim de incentivar a produção nacional (início dos 1970) e os seguidos planos econômicos brasileiros que visavam acabar com a hiperinflação (1980).

Apesar de todas essas crises, as *majores* conseguiram manter, em média, o controle sobre mais de 80% do mercado fonográfico nacional ao longo de quase quarenta anos. No mais das vezes isso se dava pela absorção dos selos insurgentes, pela simples contratação dos artistas em ascensão (sempre oriundos das gravadoras independentes), pelo provável *jabá* oferecido pelas *majores* às rádios (ato sempre negado com veemência por ambas) ou pela venda de CD's aos atacadistas a preços menores, com prazos de pagamentos mais longos ou mesmo em consignação.

Isto nos remete a uma questão de suma importância: esse período de transição propiciou uma situação de incertezas sem precedentes no mercado da música. Diferentemente de outras épocas, não é possível prever com exatidão quando as *majores* irão recuperar o controle sobre o comércio de música.

O formato *álbum*, que durante muito tempo foi a principal fonte de faturamento das gravadoras, perdeu o *status* de produto para se transformar numa espécie de *cartão de*

visitas dos músicos. A consequência de tantas incertezas é que as *majores* estão revendo sua atuação no mercado⁴⁷ e/ou estão se deixando absorver por grandes conglomerados de comunicação. No Brasil, foi no período que correspondente a 1960-99, que as principais gravadoras de atuação mundial⁴⁸ se instalaram no país e as maiores referências em produção nacional de música⁴⁹ se associaram a elas (VICENTE, 2002).

Na década de 1960, muitas das manifestações musicais brasileiras já possuíam referências internacionais, notadamente, a norte americana (VICENTE, 2002). Nesse caso, não estamos retratando a articulação entre o Brasil e o mundo, mas as bases do que virá a ser a experiência artística digital. Nos dois tópicos que seguem, faremos uma pequena descrição da evolução do mercado fonográfico brasileiro, seguido da descrição dos principais processos de gravação desenvolvidos. Com isso, veremos como as estratégias de operação das *majores* influenciaram o fazer musical do ocidente.

2.4. Anos 1990, o fim de uma era. Início das incertezas

O período 1940-50 notabilizou um mercado fonográfico nacional restrito e elitizado. Por seu turno, as décadas de 1960-70 testemunharam a sua massificação, abertura e popularização. Mais que isso, esse segundo período ajudou a definir o repertório nacional que se conhece até hoje e proporcionou um modelo de segmentação inédita no mercado.

Ainda no segundo semestre do ano de 1980, a primeira crise da década foi deflagrada e, como tentativa de contornar a crise, as gravadoras passaram a oferecer

⁴⁷ Transformam seus principais artistas em *marcas* e licenciam produtos com suas imagens, investem no mercado de jogos eletrônicos e se envolvem na produção de shows, eventos e feiras de música.

⁴⁸ Universal, BMG, EMI, Sony e Warner, nessa época, detentoras de 70% do mercado mundial de música.

⁴⁹ Estamos nos referindo às gravadoras Continental, Copacabana, Velas, Mulambo, Abril Music, RGE, Chantecler, Baratos Afins, Dabliú Discos, MK Publicitá, Eldorado, Line Records, Paradox, Trama, Som Livre (a única que permanece nacional) e muitas outras.

produtos mais baratos como regravações, coletâneas e discos econômicos⁵⁰. Mas, como citado anteriormente, o futuro da indústria fonográfica estava no rock. Nesse momento, boa parte da cena brasileira já é constituída por *roqueiros* capazes de administrar suas carreiras – quase todos com menos de 30 anos. Às gravadoras cabia a gravação dos discos e sua distribuição. A ênfase nesse perfil ajudou a indústria fonográfica brasileira a superar as seguidas crises geradas pela hiper-inflação, bem como os seguidos planos econômicos.

Com isso, o cenário musical brasileiro se transformou em uma cultura de mercado/consumo. Os segmentos musicais passaram a se alimentar de artistas cuja formação se dava em meio a uma indústria fonográfica articulada e consolidada. Ou seja, a importância do marketing, do planejamento e da divulgação para os artistas só aumentava. Estamos diante de toda uma geração de músicos devidamente adaptados ao mercado e que se movimentavam com extrema facilidade entre os referenciais históricos, políticos e culturais⁵¹ do país – parafraseando o músico Peninha, senão é para vender discos, qual a serventia da música na sociedade moderna? (DIAS, 2000).

Apesar disso, não se tratava apenas de vender discos e maximizar os lucros. A atitude dos artistas e produtores no trato com a música não pode jamais se restringir a sua potência comercial. Eles querem (muito) vender suas músicas. Mas também querem a consagração, a emoção, o aplauso e o reconhecimento da qualidade do seu trabalho. É certo que a indústria fonográfica intervém na formação ideológica e artística dos músicos. Mas afirmar que tal influência coisifica a música não responde a todas as questões pertinentes à experiência artística musical da época.

⁵⁰ Discos de menor dimensão, espessura, peso (110 gramas) e com menor quantidade de músicas.

⁵¹ Os compositores e produtores Michel Sullivan e Paulo Massadas, na época, defiram seu trabalho como: “[...] *sem rótulo, sem preconceito. Tratamos todos os artistas da mesma maneira, sob uma visão de mercado [...]. De uma maneira geral, nós analisamos o artista, vemos qual o tipo de linguagem ideal para ele. A nossa busca é conseguir o simples [...]. O emissor tem que falar o mesmo diálogo do receptor [...]. ser entendido por todas as pessoas, todas as classes, todas as religiões... Queremos universalizar o trabalho*”. (apud VICENTE, 2002: 101-102).

Elas também se relacionam com o subjetivismo envolvido na formação e na profissionalização do músico. Na busca pela profissionalização, os jovens artistas almejavam vencer na vida fazendo o que gostavam e é com isso que, em última instância, os fãs se identificavam (DIAS, 2000). A diferença é que hoje, esse processo passa pela *internet*.

A indústria fonográfica brasileira viveu seu melhor momento no ano de 1989. Porém, a instabilidade política dos anos seguintes lançou nossa indústria fonográfica na pior crise de sua história⁵². Para se ter uma idéia, em 1991 as gravadoras afirmaram ter alcançado *o fundo do poço* e cogitaram limitar seus lançamentos aos artistas consagrados e aos títulos internacionais. Entre o final do ano de 1989 e o final de 1992, a indústria fonográfica brasileira já tinha diminuído seus quadros de funcionários em 50%. (VICENTE, 2002). Em 1993, o mercado começa a se recuperar e isso se deve a crescente aceitação do suporte CD entre os consumidores. Ele inaugura uma nova fase do nosso mercado fonográfico e, no intervalo 1991-92-93 já podemos perceber uma analogia peculiar entre o faturamento das gravadoras e a quantidade de LP's, K-7's e CD's comercializados. Foram 44,9 milhões de unidades vendidas em 1991:

- 28,4 milhões de LP's;
- 9 milhões de fitas K-7's;
- 7,5 milhões de CD's.

32,1 milhões de unidades vendidas em 1992:

- 16,7 milhões de LP's;
- 5,6 milhões de fitas K-7's;
- 9,8 milhões de CD's.

E 44,2 milhões de unidades vendidas em 1993:

- 16,4 milhões de LP's;
- 6,8 milhões de fitas K-7's;
- 21 milhões de CD's.

⁵² De 76,8 milhões de álbuns vendidos em 1989, a produção caiu para os 45,1 milhões em 1990. Em 1992, um novo recuo fez a produção cair para 32,1 milhões de álbuns (VICENTE, 2000: 43).

Quando comparamos esses valores ao faturamento desses anos:

- U\$ 399,7 milhões em 1991;
- U\$ 284,1 milhões em 1992;
- U\$ 449,5 milhões em 1993,

vemos que a queda no faturamento do biênio 1991-92 (29%) está relacionado a diminuição nas vendas de LP's e fitas K-7's. Por outro lado, o aumento do faturamento no biênio 1992-93 (58,2%) está conectado ao crescimento das vendas de CD's e sua alta margem de lucro, conforme podemos conferir na tabela que abaixo:

ANO	LP	LP econ.	K-7	K-7 du	CD	CD single	Total (mi)	Var. %	vendas (US\$ mi)	Var. em US\$
1990	28,0	3,4	8,8	1,0	3,9	-	45,1	-41,3%	-	-
1991	28,4	-	9,0	-	7,5	-	44,9	-0,4%	399,7	-
1992	16,7	-	5,6	-	9,8	-	32,1	-28,5%	284,1	-29,0%
1993	16,4	-	6,8	-	21,0	-	44,2	37,7%	449,5	58,2%
1994	14,5	-	8,5	-	40,2	-	63,2	43,0%	804,6	79,0%
1995	7,7	-	7,5	-	59,8	-	75,0	18,7%	1005,2	24,9%
1996	1,6	-	4,8	-	93,4	-	99,8	33,1%	1318,2	31,1%
1997	-	-	0,9	-	106,8	0,7	107,9	8,1%	1275,1	-3,3%
1998	-	-	0,2	-	105,1	0,003	105,3	-2,4%	1171,7	-8,1%
1999	-	-	0,03	-	96,9	0,2	96,9	-8,0%	668,4	-43,0%

(vendas da indústria fonográfica nacional por formato (milhões de unidades) e faturamento em dólares (US\$ mi) 1990/1999 – Fonte: ABPD/IFPI) (VICENTE, 2002)

O ano de 1994 foi fundamental para a recuperação da indústria fonográfica. As vendas de CD's e o faturamento quase dobraram. Foi o ano da difusão digital, abertura comercial e estabilização econômica do país (VICENTE, 2002: 148). O crescimento e a lucratividade do setor estavam garantidos, não obstante a crescente inadimplência das lojas e a pirataria.

A aceitação do suporte CD foi fundamental para a recuperação da indústria fonográfica. Em 1995, ele representou 79,75% dos álbuns vendidos, chegando a quase 100% nos anos subsequentes. No mais, a segunda metade da década foi marcada pela associação das *majores* aos selos independentes na condição de divulgadoras e distribuidoras; pela enorme quantidade de coletâneas e relançamentos de álbuns antigos

(todos lançados em CD e, por isso mesmo, com os custos amortizados); e, pelos muitos *álbuns acústicos* que fizeram ressurgir vários ícones da música nacional. As gravadoras intensificaram o uso da tecnologia digital e a terceirização da sua capacidade produtiva (VICENTE, 2002: 154). Por essa época, o preço do CD vendido no Brasil era superior ao praticado nos Estados Unidos e Europa. Sempre como estratégia para manter a hegemonia sobre o mercado.

Da parte dos artistas, eles se viram obrigados a não depender tanto das gravadoras. Seus ganhos passavam (e passam) cada vez menos pelos direitos autorais e conexos. A necessidade de domínio sobre as tecnologias digitais só aumentava (VICENTE, 2002). O final da década trouxe mais uma vez o estigma da crise. Em 1996 foram vendidas 99,8 milhões de unidades totais⁵³ com o impressionante faturamento de U\$ 1.318,2 milhões. Três anos depois, as vendas caíram para 96,9 milhões de unidades e o faturamento despencou para incríveis U\$ 668,4 milhões. Essa queda no faturamento pode ser explicada pela diminuição na margem de lucro dos CD's, ligada a pelo menos três fatores: a conta pela prática desmedida de *dumping* (a mais comum eram as vendas em consignação) começava a ser cobrada, a pirataria se expandia com extrema velocidade e a inadimplência das lojas⁵⁴ começava a prejudicar a contabilidade das gravadoras.

Como se isso não bastasse, a indústria fonográfica nacional se viu diante de problemas insurgentes, tais como a oferta de música pela *internet* e a saturação dos seus segmentos mais populares: Música Sertaneja e Pagode. Daí para frente, a situação só piorou e a indústria fonográfica não resistiu às variações do mercado que advieram. Como acontecera em outras épocas, a década se fecha com um novo ciclo de concentração econômica e desnacionalização da indústria fonográfica nacional⁵⁵. Após inúmeras fusões, apenas oito gravadoras sobreviveram à virada do século.

⁵³ 1,6 milhões de LP's, 4,8 milhões de cassetes e 93,4 milhões de CD's.

⁵⁴ Em 1995, o prejuízo com pirataria e inadimplência chegou a R\$ 18 milhões (VICENTE, 2002: 149).

⁵⁵ Vide VICENTE, Música e Disco no Brasil: A trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90, (2002).

Entre os anos de 1965-79, 47 gravadoras operaram no Brasil. A década de 1980 viu esse número ser reduzido a apenas quatorze. Nove nacionais: Som Livre, RGE, Continental, Copacabana, Tropical, Spotlight, Paradox, Polydisc, Abril Music; e cinco internacionais: BMG, WEA/Warner, Sony (ex-CBS), Universal (ex-Polygram), EMI. Nos anos 1990 esse processo continuou e passamos de quatorze para seis empresas: as mesmas cinco de atuação mundial e uma brasileira (a Som Livre) (VICENTE, 2002).

Mas insistimos, reduzir a análise do período à desnacionalização das gravadoras, à segmentação do mercado e ao encolhimento da indústria fonográfica, deixa de lado a parte mais importante de todo esse processo: o artista. Conforme dissemos no início do tópico, estávamos diante de uma geração de músicos que cresceram sob os auspícios da dinâmica do mercado de consumo; nesse sentido, conquistar espaço na constelação de estrelas da música nacional equivalia a atingir uma venda expressiva de discos e CD's. Dessa forma, o apelo de venda do artista possuía tanta importância quanto a qualidade da música produzida – condição que permanece até os dias atuais.

Nesses quarenta anos de indústria fonográfica os músicos aprenderam a buscar outras realizações na música, inclusive as materiais. Como disse certa vez Peninha: “*Antes eu era vagabundo, hoje sou uma pessoa respeitada, com conta no banco, posso comprar roupas, carros. Essa que é a diferença*⁵⁶”.

2.5. Do analógico ao digital

O provável ano de nascimento da indústria fonográfica foi 1878. A partir desse ano o *phonograph*, aparelho reproduzidor inventado por Thomas Edison movido à manivela e que operava cilindros perfurados, começou a ser comercializado em escala. Na década de 1920, os aparelhos mecânicos foram substituídos pelos elétricos. No início da indústria

⁵⁶ Peninha em entrevista concedida a Ana Maria Bahiana (*apud* DIAS, 2000: 94).

fonográfica, muitos dos álbuns gravados eram de música erudita. As gravações eram feitas por um único microfone (estrategicamente posicionado no estúdio) e os instrumentos, todos acústicos, eram distribuídos de acordo com a potência de volume que geravam. Como não havia recursos de correção, uma vez gravado, o som obtido era definitivo.

Embora as fitas magnéticas já existissem desde o final do século XIX, só na década de 1950 elas se popularizaram entre as gravadoras e, apenas na década de 1970, elas alcançaram o grande público. O novo padrão de gravação ensejado pela fita magnética alterou a execução musical, a ponto dela se distanciar cada vez mais da chamada *performance ao vivo*. Nesse momento, o disco já pode ser tomado enquanto objeto transformador da experiência musical. O jazz nos fornece um exemplo precioso: como as primeiras gravações eram restritas há três minutos – limite dos primeiros discos de 78 rotações – elas mexeram com a construção jazzística da época e, à medida que a capacidade dos fonogramas aumentava, os músicos tiveram que reaprender as técnicas de solo e improviso (VICENTE, 1996).

Com a técnica de produção organizando a técnica de reprodução (no estúdio e na residência dos ouvintes), duas perguntas se lançam no ar:

1. O que acontece com a música quando ela percorre um novo caminho: deixa o ambiente privado e migra para a rede?
 2. Não obstante o fato da música se estruturar a partir dos seus suportes, quais as implicações políticas da adequação da música ao suporte digital?
- Antes de respondermos essas questões, vamos terminar a descrição da evolução

das técnicas e equipamentos de gravação. Na década de 1950, os estúdios de quatro canais começam a se popularizar, mas a gravação dos instrumentos ainda era feita de forma simultânea. A novidade ficou por conta dos biombos que separavam os músicos dentro do estúdio, isolando-os cada vez mais. Em 1966, durante a gravação do LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dos *Beatles*, pela primeira vez duas mesas de quatro canais foram unidas, obtendo um efeito de oito canais. Esse sistema, que recebeu o nome de

multi-canal⁵⁷, proporcionou a inclusão de elementos até então impossíveis de serem executados em qualquer performance musical ao vivo. Mais do que isso, ele ditou inúmeras mudanças nos campos formais, estéticos e políticos da música.

Além de acabar com os problemas causados pela limitação da *performance*, ele proporcionou um nível inédito de racionalização no interior do estúdio. Algumas otimizações instituídas nessa época, tais como as operações *Basic Tracks*, *Overdubbing*, *Mixdown* e *Editing and Sequencing*⁵⁸, resistem até hoje. A evolução tecnológica não mudou a essência dessas operações e elas apenas migraram para os equipamentos de gravação digital. Isso facilitou e barateou a produção, pois possibilitou a digitalização dos sons gravados em tempo real, armazenamento em *HD* e posterior manipulação. Com o tempo, esses equipamentos foram agregados em poucos aparelhos de *hardware* e sistemas de *software*, o que significou uma drástica diminuição dos custos. Os *Softwares* de gravação e edição ainda são caros, mas há sempre a opção de baixá-los da *internet* (existem diversos *cracks*⁵⁹ disponíveis).

E chegamos à década de 1990. A popularização dos computadores não resolveu o problema do armazenamento do material gravado⁶⁰. Isto só se deu quando os equipamentos digitais (*hardwares*) baixaram de preço. Desde já, as possibilidades de correção e manipulação do som gravado se tornaram infinitas e o operador pode: acelerar

⁵⁷ Com a conexão das mesas, poderíamos ter 4, 8, 12, 16, 24... canais. As possibilidades eram infinitas.

⁵⁸ São fases da produção. Na *Basic Tracks* são gravados os arranjos de base da música (bateria, teclado, contra-baixo e guitarra base). Na *Overdubbing*, os arranjos *solo* (metais, cordas, solos de guitarra, vozes individuais, *backing vocals* e percussão). A *Mixdown* (ou mixagem) é a etapa em que todos os sons (gravados em canais separados) são enviados para um único canal, os volumes são ajustados, equalizados, efeitos e texturas são inseridos, etc. Por fim, na *Editing and Sequencing*, é feita a montagem da fita máster, com as músicas postas na seqüência desejada para sua comercialização e posterior produção em escala.

⁵⁹ Programas que *quebram* senhas de acesso e *abrem* o *software* para o seu uso irrestrito.

⁶⁰ Até o fim dos anos 1990, eram usadas *Fitas A-Dat* (analógicas, mas de qualidade semelhante ao equipamento digital). De custo elevado, sua manipulação exigia grande conhecimento técnico e habilidade: os produtores utilizavam ao menos dois gravadores sincronizados, pois era comum que a fita ‘acabasse’ no meio da gravação e essa prática evitava as interrupções. Depois as fitas eram *cortadas e coladas* (emendadas) para se obter o efeito de continuidade. Elas foram substituídas, nos anos 2000, por discos rígidos de grande capacidade, com uma vantagem: eles possibilitam a correção e manipulação do som gravado em qualquer etapa do processo.

e retardar andamentos, alterar timbres, modular, acrescentar ou retirar sons, efeitos e texturas, realçar sonoridades:

Isso é realmente o lance da música eletrônica. Antigamente a música eletrônica era feita com máquina. Não se tinha computador. O computador que tinha era muito caro. O *sampler* era muito caro. Então, nos anos oitenta, se fazia com máquinas baratas de ritmo. A cena do *house*, do *acid house*, do *tecno* surgiram com o uso de máquinas que foram um fracasso na indústria japonesa.

(Esmeraldo, da Chico Correa)

Passemos então para as respostas das duas perguntas propostas momentos atrás. No instante em que a tecnologia digital separou os três elementos básicos da execução musical (músico, técnica e instrumento) e incluiu no processo o resultado de cálculos feitos por *softwares*, às habilidades de programar/manipular um programa ganharam destaque em detrimento da habilidade técnica do artista. Não é mais necessário estudar um instrumento à exaustão e a perfectibilidade da execução é garantida pela velocidade do cálculo digital. O acesso à estrutura da música é virtualmente irrestrito e está sujeito apenas a capacidade criativa dos artistas. Estamos diante da reestruturação total da experiência artística. Ela passa pelas tecnologias digitais e muda a essência do fazer musical.

Por mais que se possa afirmar que o computador nos dê apenas a ilusão de gerar um som, não podemos esquecer que é no campo da criatividade que se gesta a arte. Ademais, o padrão digital não elimina a execução mecânica, apenas oferece um novo suporte, por onde as pessoas dão vazão a sua inventividade.

Enfim, todos esses *softwares* e *hardwares* nos dão, em conjunto com a *internet*, acesso a toda sorte de material sonoro e nos atraem até a estrutura do som. Se lembrarmos que a cultura ocidental tenta, desde a Idade Média, dominar os ritmos mais íntimos e a velocidade de todos os processos imagináveis (LEVY, 1998) do mundo, veremos como as tecnologias digitais possibilitam a realização desse sonho antigo. Como diria Pierre Levy:

“O que é um cálculo⁶¹, no sentido mais amplo da palavra, senão o desenrolar de uma seqüência organizada de transformações, um processo na ordem simbólica, uma metamorfose no universo dos códigos” (LEVY, 1998: 50).

Caiu na rede é dado. A internet amplia a seqüência organizada de transformações, convida a experiência artística fonográfica a sair de dentro do estúdio e faz com que ela trafegue pelos caminhos da *infovia*. Não há controle efetivo sobre a circulação das informações. De músicos a ouvintes, a internet está mudando o modelo de construção da memória musical coletiva.

Ela está mais acessível. O acervo disponibilizado na rede se tornou incomensurável e, há quinze anos atrás, ninguém poderia imaginar as conseqüências que isso traria para a indústria fonográfica. Para além dessas questões, ela passou a mediar novas formas de experiência artística e proporcionou outras possibilidades de carreira profissional para muitos músicos. Mas essa mudança não trouxe apenas coisas boas. Segundo Cerveira, guitarrista dos Reis, a experiência musical alcançou um nível de efemeridade demasiado alto: “Ficou vulgar, ficou banal”.

Conforme dito no início do capítulo, nosso objetivo era perscrutar o *modus operandi* da indústria fonográfica nacional e relacioná-lo à evolução das tecnologias de gravação, empregadas entre as décadas 1960-90. Acreditamos que juntas, a evolução tecnológica e as estratégias de atuação das *majores*, tiveram papel preponderante na formação dos artistas desde então. Cabe agora apontar quais são as suas influências sobre o fazer artístico.

⁶¹ Cálculo aqui é tomado como a unidade de referência (*zero e um*) a partir do qual todo e qualquer processo mediado pelo computador tem início e fim ao ser devidamente decodificado para o formato pretendido (nota nossa).

2.6. Há futuro possível para a música na *internet*?

Que tipo de relação existe entre a música e a *internet*? No final do século XIX, o músico ocidental foi apresentado à diversidade artística do mundo. Isso não significa ignorância quanto à existência de outras culturas e convenções sociais. O que mudou foi a disponibilidade da informação. Graças à evolução tecnológica e a unificação comercial do ocidente, pudemos acessar estudos etnológicos, histórias, imagens, músicas e literatura de outros povos. Assim, a tradução de várias manifestações culturais para uma linguagem inteligível pelo ocidente colocou nossos músicos em contato com outras tradições artísticas (passadas e presentes) de todo o mundo.

A música sempre se estrutura baseada nos seus suportes e as implicações da adequação aos meios digitais e virtuais já estão à mostra. Do lado das gravadoras, destacamos mais uma vez a mudança no foco de atuação no mercado e as tentativas de retomar o controle da produção. No tocante a adequação da criação musical, as mudanças se referem às novas estratégias de atuação dos agentes, novos processos criativos e novas plataformas de divulgação da experiência artística.

O intuito da última parte desta dissertação é tentar uma aproximação desses três elementos por meio da análise do material disponibilizado na rede pelos Reis da Cocada Preta e pelo músico Esmeraldo, através do projeto Chico Correa & Eletronic Band. Numa frase, iremos nos debruçar sobre a experiência artística das bandas. A idéia é localizar as mudanças ocorridas na dimensão política da experiência artística dos músicos – se é que há, de fato, alguma alteração em seu potencial emancipador.

Cap. 3. EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E *INTERNET*

“A poesia e a arte continuam a desvendar lógicas profundas e insuspeitas do inconsciente coletivo, do cotidiano e do destino humano”.

(Maria Cecília Minayo)

3.1. Tecnologia, mercado e experiência artística

Uma vez contextualizadas a música digital e o mercado fonográfico brasileiro em suas relações com os avanços tecnológicos, iremos juntar as duas pontas do processo (o conceitual e o mercadológico) e analisar a experiência artística das bandas Chico Correa & Eletronic Band e Os Reis da Cocada Preta. Esse aporte nos ajudará a definir se estamos ou não diante de uma nova dimensão política da música, que confere (ou não) ao padrão digital um novo potencial emancipador (construído na relação entre seus agentes produtores, a mídia digital e seu público).

Dessa forma, a segunda parte da dissertação será destinada às análises das entrevistas, do conteúdo digital e da produção disponibilizada na Rede Social *My Space*, do líder da Chico Correa e dos integrantes dos Os Reis da Cocada Preta. Para verificar a dimensão política da produção das bandas, vamos analisar os entrecruzamentos contidos nas trajetórias artísticas e pessoais dos sujeitos com os quais tomamos contato. Após isso, iremos remetê-las a suas produções postadas na *internet*. Acreditamos que na soma dessa trajetória com as tecnologias digitais disponibilizadas pela *web 2.0*, *está se gestando* uma nova experiência artística musical.

Iremos mensurar o envolvimento dos músicos pesquisados com os procedimentos de criação e gravação, o processo eletro-acústico e as tecnologias digitais. Vamos contemplar os músicos enquanto artistas, produtores, difusores, receptores e técnicos.

Embora muitas das falas obtidas na pesquisa não tenham sido utilizadas na elaboração do texto final, elas foram imprescindíveis à verificação das hipóteses levantadas, a determinação dos rumos da pesquisa e para o entendimento da nova experiência artística musical, que cresce a partir da *internet* e das novas tecnologias digitais.

3.2. Analisando a música de rede

A análise de conteúdo que utilizaremos não busca o estudo da língua nem da linguagem, mas ela propõe determinar as condições de produção da música, entendida aqui como texto. Dessa forma, nosso objetivo é caracterizar o conjunto das condições de produção da música, através da *internet*, e assim compreender a experiência artística propiciada pelas mídias digitais e a *internet*.

O desenvolvimento tecnológico colocou em lugares distintos música e executor através do álbum. Com isso, ela possibilitou a exploração mercadológica da música nos moldes capitalistas e transformou o experimento artístico naquilo que Benjamin chama de experiência contra-revolucionária (BENJAMIN, 1985). Isso quer dizer que num determinado momento, os artistas abriram mão do aparato de produção musical. Com o passar do tempo, essa lógica dirimiu a subjetividade do teor artístico em detrimento de um conteúdo objetivo, ou seja, música feita para ser vendida.

Tal se deu pelo desenvolvimento da indústria fonográfica que tornou o mercado da música excludente e maniqueísta. A partir daqui, tentaremos dar um passo adiante em relação a Benjamin, ao conjecturar se a *internet* oferece uma nova possibilidade de redenção política aos músicos e, por extensão, à música.

O mesmo fenômeno que encapsulou a música dentro de um fonograma e congelou a relação dialética executor/ouvinte, desenvolveu-se a ponto de oferecer uma nova

interface entre ambos e propor um novo conjunto de ações políticas, que envolvem as tecnologias digitais e sua popularização pela *internet*. “(...) no plano político, o decisivo não é o pensamento privado, mas, como Brecht o formulou certa vez, a arte de pensar na cabeça das outras pessoas” (BENJAMIN, 1985: 193). Essa imersão na cabeça das outras pessoas é o que de melhor nos oferece o ambiente digital.

3.3. O método

Nossa discussão abarcará dois níveis de percepção da experiência artística digital. No primeiro nível, analisaremos a relação entre os músicos e os instrumentos digitais (se eles apenas se mostram como mais uma ferramenta de divulgação, ou se ensejam novas formas de experiência artística). Num segundo nível, analisaremos com se dá essa relação.

Iremos nos debruçar sobre as entrevistas concedidas pelos artistas, analisaremos o conteúdo virtual das bandas e faremos uma análise sucinta de quatro canções, cujo fito é auferir se há, de fato, um novo conjunto de ações políticas ensejadas nas músicas e que tenham a ver com as possibilidades oferecidas pelo ambiente digital.

Em resumo, nossa hipótese central é de que o poder político da música está mudando em função das novas tecnologias digitais e da *internet* (elementos que se colocam como uma nova opção ao processo de produção, divulgação e distribuição de música local). Isso nos leva a segunda hipótese: as tecnologias digitais e a *internet* são uma alternativa a produção e reprodução da *experiência artística*, sobre a qual nossa análise pretende se debruçar amiúde.

Se partirmos do pressuposto de que o objeto das ciências sociais é histórico, isto é, que as sociedades humanas se inserem em contextos sociais cujas configurações de espaço e tempo são específicas, poderemos afirmar que o presente se nos mostra a partir das marcas do passado e nos aponta para o futuro. Isso quer dizer que, voltar os olhos para

aquilo que os fenômenos possuem de provisório, dinâmico e específico, é fundamental a qualquer pesquisa que vise o entendimento de um fenômeno social.

O vetor escolhido para fazer esse caminho é a Análise de Conteúdo. Nas palavras de Bardin (2000), trata-se de um conjunto de ferramentas que visam inferir conhecimentos relativos às condições de produção e recepção de mensagens. No plano epistemológico utilizaremos a concepção representacional, que dá ênfase ao léxico e defende a idéia de que através da análise dos textos, podemos analisar a substância da mensagem. Ela desperta interesse em função de uma acepção qualitativa que busca *“ultrapassar o alcance meramente descritivo do conteúdo manifesto da mensagem, para atingir, mediante a inferência, uma interpretação mais profunda”* (BARDIN, 2000: 203).

No que tange a operacionalidade da nossa pesquisa, consideraremos o fato de que a análise de conteúdo parte da superfície em busca do nível mais profundo da mensagem. No nosso caso, a experiência artística consubstanciada na música. Para tanto, propomos uma análise do material a partir de três técnicas adjacentes à análise de conteúdo: Análise de Discurso, Análise de Enunciação e Análise de Expressão. A idéia é estabelecer uma relação de convergência e complementaridade entre elas.

Por se submeterem ao enorme arcabouço teórico da Análise de Discurso, acreditamos que as especificidades de cada uma serão úteis para explorarmos as entrevistas, o conteúdo virtual das bandas e as músicas. E, que essa é a melhor forma de analisarmos materiais diversos sem perder de vista o elemento que relaciona cada um deles, o componente digital. Dito isto, este capítulo será dividido em três partes:

1. Análise das entrevistas: o método utilizado é a Análise de Discurso. Tem por objetivo estabelecer ligações entre as condições de produção da experiência artística e as manifestações destas contidas nas falas. Essa parte terá duas subdivisões:
 - a. Na primeira, o objetivo é trabalhar as trajetórias dos músicos e entender o processo de formação de cada artista.

- b. Na segunda, vamos focar em algumas questões de política nas artes e versar sobre o compartilhamento de música pela rede. Partindo do ponto de vista dos artistas, versaremos sobre:
- i. Produção, divulgação, distribuição e recepção;
 - ii. a relação artista/música/ouvinte;
 - iii. as alterações nas cenas locais e mundiais de música;
 - iv. as perdas e os ganhos da digitalização da música; e,
 - v. sobre o futuro da música num ambiente fluido e virtualizado.

Enfim, elementos que juntos nos permitirão localizar e dimensionar essa nova experiência artística digital.

2. Análise do conteúdo virtual: o método utilizado é a Análise de Expressão. Nosso intento é buscar as correspondências entre os discursos analisados na primeira parte, os conteúdos virtuais explícitos e o meio (a *internet*). (BARDIN, *apud* OSGOOD & UNRUG, 2000: 205).
3. Análise das canções: Análise de Enunciação. Neste último item, partiremos da comunicação como um processo e não como um dado estático. Analisaremos as condições de produção da música levando em conta todo o percurso feito até aqui.

No final, vamos confrontar as análises e buscar as conexões entre as falas dos agentes, o conteúdo virtual e a experiência artística propiciada pela *internet*. Sabendo que a expressão artística e a criatividade caminham juntas, usaremos os resultados da análise estilística obtida através da *técnica da enunciação*, para tentar generalizar as ingerências obtidas nos dois tópicos anteriores.

3.4. A construção de uma Experiência Artística

Antes de iniciarmos as análises das entrevistas, contaremos como as respectivas bandas surgiram no cenário pessoense. A Chico Correa & Eletronic Band surgiu de um

projeto pessoal do músico Chico Correa⁶² (Esmeraldo). Foram sete anos entre a idealização do projeto e a criação efetiva da banda. Os demais músicos da banda sempre tiveram suas carreiras atreladas a outros projetos, sendo bastante conhecidos na cena local. Por esse motivo e pelo fato de que suas formações e experiências artísticas só passam pela *internet*, no que tange a disponibilização do material da banda, decidimos nos dedicar a análise na experiência artística de Esmeraldo.

O projeto Chico Correa & Eletronic Band propõe uma expansão da música nordestina a partir de um modelo diferente do proposto pela *afrociberdelia* do *manguebeat*. Ele se vale de *sequencer's*, *sampler's*, *scratches* e programas de computador como instrumentos a mais na consecução das músicas. Suas experimentações sonoras possuem influências que vão do jazz ao rock, passando pela música regional nordestina. Nos dizeres de Esmeraldo, isso equivale a viver “*em harmonia caótica, correndo atrás do groove*”⁶³.

Por diversos motivos, os demais músicos da banda mantêm certa distância do ambiente digital – “[...] o Stephano não gosta nem de responder e-mail” (Esmeraldo, da Chico Correa). Ainda assim, eles são importantes para a *expansão da música nordestina*, proposta por Esmeraldo. Por expansão devemos entender o caldo resultante da mistura dos estilos oferecidos por cada instrumentista, mais a sonoridade dos ritmos regionais, mais as experimentações de Esmeraldo com timbres, texturas, ritmos, *samplers*, programações – que se apresentam como elemento de diferenciação da banda. A relação dos outros

⁶² O apelido Chico Correa nasceu em 1999 como uma brincadeira e se transformou no pseudônimo do músico:

“no departamento de música (UFPB), as pessoas tinham uma brincadeira de botar apelidos nos outros. A gente tinha acabado de assistir um clipe do Chick Corea, ai chegaram no corredor pra mim e disseram ‘você parece com ele...’ Aquela brincadeira: ‘ah Chick Corea, Chick Corea... E também teve uma apresentação antológica com Hermeto Pascoal (que ele toca com vários músicos norte americanos... e ele chama Chick Corea de Chico Correa). Ai eu coloquei esse nome como brincadeira, até pra não colocar meu nome”.

Em 2002 o projeto se efetivou como Chico Correa & Eletronic Band.

⁶³ <<http://www.chicocorrea.blogspot.com/>>.

integrantes com a música é orgânica e usual⁶⁴, e é sobre esta organicidade que Esmeraldo constrói seus experimentos. Por todos esses motivos, o projeto Chico Correa & Eletronic Band nos servirá apenas de lastro.

Com Os Reis da Cocada Preta ocorre algo diferente. A relação dos integrantes da banda com a tecnologia é outra. Eles fazem parte de uma geração que cresceu imersa nas tecnologias digitais e, por se tratar de uma banda *Pós-My Space*, ele já estão inseridos na lógica do ambiente digital, “*o amigo dos produtores*” (Diego dos Reis).

No ano de 1997, a cena alternativa pessoense estava repleta de bandas *covers*, quando um jornalista carioca⁶⁵, de passagem pela cidade, escreveu em sua coluna que João Pessoa era ‘*terra do cover*’. Os ecos da matéria chegaram a João Pessoa, mexeram com a cena alternativa da cidade e incentivou muitos músicos a construírem um trabalho autoral.

A de maior destaque foi a *Dead Nomads*, na qual Janz tocava contrabaixo. Em 1998 as bandas começaram a gravar os primeiros CD's com trabalhos autorais, já graças as facilidades das tecnologias digitais. Em 2006, com o advento da *web 2.0*, as bandas conquistaram um raio de atuação mais amplo. Nesse mesmo ano, a formação estava completa: “*O nome é pretensioso: Os Reis da Cocada Preta [...] se você for uma merda...*” (Janz, dos Reis). A proposta da banda é fazer um som com raízes nos anos 1980, retro e dançante. “*Não é vontade de bater, que era o hardcore... eu queria me desprender totalmente... Que dá vontade de cantar...*” (Janz).

As bandas nos trarão a oportunidade de atestar como o uso das tecnologias digitais se dão num plano conceitual e experimentalista (Esmeraldo) ou como alternativa mais acessível de produção e divulgação e, principalmente, como estratégia para alcançar o *mainstream* (os Reis). Seja pela atitude menos usual⁶⁶ e que visa o campo das idéias, seja

⁶⁴ Ser usual não significa simples. É em meio aos improvisos e poliritmias executadas pela banda que Esmeraldo encontra o ambiente ideal para trabalhar seus conceitos.

⁶⁵ Os integrantes da banda não souberam afirmar qual o nome o jornal em que a coluna foi publicada ou mesmo o nome do jornalista.

⁶⁶ Que não se contenta com o uso da melodia, harmonia, cromatismo e busca algo mais para suas canções.

pelo caráter mais pragmático, o ambiente digital tem propiciado experiências interessantes às duas bandas. Não importa se a relação é mais íntima e resulta em *psicodelia nordestina* ou na mistura de *calipso* com *rock'n roll*. São novas condições de produção da experiência artística. Cabe-nos verificar se esses novos discursos e estilos estão mexendo com o fazer musical e reforçando o potencial emancipador da música.

3.4.1. Correndo atrás do groove

Esmeraldo lida com as tecnologias digitais enquanto elemento de sua criação e atua entre o usual e o não estabelecido. As palavras que permearam nossas conversas foram *experimentação, conceito e laboratório musical*. Sua estréia na cena pessoense foi através da Tribo Ethnos⁶⁷, grupo “*sem pretensões comerciais, mas sem limites artísticos*”, com o qual fez as primeiras experimentações sonoras. Seu trabalho nessa época pode ser considerado artesanal (cortar e colar pedaços de fitas) e ao mesmo tempo digital.

Aos poucos, ele construiu um considerável *banco de sons* e foi se enfronhando nos meandros das tecnologias digitais de gravação de música. Ao usar a tecnologia disponível para facilitar seu trabalho, ele encerrou a segunda parte da construção do seu discurso musical. A terceira etapa veio com um projeto de banda: uma que “[...] *tivesse DJ, que tivesse músico de jazz, que tivesse músico popular... mas eu não conseguia. Ninguém botava fé!*”. Diante das dificuldades, ele optou por “*montar a banda virtualmente*” e passou a explorar ainda mais as possibilidades de manipular a música a partir da tecnologia.

Cursando a graduação em violão clássico na UFPB, ele aproveitava o trânsito fácil nos corredores do departamento para gravar ensaios de grupos de corda e de percussão –

⁶⁷ Coletivo de cultura que atua através de música, dança, artes gráficas e plásticas, moda, quadrinhos, literatura e fotografia. Seu trabalho se baseia “*na mistura, mestiçagem, sincretismo de múltiplas tendências de tempos, lugares e épocas diferentes*”. Folclore, arte, música indígena e afro-brasileira, hip-hop, rock, cultura digital são alguns dos elementos trabalhados pelo grupo <<http://www.triboethnos.org>>.

“[...] pra pegar textura, pegar sons e montar”. Esse foi seu maior laboratório: músicos de todos os estilos e formações, tocando do erudito ao popular. Tudo estava ao seu alcance e servia como ponto de partida para seus experimentos. Através de um *sampler*, ele utilizava os sons como matéria-prima para sua música. Nesse momento, Esmeraldo inicia a quarta fase da sua formação e começa a pesquisar formas de divulgação para sua experiência artística.

Mesmo sem um discurso estético definido, ele se valeu da janela aberta pela *internet* para colher às primeiras impressões do público sobre as experimentações que fazia. Sua estratégia de atuação era simples: lançando mão do pseudônimo Chico Correa, ele distribuía suas músicas pela rede – “*Porque ai, eu tenho um feedback sincero.*”

A busca por esse retorno demonstra como a cidade de João Pessoa não dá muita atenção a sua produção musical. Ela é considerável – “*Todo mundo aqui toca um violãozinho [...] Todo mundo aqui tira um som.*” –, mas tem pouca visibilidade. São na maioria diletantes, que não vivem de música no aspecto financeiro, mas produzem e experimentam a arte intensamente.

“*2000 trouxe muita coisa pra frente por conta da internet*”. Com essa frase, Esmeraldo sinaliza como a *internet* deu vazão aquela parte da produção nacional que não conseguia espaço junto às *majores*. Nesse processo, Esmeraldo se empolgou e chegou a produzir um CD demo por mês. Estamos diante do quinto momento de seu amadurecimento artístico: depois da divulgação veio a distribuição pela rede. Sem a necessidade de separar produção e distribuição, a *internet* tornou as coisas instantâneas.

Graças à aglutinação do processo produtivo, os *Coletivos de cultura digital* ganharam força. Trabalhando basicamente com informação, eles visavam fomentar as cenas locais e divulgar as bandas alternativas que, sem espaço, enxergavam nos Coletivos de Cultura uma estratégia viável para gerarem seus próprios espaços dentro das cidades, com informação e cativando as pessoas. Enfim, formando público.

Com tanta informação sendo trocada, a produção pululava. Hoje, o leque de atuação dos *Coletivos* se ampliou. Com o crescimento das feiras e festivais de música, a melhor estratégia de articulação para as bandas alternativas é se associar ou criar um. O papel da *internet* nesse processo é articular os *Coletivos* espalhados pelo país e mantê-los informados sobre as feiras e festivais.

Era “[...] *informação de ponta sendo trocada*” e a experiência artística digital apresentando suas propostas:

- reconfiguração do mercado da música;
- composição de canções;
- produção de novas bandas e divulgação dos trabalhos pela *internet*;
- distribuição sem limites geográficos;
- recepção que nasce da *interface permeável* entre ouvinte e música.

Faltava pouco para que a proposta musical de Esmeraldo ficasse pronta: misturar jango com coco, colocando “*um embolador por cima*”. Restava apenas definir a formação da banda.

“*A banda meio que começou quando eu convidei o Nazareno (um amigo meu, conhecido da universidade que estava estudando baixo acústico)*”. A primeira apresentação foi em 2001, quando eles abriram o show do artista pessoense Flávio Cavalcante.

[...] tinha a base, a voz sampleada (cultura popular ou som de jazz sampleado)... umas colagens... e a gente ia tocando junto. [...] Foi estranho pra caramba, porque ninguém entendeu nada. ‘Que porra é isso?’. Isso é música eletrônica? É música regional. Não era nem uma coisa nem outra... e era tosco. Tava muito verde. Mas a gente tava naquele processo se divertindo muito. Cada vez, fazendo uma coisa nova. E a galera gostou e começou a chamar pra tocar.

Pouco tempo depois, chegaram Larisa (vocalista), Cassiano (percussionista) e Stefano (saxofonista de formação jazzística). No início eles usavam bases de bateria programadas e contavam com um DJ⁶⁸. Esmeraldo tocava guitarra e flauta de pífano (acoplada a um pedal de efeito *delay*). O último integrante a se juntar a banda foi Vitor (baterista). O projeto Chico Correa & Eletronic Band estava pronto.

⁶⁸ Ele não mencionou o nome do DJ na entrevista.

A evolução da banda está muito atrelada ao amadurecimento de Esmeraldo. Com suas experimentações, ele rege a banda, mistura ritmos e estilos, *brinca* com as execuções dos demais músicos. Enfim, ele agrega e relaciona as facilidades de manipulação da música digital à organicidade dos demais músicos, fornecendo as referências necessárias para as improvisações jazzísticas, percussivas e vocais⁶⁹.

As condições de produção de música na cidade estavam mudando, notadamente no que tange a música alternativa. “[...] *eu falava pra galera: olha, bota a tua música lá! [...] as coisas estão mudando. Você vai ver que daqui a algum tempo, não vai ter caminho de volta*”. O caminho a qual Esmeraldo se refere, configura um novo paradigma para a música: a sua digitalização. Não se trata mais de local ou global, é tudo junto e a *internet* se oferece como referência aos apreciadores de música alternativa.

Nesse momento, a Chico Correa & Eletronic Band não é mais um projeto pessoal de Esmeraldo, mas uma banda que mistura jazz, música eletrônica, regional e rock. É dessa mistura que sai o caldo sonoro da banda – a sua experiência artística. Ela passa pelo domínio de *hardwares* e *softwares*, que acrescentam um novo valor artístico a execução tradicional dos instrumentos. A *perfectibilidade técnica* da música está garantida pela tecnologia digital. Não há como comparar a técnica de um violonista com a de um DJ. Contudo, por mais diferente que seja o universo do músico eletrônico, a sua sensibilidade artística está posta.

No que tange e dimensão política da experiência artística da banda, “*um evento puxa o outro*” e eles chegaram a Feira da Música Independente de Brasília⁷⁰, em 2005. Isso nos remete a importantes questões relativas ao mercado da música e a sua reestruturação impulsionada pela *internet*, que exacerbou a competitividade.

⁶⁹ Um músico orgânico elabora sua execução baseado em estruturas rítmicas, melódicas e harmônicas, tais como andamento, tonalidade, compassos e escalas cromáticas.

⁷⁰ Sua primeira edição foi em 2005 e tinha como objetivo “*estreitar a relação dos músicos com a indústria fonográfica*” <<http://www.overmundo.com.br/guia/fmi-feira-de-musica-independente-em-brasil>>.

Se por um lado, ela abriu um sem número de oportunidades para diversas bandas; por outro, alcançar notoriedade está cada vez mais difícil. Quanto ao projeto Chico Correa & Eletronic Band, a “*banda na verdade sempre ficou na eminência de fazer um monte de coisas, mas na verdade a gente fazia coisas eventuais. [...] Então, se eu for dizer que eu vivo de música independente, eu era duro. Porque não dá*”. Essa fala nos dá a dimensão da diferença entre notoriedade e anonimato, entre os que estão no centro e que estão na margem.

Esmeraldo é uma testemunha privilegiada de todo o processo de popularização da *internet*. Ele construiu seu discurso sonoro em meio a essa miríade de tecnologias digitais relacionadas à música. Não é nossa intenção menosprezar a trajetória dos outros integrantes, mas o que nos interessa é a experiência artística mediada pelas tecnologias digitais.

Nesse sentido, a história de Esmeraldo teve uma dupla função: (1) mostrou-nos como se dá a relação conceitual com a música digital e (2) ofereceu um encadeamento lógico com a experiência dos Reis. Quer seja, a experiência de um músico com as tecnologias digitais ao longo da segunda metade da década de 1990 e com a popularização da *internet* no correr da década de 2000. O encadeamento surge do fato dos Reis estabelecerem uma relação pragmática e utilitarista com essas ferramentas. Essa relação deve muito a artistas como Esmeraldo, que pode ser considerado, sem sombra de dúvida, um desbravador da experiência artística mediada pela *internet*.

3.4.2. O amigo dos produtores

As experiências artísticas de Esmeraldo e dos Reis nos oferecem uma estratégia didática interessante. Esmeraldo presenciou boa parte da transição (do analógico para o digital) vivida pelas técnicas de produção e recepção musical. Isso faz dele um agente privilegiado das mudanças relacionadas à cultura fonográfica digital. Por outro lado, Os

integrantes dos Reis iniciaram sua trajetória como grupo em meio a um mercado fonográfico encolhido e à popularização da *internet* de alta velocidade.

Feita a transição para as tecnologias digitais, ela passou a se oferecer como suporte aos novos artistas em busca de espaço no mercado. Assim, eles enxergam nesse cenário de incertezas uma brecha por onde podem entrar e divulgar sua arte.

Essa cena ainda guarda forte semelhança com o modelo proposto pelas *majores* ao longo do século XX. É verdade também que muitos artistas ainda não conseguem enxergar além desse modelo de mercado antigo e acabam reproduzindo muitas de suas fórmulas. Mas devemos salientar que a transição se deu por completo apenas no campo técnico da produção e recepção, com efeitos devastadores.

O principal uso das ferramentas digitais ainda se dá como alternativa às mídias tradicionais, uma vez que as bandas alternativas não encontram nelas espaço para divulgar sua produção. Contudo, isso não anula a pertinência do fenômeno *música digitalizada* nem diminui seu caráter de mudança. Parafraseando Gagnein (1982), estamos vivendo uma reconstrução voluntária das “condições de possibilidade” relacionadas a uma arte que nos oferece outra dimensão política, ao menos no que se refere à música digital.

Dessa forma, em nossa estratégia didática, Esmeraldo simboliza a primeira etapa da transformação da experiência artística em experiência digital, enquanto os integrantes d’Os Reis da Cocada Preta simbolizam a geração posterior, cuja experiência artística se dá em meio as novas tecnologias digitais e a *internet*. Numa frase, iniciar (hoje) um movimento em direção ao mercado inclui a criação de uma identidade virtual.

Para nós, o importante nesses tempos de música digital não é a mistura, mas o caldo que dela resulta – o conceito construído a partir dessa miscelânea. Nesse sentido, o segundo objetivo desse tópico é examinar a relação da banda com o ambiente digital, “*o amigo dos produtores*” (Diego).

Para os integrantes d'Os Reis da Cocada Preta, as palavras que permeiam sua experiência são *artefato de mídia*, *acesso* e *facilidade*. O início da produção artística de Esmeraldo é essencialmente não-comercial. Os Reis almejam, desde sempre, duas coisas.

1. Notoriedade: “[...] *eu não sei dizer, mas desde pequeno, eu olhava pra televisão e dizia assim... ‘um dia eu vou aparecer aqui...’*” (Janz).
2. Viver de música, com ou sem fama: “*Eu não tenho esse negócio de [...] ser conhecido pela galera. [...] A intenção que eu tenho como músico é [...] viver daquilo. Independente do público*” (Cerveira).

Uma boa ilustração de como a tecnologia digital mexe com o componente político da música, é a história musical de Cerveira. Envolvido com música por influência da família, ele obteve sua primeira guitarra pela troca por um vídeo game. Seu pai, engenheiro eletrônico, o ajudou a construir sua primeira caixa de som amplificada, na oficina localizada nos fundos de sua casa – “*Um amplificador bem pequenininho, pra guitarra. [...] noventa por cento, foi painho que fez, mas eu estava ali*”.

Essa relação se aprofundou e com o tempo ele passou a buscar na *internet* diagramas para confecção de amplificadores. O próximo passo foi a montagem dos pedais de efeito – “*O primeiro pedal que eu montei, praticamente foi como montar um Lego. Peguei, olhei o esquema e montei*”.

Hoje, ele aperfeiçoa os modelos disponíveis na *internet*. Não vem ao caso o fato dele ter condições de criar seus próprios pedais e não fazê-lo. Existem muitos modelos circulando no mercado. É de se imaginar que não faça muito sentido para ele desenvolver um diagrama novo para cada tipo de efeito. Para entender melhor isso, o trecho de sua entrevista em que ele (Cerveira) conta como ele construiu seu primeiro *set* de pedais é esclarecedor. Ela fala por si e dispensa maiores explicações:

Até então, eu só tinha montado três tipos de pedal: duas distorções e um compressor. [...] Ai eu fui pra garagem e em duas semanas eu montei dois tipos de pedais diferentes. Fiquei feito um doido na garagem. A galera tava pensando que eu estava em depressão. A galera ligava pra mim... ‘não, eu não estou a fim de sair hoje não...’ e eu na garagem, a mais de mil... fazendo pedal sem parar. [...] Quando eu cheguei no ensaio, eu já cheguei com o case⁷¹. E já cheguei assim: ‘olha o que eu montei’.

⁷¹ Estojo onde são guardados os pedais de efeito interligados através de uma instalação.

Hoje, Cerveira é conhecido na cidade pelos *set's* de pedais que monta. Ao personalizar os pedais e se transformar em referência, Cerveira não está apenas plagiando os pedais existentes. Ele se apropria dos elementos que o compõem e realiza, num nível bem profundo, aquilo que Pierre Levy (1998) chama de co-autoria.

Para Diego, a experiência artística digital veio junto com os primeiros rudimentos de bateria, através das vídeo-aulas acessadas pela *internet* – “*Ai, a internet me ajudou porque eu assisto vídeo-aula, assisto shows de bateristas..., tem muito vídeo de baterista solo.*”.

Por seu turno, a experiência de Ceará evidencia como a perfectibilidade técnica descrita por Benjamin (1994) ganha novos contornos no ambiente digital. Contornos que tem a ver com a pouca dedicação ao instrumento aliada a enorme vontade de fazer música e que se exponencia nas duas pontas: a do virtuosismo dos músicos eletrônicos e a do imediatismo dos artistas superficiais que, trafegando entre esses extremos, constroem uma nova e profícua produção musical. É como se a *internet* nivelasse por baixo a qualidade da música produzida. Contudo, a novidade, a liberdade de escolha, a cultura que se forma a partir disso e a tríade *investimento financeiro/volume de produção/qualidade* devem ser tomados em conta.

As falas reproduzidas mostram como a proposta musical da banda passa pela *internet*. Para além dessas experiências, vemos como ela propicia uma nova forma de agregação e alcança a porção lúdica da construção de sentido⁷². Ela tem a ver com a simplicidade com que a *internet* se mostra aos usuários. Um dos seus principais atrativos, ela (a *internet*) faz com que as coisas funcionem em seu interior como uma brincadeira de *Lego*. O que está por trás do *Lego* fica distante dos artistas, mas para os integrantes dos

⁷² Um excesso de otimismo talvez nos leve a afirmar que o momento de troca é garantido pelas facilidades de acesso às técnicas e se estende até o ouvinte, graças ao novo modelo de *interface* proposto. No entanto, percebemos que, diferente de Esmeraldo, a ligação da banda com a organicidade dos instrumentos musicais (construção de ritmos, melodias e harmonias) ainda limita sua relação com as tecnologias digitais.

Reis – bem como para a maioria dos músicos –, isso não tem importância. Interessa-lhes a acessibilidade que isso proporciona.

Elas mexem com a dinâmica da música e conferem mais liberdade criativa. É a força da novidade somada a possibilidade de agregar elementos novos a música. Do outro lado, permanecem as dificuldades em se fazer ouvir. Cerveira resume numa frase a simplicidade da *internet*: “*produção, praticamente, é você ter a idéia*”. As dificuldades financeiras permanecem e não podemos incorrer no erro de achar que a experiência artística se gesta efetivamente na *internet*. A relação é sutil e jamais perde a ligação precípua com o mundo material.

Uma vez que discorreremos sobre as influências do ambiente digital sobre os Reis, mudaremos o foco para as questões relativas à produção da música. Muitas bandas enxergam alternativas, percebem oportunidades e desejam construir uma trajetória de sucesso na música através da *internet*. Essa forma de pensar não é nova. É somente uma maneira diferente de fazer à mesma coisa (bandas como *NX Zero* e *Fresno*, são bons exemplos disso).

Por outro lado, o acesso a um acervo tão desmedido amplia a audição das pessoas. Elas ouvem coisas diferentes e isso aumenta a possibilidade de criarem sua própria experiência artística musical. “*Muita gente quer fazer banda e escuta muita coisa, ai vai, e começa a jogar isso na sua banda. Então, cria estilos. Tem estilos que há cinco anos atrás não existia, e eu acho que é por causa dessa influência da internet*” (Diego).

Outro aspecto que muda com a popularização das tecnologias digitais e a *internet* é a divulgação. É nela que os Reis encontram a maior utilidade do ambiente digital. Trata-se de uma ferramenta abrangente, barata e de considerável eficiência e que coloca em contato (de forma próxima e pessoal) diversas pessoas: “*tu tem ali todos os teus amigos, todos os teus contatos [...] isso com certeza, contribui muito*” (Diego).

A distribuição reforça a acessibilidade da rede. “*Saber que tem um monte de gente que escuta e decorou e tá lá cantando no show [...]*” (Diego), confere ao compartilhamento o papel de mais um formador de público, que se soma aos tradicionais. Isso quer dizer que, sem ter como alcançar o grande público, sem poder confeccionar muitos de CD's e sem meios de divulgação maciça, essas tarefas acabam transferidas para a *internet* de forma prosaica: “*eu mando pra um amigo e um amigo manda pra outro amigo*”(Diego).

Por *amigo*, devemos entender todas as pessoas adicionadas a comunidades (*Orkut*), perfis de Redes Sociais (*My Space*), *Messenger (MSN)* e *blogs (Blogspot)*. E se multiplicarmos isso pelos contatos (dos contatos) das pessoas ligadas à banda, o potencial é ilimitado.

Assim, na falta de uma mídia de maior amplitude e de um forte esquema de distribuição, os Reis optam por disponibilizar sua produção pela rede. Desse modo, ao funcionar como um instrumento de divulgação, a mídia digital se lança também como ferramenta de recepção eficiente.

Passaremos agora a tratar das questões relativas à: compartilhamento; relação público/artista; construção da nova cena musical mundial e local (na sua relação direta com a *web 2.0*); o futuro da experiência artística musical em um mundo cada vez mais virtualizado; as mudanças percebidas na música de cada integrante da banda; as perdas e ganhos da música nesse momento.

Na opinião de Janz, reprimir tudo o que a mídia digital instancia hoje, seria um retrocesso: “*tem muita gente investindo nisso aí, e investindo do jeito certo. Investindo do modo bom. Sem explorar músicos*”. E não são apenas novas músicas, são também músicas diferentes. Elas agregam elementos que sempre estiveram lá, mas não tinham espaço para se fazer ouvir.

A *internet* se oferece como um vetor por onde o ouvinte faz valer suas escolhas. Janz dá o tom: “*aproximou o músico do seu consumidor, o músico do seu fã*”. Isso transformou o mundo da música, no que toca a relação público/artista, num lugar mais pessoal e humano. As conseqüências dessas alterações ainda são imprevisíveis. Por enquanto, resta-nos a constatação que essa relação permanece no campo do consumo, não obstante o fato dela ocorrer sem que haja uma troca direta de valores entre artistas e público.

Contudo, há muito tempo essa troca de valores é mediada. Primeiro pelos editores, depois pelos produtores. No presente momento, a intermediação dos produtores ainda é imprescindível. Sem ela, não há como qualquer banda ingressar no *mainstream*. Mas não estamos interessados no consumo de música que dá vazão ao fetiche tão propalado por Adorno. Para efeito de análise, vamos nos dedicar ao que chamaremos de *consumo da arte do artista e do próprio artista*.

É como se aquela separação operada pela indústria fonográfica entre música e artista (MORELLI, 1991) acabasse, tornando possível admirar arte e artista juntos de novo, numa situação diferente da instanciada pelo show. No sentido aqui tomado, esse encontro é virtual. Mas será que isso significa o fim da regressão auditiva sentenciada por Adorno?

No que tange a ouvintes e músicos, não há como responder essa pergunta. Conforme dissemos no primeiro capítulo, nada garante a reciprocidade. Estamos trabalhando, nessa pesquisa, apenas com a probabilidade das conjunções sociais construírem um sistema de produção mais simétrico. Ainda assim, as possibilidades de sublimação e dessublimação continuam inalteradas. O único elemento palpável é a insatisfação de alguns artistas com o pouco que a indústria fonográfica lhes oferece. Em razão disso, esses artistas se lançam sobre as mídias digitais com o objetivo de divulgar e distribuir sua música.

Toda essa situação tem lugar no ambiente digital. Uma vez que se materializam suas experiências, o contexto muda. O que resta ao pesquisador é uma potência. Mas quando lembramos do cenário sem alternativas fora dos esquemas das *majores*, percebemos como essa potência está mexendo com o *status quo* da música.

E quanto às outras questões, como a qualidade da produção e a relação com o mercado? Para responder a essa questão, contextualizar a construção de uma nova cena musical que contempla o mundial e o local é crucial. Ela está localizada no interior da *web 2.0*. Gerou uma enorme curiosidade nas pessoas e alterou a relação de todos com a música. Na prática, isso significou uma parte considerável da produção musical do mundo, feita ao longo do século XX, posta ao alcance de todos quantos possuam acesso à *internet*.

Nesse caso, em um país como o Brasil com tantas possibilidades rítmicas e de estilos, é de se imaginar que eles finalmente estejam ao nosso alcance. Mais que isso, a *internet* fomenta um ambiente sem hierarquizações de estilos. Não há muito espaço para regionalismos e a relação de identificação e apropriação das manifestações culturais muda. Cada um constrói sua trajetória e a *internet* permite que essa história seja mostrada e contada. É isso que gera outro tipo de relação com a música e com o artista.

Entretanto, ainda reina no *show bis* os velhos esquemas. São novas duplas sertanejas, novas bandas de rock, e muitos outros estilos que não cabe aqui citar. Mesmo no caso dessas manifestações musicais, algumas mudanças estão ocorrendo e elas buscam espaços de divulgação em Redes Sociais como forma de conseguirem notoriedade. Elas querem se profissionalizar cada vez mais cedo “*pra poder entrar no mercado musical*” (Diego).

Cresceu a facilidade para se construir uma proposta musical. De um lado, os músicos visam o lado comercial e profissional. Do outro, os ouvintes escolhem o que querem ouvir. Estamos diante da principal percepção desta pesquisa: a construção das referências e da memória musical está se tornando responsabilidade dos ouvintes.

Essa afirmação pode soar arriscada, mas existem motivos para que isso esteja correndo. É evidente que a responsabilidade da TV, rádio e gravadoras não vai acabar. Mas os ouvintes estão cada vez mais livres para fazerem suas escolhas. Essa situação é inédita na história da música, que sempre esteve atrelada a alguma instância mediadora – religião, folclore, indústria fonográfica, etc. Ademais, com tantas opções, fica mais fácil se perder em meio à profusão de músicas.

A cena está em formação: de uma atuação mais resignada da parte dos artistas para uma ação mais efetiva e mais condizente com o novo mercado que se instaura. No fundo, esse conceito atual de cena engloba duas visões: a) fazer parte do *mainstream* se apresenta como consequência natural de um bom trabalho feito. b) a união estratégica de elementos tão distintos (a criação de espaços alternativos para shows na cidade e a *web 2.0*) é fundamental para a consecução da nova cena. Por isso, buscar profissionalização passa por ‘abrir a mente’ para novos estilos – por mais difícil que seja viver de música na atualidade.

O mais impressionante disso tudo é que a razão instrumental está mais forte do que nunca. O mundo está posto a disposição de todos por meio da Infovia. A música é só mais um elemento disponível. O componente econômico também está presente. As cifras movimentadas são astronômicas. Todos os dias sites e *start up's* são negociadas. Não há como comparar o consumo de música a partir de sites oficiais com o compartilhamento através dos *blog's*. Apesar disso, o acesso a *internet* e a compra de CD's virgens movimentam dinheiro.

É certo que os músicos terão que se valer de outros subterfúgios para formar seus públicos. A estratégia mais usual nesse momento é a *internet*. Seu poder ainda não se equipara ao das mídias tradicionais e sua eficácia está condicionada à criatividade dos artistas. No entanto, ela mostra sua força ao lançar no ar à experiência musical artística das bandas Chico Correa & Eletronic Band e Os Reis da Cocada Preta.

Pensando em tudo o que foi dito até aqui, qual o futuro da experiência artística musical mediada pelo ambiente digital? Janz é otimista: “*eu vejo coisa boa. Até porque eu acho que posso chegar longe com essa mídia*”. Cerveira, cuja experiência recebe influências profundas do ambiente digital, é enfático:

Você vai comprar um pedal descente (um flange). No CD todinho... você vai usar em uma música, durante dez segundos. Antigamente, isso estava fora de cogitação. Você pagar oitocentos reais num pedal, pra usar em dez segundos em doze músicas. Tinha pedal que eu fiz na época, que eu só usava em uma música e não usava em mais nenhum outro canto.

As preocupações artísticas e o atual conceito de música de Ceará recebem ingerências diretas da *internet*. É no ambiente irreal e abstrato do *My Space* que ele encontra espaço para dar vazão a sua verve:

Eu gosto de fazer isso, porque pra mim, aquilo é como se fosse uma foto. O que eu escrevo é uma foto minha num determinado momento. Mas não uma imagem. É só com palavras. Como se tu codificasse, um HTML de uma imagem. Porque aí, depois de uns seis meses, eu vou ler. Eu volto lá e leio. E eu fico lembrando o que eu estava sentindo, o que eu estava passando quando eu escrevi aquilo.

Para Janz, a cena da cidade ganha quando as ações passam a buscar visibilidade para todos e nesse ponto, os Coletivos assumem papel dos mais importantes. O alto valor que sempre foi atribuído à informação através dos tempos, agora está ao alcance de todos, inclusive a informação musical. Mas há uma diferença fundamental quando nos referimos a música. Gustavo Gindre⁷³, em entrevista a revista Carta Capital é taxativo ao definir a informação que circula na *internet*. Para ele, ela se mostra o que sempre foi: “*uma não mercadoria*”. Resta à indústria fonográfica a repressão “*ideológica, jurídica e tecnológica*”⁷⁴.

O desrespeito e a competitividade entre as bandas da cidade sempre foi o maior empecilho para o desenvolvimento da cena local e a Rede Social *My Space* contribui nesse ‘abrir de mentes’. Sua maior mudança consistiu em estreitar os laços entre as bandas do

⁷³ Então membro do Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br, criado pelo Governo Federal em 1995).

⁷⁴ Revista Carta Capital, edição de maio de 2007. Editora

cenário alternativo da cidade: “*essa coisa hoje do respeito, que a gente conseguiu manter entre as bandas, a tal ponto de conseguir montar o Coletivo*”⁷⁵”.

Para concluir essa parte das análises, discorreremos sobre perdas e ganhos da música digitalizada. A *internet* nos oferece inúmeras ferramentas que servem tanto para inserir elementos de criatividade, quanto para agregar valor a performance das bandas. Isso não se limita aos elementos sonoros e atinge a experiência artística musical também pelo campo visual: fornece idéias, mostra como determinados efeitos são obtidos, ensina execuções instrumentais e muito mais⁷⁶.

A *internet* dispensa as mediações tradicionais, tais como o álbum e o rádio. Ela amplia as opções de quem produz e alimenta a inventividade das pessoas. A música ganha “*novas caras. Novos sentidos. Novas emoções*” (Janz). Sem a necessidade de passar pelo filtro das gravadoras, a música fica mais fácil de circular. Ceará destaca:

aquele lance da igreja, que Jesus Cristo chegou pra rasgar o véu, pra cortar os mediadores do mundo. Aconteceu isso com a internet. [...] a internet rasgou o véu! Rasgou a dependência que os músicos tinham dos produtores pra poder mostrar sua música pras pessoas. Ela tá aí. Bota aí, que sempre vai ter alguém pra ouvir.

Mas não basta postar a música na rede. A capacidade de gerenciar a própria carreira é imprescindível. Dito de forma mais simples: “*Ele tem que saber se virar inicialmente*” (Ceará), para alcançar a notoriedade da rede. Aqui, a instrumentalidade do mundo se apresenta, bem como o imperativo econômico. Para além dessa capacidade, estão às condições de possibilidade que a *internet* agrega a música digital. São novas modalidades de emancipação política, asseguradas pela permissividade e permeabilidade da *internet*.

⁷⁵ O *Coletivo Mundo*, formado por mais cinco bandas (Sem Horas, Cerva Grátis, Nublado, Malaquias em Perigo e Corpo Centrado), produtores de eventos e artistas plásticos. Uma mensalidade de R\$ 200,00 foi instituída para cada banda (R\$ 100,00 para pagar o aluguel do estúdio onde as bandas ensaiam e outros R\$ 100,00 para equipar o estúdio).

⁷⁶ O que dizer dos novos jogos eletrônicos (*Guitar Band* e *Rock Band*) que simulam performances musicais através de réplicas de instrumentos que interagem com o ambiente digital e dos programas que transcrevem os arranjos das músicas em tempo real e ‘lêem’ cifras, partituras e tablaturas.

A inspiração, as novas condições de trabalho e a colaboração entre técnica e conteúdo se fazem presentes no ambiente de rede. E esses quatro elementos, separados no interior da economia de mercado capitalista, agora se oferecem às pessoas como instanciadoras de ações políticas, que se dão pelas apropriações possíveis de cada obra pelos ouvintes.

Enfim, os usos das tecnologias digitais e da *internet* feitos pela banda não podem ser tomados integralmente como utilitaristas ou simples adaptação ao estado atual das coisas. Por mais que a razão instrumental esteja presente em suas ações, ela não elimina o elemento crítico dos músicos e de sua obra. É nesse sentido que o padrão digital gera mudança. Por mais que a concepção musical dos músicos permaneça inalterada, a experiência artística das bandas mudou, a começar pela estratégia utilizada para divulgar suas músicas que, conforme veremos, substitui a chamada *fita demo* por uma mídia que se espalha pelos lugares mais diversos, o *My Space*.

3.5. O conteúdo virtual das bandas

Passaremos agora à análise do conteúdo virtual das bandas, sempre na perspectiva de abarcar a experiências artísticas de ambas. Nesse momento, iremos remeter as falas dos artistas à suas produções postadas na *internet*. Nosso objetivo é analisar se a relação das bandas com a *internet* instancia novos horizontes políticos ou se ela está resumida a uma adaptação às novas dinâmicas de mercado. Dando seguimento na estratégia didática de convergir três modelos de Análise de Conteúdo, iremos mensurar as especificidades do conteúdo virtual das bandas.

Sem perder de vista a idéia de que a expressão artística e o pensamento caminham juntos, iremos verificar se a criatividade dispensada à música também se aplica à construção de suas identidades virtuais. O método usado é a Análise de Expressão, com a

qual buscaremos correspondências entre os discursos, o meio (a *internet*) e os conteúdos virtuais das bandas.

Lembrando que conteúdo virtual é tudo aquilo que compreende o material postado e publicizado pelas bandas na *internet*. São textos, imagens, vídeos e depoimentos. Para uma análise mais detalhada, vamos nos concentrar nos perfis das bandas montados na Rede Social *My Space*. Vamos nos dirigir aos sistemas de encadeamentos, exclusões e equivalências ensejados pela Rede Social *My Space* – quer seja, “*análise das preocupações latentes tanto individuais como coletivas [...] (BARDIN, apud OSGOOD & UNRUG, 2000: 205).*”

3.5.1. As Redes Sociais

A primeira fase de popularização da *internet* ocorreu no final da década de 1990. No geral, a comunicação propiciada pela *internet* tinha fortes elementos de impessoalidade e unilateralidade. Dentre as muitas alternativas que surgiram para fugir dessa condição, as mais efetivas foram as Redes Sociais.

Hoje, as mais populares no Brasil são *Face Book*, *Flickr*, *My Space*, *Fotolog*, *Blogspot* e *Orkut*⁷⁷. Embora cada uma dessas Redes Sociais dê ênfase a uma determinada mídia (fotografias, músicas, vídeos ou textos), elas quase sempre dão espaço para veiculação de outros formatos de mensagens. Quando isso não é possível, elas possibilitam a postagem de *links* e *tags*⁷⁸ que direcionam o usuário a outro sítio ou promovem a permuta de conteúdos entre redes sociais⁷⁹. Essa mobilidade faz com que as Redes Sociais proliferem em número e opções. Nestes sítios encontramos músicas e

⁷⁷ Fenômeno brasileiro, ele ainda é a mais popular Rede Social brasileira.

⁷⁸ De forma genérica, *Tags* são comandos de programação precedidos pelo símbolo ‘<’ e seguidos de ‘>’. É com eles que o programador ‘monta’ a estrutura digital dos sítios de forma simples. Elas são amplamente utilizadas pelos *weblogs* <<http://www.pt-br.html.net/tutorials/html/lesson3.asp>>.

⁷⁹ O maior exemplo disso são os vídeos postados no *Youtube* que podem ser *linkados* por meio de *tags* a vários outros endereços eletrônicos, sem que nenhum conhecimento profundo em programação seja exigido dos internautas.

vídeos disponíveis para *streams*⁸⁰ e/ou *downloads*, *links* que nos remetem para outros endereços eletrônicos, agendas e comentários de usuários sobre o conteúdo digital.

Já virou censo comum entre os músicos da cena alternativa, a criação de perfis virtuais. Ela é elementar para a consecução de uma carreira artística. Não importa se ela visa o mercado ou se é apenas amadora. Nesse momento de transição do mercado da música, eles substituem as fitas/CD's *demos*⁸¹, funcionam como um '*cartão de visitas*' das bandas e agem como importante ferramenta de divulgação.

Ferramenta acessível, as Redes Sociais possuem três vantagens: gratuidade, simplicidade e personalização do conteúdo. Elas proporcionam aos usuários várias opções para individualizar o ambiente virtual, sem a exigência de conhecimentos específicos em *design* ou programação. Sua atualização é rápida. Salvo exceções, é descomplicada e pode ser feita de qualquer computador conectado a *internet*.

De negativo, destacamos a padronização e as limitações quanto à comercialização do conteúdo disponibilizado, ao passo que os provedores movimentam cifras consideráveis através de publicidade, ou simplesmente sendo absorvida por empresas maiores. Mas de maneira geral, os perfis permitem a criação de espaços com base na criatividade e personalidade das pessoas.

A maior qualidade das Redes Sociais é sua qualidade de comunidade mundial, com capacidade de aglutinar pessoas dos mais diferentes lugares. Elas oferecem aos usuários comunicação rápida, a chance fazer amizades virtuais, reencontrar pessoas separadas por tempo e distância, criar fóruns de discussão e compartilhamento de arquivos.

⁸⁰ Objetos que permitem a obtenção e o envio de dados de/para qualquer fonte ("fluxo") de forma essencialmente idêntica. Essas fontes e destinos podem ser arquivos de disco, áreas da memória (buffers), conexões de rede, e os tradicionais arquivos padrão de entrada e saída. Com esse comando o usuário consegue ouvir música pela internet, sem a necessidade do *download* <<http://www.cin.ufpe.br/~tvrc/arquivos/middleware/Streams.pdf>>.

⁸¹ Quando comparado a uma *fita/CD demo*, o *player* do *My Space* oferece ao menos cinco vantagens aos músicos: 1) não existe o ônus do suporte material; 2) não é preciso gravar em EP, um padrão de gravação analógico inferior, ou gravar por cima de uma fita em caso de erro, o que diminui a qualidade da gravação; 3) o alcance do material é bem maior; 4) o artista pode mudar as músicas disponíveis de acordo com sua estratégia; 5) os custos com produção são reduzidos.

Trata-se de um serviço simples, gratuito e que garante visibilidade as bandas que decidem usá-los. Em nossa pesquisa, iremos trabalhar com apenas uma Rede Social: o *My Space*. Ela foi escolhida pelo fato de servir de plataforma comum as duas bandas para divulgação de suas produções. Ela é personalizável, oferece espaço para até seis músicas, vídeos, fotos, *realises*, comentários de fãs, permite a criação de fóruns de discussão e conversas *on line*.

3.5.2. Cocada Preta & Chico Correa - experiência artística e mídia digital

Os primeiros passos para confeccionar a página são: construir a identidade visual do perfil e definir quais elementos disponibilizados pelo provedor serão utilizados. Ainda no topo da página⁸² (do lado esquerdo), fica a identificação da banda, a classificação do estilo musical, o número de visitas ao perfil, data da última atualização e principais *links* relacionados à banda. Abaixo da identificação da banda, ficam os contatos disponibilizados pelas bandas⁸³ e a sua *URL*⁸⁴.

A direita, também no topo, fica o *player* que permite a postagem de até seis músicas completas por perfil. Ele oferece estatísticas (por música e totais) sempre atualizadas das execuções e as músicas podem ser modificadas a qualquer momento. As canções podem ser ouvidas na seqüência ou de forma aleatória. Outros usuários podem escolher uma ou todas as músicas postadas para que faça parte de sua lista pessoal. Abaixo do *player*, está posicionado o *link* para o *weblog* da banda (fornecidos pelo próprio *My Space*).

Logo abaixo estão localizados dois grandes quadros. O da esquerda (*Informações gerais*) descreve as bandas, suas referências e estilos. Fornece *links* e dá conta de possíveis

⁸² Não foi possível copiar e colar no corpo deste texto a interface visual da Rede Social analisada.

⁸³ E-mails, números de telefones e endereços eletrônicos.

⁸⁴ Uniform Resource Locator (Localizador Uniforme de Recursos). Trata-se de um padrão de endereçamento <<http://www.psico.ufrgs.br/~dtat/cd/glossari/glossari.htm#U>>.

vínculos com selos ou gravadoras. Do lado direito, se encontram os *press releases* das bandas, que descrevem de maneira clara e resumida o estilo e a trajetória de cada banda.

Os Reis da Cocada Preta são apresentados pelo estudante de jornalismo Ricardo Oliveira. O texto se propõe a falar diretamente ao público da banda. Ele classifica a banda como disposta a tocar um “*som que diverte*” e sua proposta se resume a três frases: “*Ensaïar o suficiente para não fazer besteira; ousar o suficiente para não ficar apagado; fazer além para alcançar ao menos um*”. No mais, o *release* dá conta da formação da banda, seu estilo, principais referências e tenta explicar como a banda se insere no contexto atual do rock:

O atual rock pós-niilista (se é que isso é possível) mergulhou de verdade no fim das utopias e poucos são os que questionam o porquê disso tudo – e é isso que Os Reis fazem. Letras que expressam sonhos, verdades e também questionam a juventude consumista [...]

De acordo com o *press release* escrito por Esmeraldo, a Chico Correa & Eletronic Band⁸⁵ prima pela experimentação e construção de novos conceitos, a partir da junção de manifestações tradicionais de músicas e elementos eletrônicos de manipulação de sons. A primazia de Esmeraldo sobre a porção digital e eletrônica da experiência artística da banda se mostra de forma efetiva nesse *release*. Ele não apenas se apresenta como DJ, como enfatiza sua produção pessoal. Há um detalhe importante. No espaço destinado ao *realise* existem dois textos. Um escrito em inglês e outro em francês. Isso denota a preocupação do músico em ampliar o leque de pessoas através da rede.

No *release*, seu trabalho se identifica pelas “[...] *melodias e ritmos populares brasileiros, como Coco, Baião, Samba, Carimbó misturado com material eletrônico e de processamento de áudio*”. Adiante, ele define seu trabalho como fruto “[...] *de anos de experiências de fusão entre sons orgânicos e música eletrônica*”⁸⁶ e descreve sua performance como uma mistura de sons de máquinas e eletrosamba.

⁸⁵ <<http://www.myspace.com/chicocorreaelectronicband>>.

⁸⁶ Tradução nossa.

O próximo quadro do sítio se chama *Espaço amigo*. Tal como em outras Redes Sociais, esta parte é destinada aos contatos formados a partir de *internet*. Seu diferencial reside no fato dele ser preenchido, em sua maioria, por outras bandas e produtores musicais, com os quais as bandas estabelece contatos de trabalho e de trocas de referências musicais.

No fim da página, encontram-se os *Comentários de Amigos*. Em termos de comunicação social, está é a maior ferramenta das Redes Sociais, pois revela a verdadeira essência da comunicação de todos com todos. Ela não foi criada pelas Redes Sociais, porém quando a remetemos a experiência artística musical propiciada pelas Redes, as possibilidades são muitas e ainda não estão totalmente exploradas pelos músicos. Vão desde contatos com outros artistas (anônimos ou notórios), até o contato mais íntimo e pessoal com os apreciadores dos trabalhos e potenciais parceiros em criações musicais, ou uma simples troca de opiniões e/ou recados *on line*.

Isso tem influência direta na experiência artística dos ouvintes das músicas ali postadas:

[...] uma guria que ouviu o CD da gente e fez: 'caramba, teu CD é muito lindo, muito romântico e tal...'. Eu fiquei preocupado, porque o CD da gente, a única música romântica que (tem que pode se dizer) é uma historinha de amor (é a música sete), que é na última música. Porque o resto não tem nada a ver com romance.

Essas falas descrevem as divergências entre a mensagem preferencial de suas músicas e aquela que é absorvida pelos ouvintes. Mais que isso, ela mostra como o contato direto com os apreciadores, influencia na construção de sentido do ouvinte.

Há uma diferença entre a leitura direcionada pela grande mídia e a comunicação instanciada pela Rede Social. Na primeira, que no mais das vezes só abre espaço para as canções românticas, o sentido é transmitido sem que o ouvinte tenha a chance de se posicionar. No caso da comunicação através do *My Space*, existe a possibilidade,

inclusive, de o artista alterar seu discurso e sua relação com a música em função das colocações do ouvinte.

Ao colocar em contato direto músico e ouvinte, a Rede Social proporciona outra forma de relacionamento entre os três principais elementos da experiência artística musical: o artista, a música e o ouvinte. Dessa forma, ela propicia uma mediação direta e rápida entre eles.

Mas isso também suscita preocupações, pois interfere diretamente na interpretação da música pelo ouvinte. Aprofundaremos este assunto no tópico que trata da análise das letras das bandas. No caso citado acima, Janz se deu ao trabalho de explicar a fã o ‘verdadeiro’ sentido das músicas do CD.

Não há limites para o que pode ser postado nos sub-quadros existentes na parte do sítio dedicada aos *Comentários dos Amigos e Informações Gerais*. Os usuários podem postar vídeos, desenhos, textos, fotos, mapas, *links* para outros perfis, propagandas de eventos, etc.

Uma última observação. O *My Space* possui navegação difícil e apenas os quadros expostos na *interface* principal do sítio possuem navegação facilitada. Isso faz com que existam dois níveis de navegação – um mais superficial e um voltado às pessoas mais íntimas da estrutura do sítio. De acordo com os integrantes dos Reis, existe uma opção dentro da Rede Social que disponibiliza a música para downloads, desde que o usuário seja cadastrado no *My Space*. Embora não tenhamos achado essa opção, ela é irrelevante, pois há outras formas de fazê-lo, através de sítios afins ao *My Space* – e a revelia da rede social⁸⁷.

No mais, a grande utilidade dessa Rede Social para os músicos é que ela amplia o poder de difusão dos músicos. Em outros tempos, eles confeccionavam *fitas demos* ou

⁸⁷ O sítio <<http://file2hd.com/?myspacemp3>> é um exemplo. Para *baixar* uma música, basta selecionar, copiar e colar (do *My Space* para este sítio) a URL da banda desejada, escolher as músicas e a opção áudio.

EP's e saiam com esse material debaixo do braço, literalmente: “*Ia pros bares: ‘ó véio, bota a minha fitinha ai...’ ‘ó pessoal, essa aqui é a minha banda, tô vendendo material aqui...’ ‘quem gostar, venha!’*. Não tinha o artefato de mídia que a gente tem hoje”. (Janz). Em outras palavras, ela serve de opção aos *EP's* e *CD's*, com um alcance consideravelmente superior, em comparação ao suporte material.

Um último detalhe deve ser mencionado. Apesar das opções de personalização, as Redes Sociais possuem identidades visuais semelhantes. Isso tem a ver com a identificação, padronização e assimilação junto ao público dos serviços oferecidos. Mesmo esse tipo de apropriação acaba sendo usado pelos artistas de uma forma peculiar. O utilitarismo permanece. A razão instrumental idem. Contudo, os artistas vêm nessa ferramenta uma excelente opção à mídia aberta e têm conseguido pequenos, mas importantes avanços em suas trajetórias. Seja como postulantes à fama, no que toca aos Reis; ou na consecução de experimentos, como no caso da Chico Correa.

Na seqüência, analisaremos uma parte da produção musical das bandas disponibilizadas em seus perfis de *My Space*. A ferramenta usada será a Análise de Enunciação. Iremos utilizar a comunicação mediada pela *internet* como um processo e não como um dado estático. Nosso intuito é analisar as condições de produção da música levando em conta todo o percurso feito até aqui nos dois tópicos anteriores.

3.6. **Experiência artística e *internet***

O pressuposto tomado aqui é que as bandas utilizam à *internet* não apenas como o veículo por onde divulgam sua produção material, mas como fonte geradora de experiência artística. Serão observados elementos como estilo, ritmo, letras, melodia e influências. Juntos, eles revelam o sentido pretendido pelos artistas. Ou seja, o objetivo desta última parte do capítulo é “*apreender ao mesmo tempo diversos níveis imbricados*

(...)” (BARDIN, 2000: 173) e assim compreender como as atuais condições de produção estão mexendo com sua dimensão política, notadamente a música digitalizada.

Paralelamente, vamos averiguar os procedimentos de criação e gravação relacionados às tecnologias digitais. No final, confrontaremos as três análises e buscaremos as conexões entre as falas dos artistas, a experiência artística digital e o componente político em cada música, a fim de conferir nossas hipóteses.

As músicas disponibilizadas pelos Reis são: *Fetichê, Esse É o meu País, Deixa eu Sonhar, Nada Comum, A Pobre Sonia, Do que Eh Feito esse Amor*⁸⁸. A ordem das músicas no *player* não é importante, pois a banda toma o cuidado de manter as canções menos acessadas sempre no topo da lista, como uma forma de incentivar os usuários a não ouvir apenas as mais executadas. Quanto a Chico Correa, as músicas são: *Jam 26 fev 2009 at Bebe Blues Come Jazz; Mangangá; Baile Muderno; Lelê; Baile Muderno TRZ Remix; Lelê axial remix*⁸⁹.

Escolhemos duas músicas de cada banda disponibilizadas nos seus perfis de *My Space*. Dos Reis, analisaremos “*Do que Eh Feito esse Amor*” e “*A Pobre Sônia*”. Da Chico Correa escolhemos “*Mangangá*” e “*Lelê axial remix*”. As primeiras foram escolhidas por se tratarem das músicas mais acessadas dos respectivos perfis. “*A Pobre Sônia*” e “*Lelê Axial Remix*” foram escolhidas por dois motivos: são as que mais repercutem entre os fãs da banda e misturam várias referências (sonoras, rítmicas e visuais).

⁸⁸ Verificado no dia 01-07-2009, acumulava 19.329 audições.

⁸⁹ Verificado no dia 01-07-2009, acumulava 15.772 audições. A ordem das músicas não sofreu alteração durante a pesquisa.

3.6.1. Música digital - a análise

As referências musicais presentes nas músicas dos Reis vão do rock in roll ao calipso. De *Queens of The Stone Age* à Chimbinha⁹⁰. Conforme verificamos no primeiro tópico deste capítulo, a formação dos músicos da banda passa pela *internet*. Começa na construção das letras – “*Quando eu boto a mão no teclado, eu fico tão desprendido...*” (Janz). Alcança a construção dos arranjos, cujos efeitos dos pedais, só são todos retirados da rede.

Dito de outra forma, os desdobramentos que a digitalização da música trás ao fazer musical começa pelo ato de compor: “*Nesse exercício de tentar ser o que nem sou... não sei se é esse lance de digitar, que quando eu escrevia não vinha assim. Era diferente. De certa forma, era até limitado*” (Janz).

A limitação está ligada ao trato com o papel – “*era outra relação. O papel, de certa forma, me prendia... e eu não sei explicar porque, nem como*” (Janz). Talvez a explicação resida na mobilidade oferecida pelos programas de edição de texto. Ele permite a não linearidade da escrita. Incontáveis permutas entre fragmentos de textos são permitidas. No final, o que Janz obtém é música.

No processo de amadurecimento musical de Cerveira, a *internet* foi fundamental.

No começo dos Reis, eu acho que nos seis primeiros meses dos Reis da Cocada Preta eu tinha a maior dificuldade de criação, de criar alguma coisa pra banda. Se você pegar o primeiro CD, a minha guitarra mesmo, o único efeito que tem é *delay* e que foi colocado na gravação (eu não levei o pedal não, foi colocado na gravação).

Conforme dissemos na primeira parte deste capítulo, a atuação de Cerveira dentro da banda mudou sensivelmente depois que ele passou a utilizar os efeitos dos pedais.

A parte criativa da coisa melhorou bastante. Tanto pra mim, pra Jansen, pra Ceará. [...] hoje em dia, se eu tocar sem pedal... dá mais não. [...] Eu não fiz nenhuma música pensando no efeito que vai ter nela não. Eu tocava e botava o efeito pra ver se ficava bom naquela hora. Apesar que hoje em dia, nessas últimas músicas, eu já estou pensando em botar uns efeitos ai, em outros pedais que eu quero me aventurar, e eu acho que vai dar certo. Se eu tiver os pedais, vai dar certo. Se não, ele vai ficar lá, encostado.

⁹⁰ Líder da banda Calipso, do Belém do Pará.

Isso nos dá bem a medida da forma como o fazer musical da banda recebe elementos através da *internet*. “*Eu acho que as pessoas perceberam que a inclusão digital tinha que haver no meio artístico, porque ou era isso ou ia se acabar, o ramo artístico*” (Ceará). No outro extremo está Esmeraldo em todo seu processo de composição e experimentação⁹¹. Dessa forma, vemos como esses vários elementos nos ajudam a entender como a digitalização da música altera a experiência artística. Passaremos agora para a apreciação das canções.

Começaremos pelas músicas da Chico Correa, que primam pelo experimentalismo e procuram misturar elementos como cantigas populares, ritmos regionais e elementos de Música Eletrônica. Entre as suas diversas produções escolhemos duas: *Mangangá* e *Lelê*. Começemos por “*Mangangá*”, cantiga de domínio público, cuja letra diz:

*Mangangá, olha o besouro na fulô
Do arará esse passeio de Maria faz papai e mamãe chorar
Já vem a lua saindo por detrás
Da sancristia deu no cravo
E deu na rosa, deu no rapaz que eu queria*

*Mangangá olha o besouro na fulô
Do arará esse passeio de Maria faz papai e mamãe chorar
Já te quis. Não quero mais, já te dei
O desengano não me importa
Que tu morra no sereno cochilando*

Essa cantiga foi recolhida por uma equipe de pesquisadores do LEO (Laboratório de Estudos de Oralidade da UFPB) na praia de Gurugi (PB), junto à população local, por ocasião de uma pesquisa. Esmeraldo fez algumas adaptações – “[...] a versão que conheci

⁹¹ Um bom exemplo de experimentação de Esmeraldo aconteceu em uma programação cultural, que ocorreu no estado de São Paulo, há alguns anos atrás, o Projeto 1ª Pessoa. De acordo com Esmeraldo:

“Era um projeto que as pessoas iam... tinha durante três meses uma exposição sobre esses temas com vários espetáculos (audiovisual, dança, vídeo) em torno da questão da individualidade e da personalidade e a minha parte era de música. Tinha uma cabine que qualquer pessoa podia entrar e gravar um depoimento de um minuto. Toda semana eles pegavam os depoimentos gravados e mandavam pra mim por *e-mail*. Eu pagava esses depoimentos e *sampleava*, reprocessava e criava músicas. Picotava o discurso, criava outro discurso. Fazia superposição. Usava onomatopéia pra criar ritmos. E isso era experimento. Eu comecei a fazer isso em Umbuzeiro, quando eu tava tocando com Cabruera (antes dos shows) e viajava. Ia pra Aracaju, pra casa da minha madrinha e ficava lá”.

era a capela, sem acompanhamento rítmico”. Até a gravação de Esmeraldo, essa cantiga de roda possuía apenas registro oral. Nesse caso, sem a referência de um registro rítmico, melódico e de letra, Esmeraldo ficou ainda mais a vontade para inserir toda sorte de experimentação à música.

Mangangá transita pelo eletrônico, cabloquinho e ciranda. Enquanto formas de apropriação da música por Esmeraldo, as adaptações rítmicas e da letra foram feitas por meio de ferramentas eletrônicas que permitem, entre outras coisas, misturar ritmos os mais diversos: efeitos, relação entre timbres e ruídos, manipulação dos sons dos instrumentos tradicionais, a variância da música que trafega entre a ciranda e o cabloquinho e as improvisações jazzísticas.

Ele usa o maquinário digital como instrumento. Tudo é cadenciado pela marcação eletrônica. As primeiras programações dão conta de definir o compasso da música junto com o *chimbau* da bateria, e denotam o quanto à banda tem consciência do que faz:

[...] tocar com um ritmo programado de bateria, o baterista tem que ser bom. Ele tem que segurar a onda bem e tem que saber casar os timbres com os sons programados e quem está programando, tem que saber programar, pra não derrubar o serviço do baterista.

A guitarra distorcida de Esmeraldo torna a música mais intensa. Num dado momento, os timbres são deixados de lado e o saxofone passa a *brincar* com a melodia da música servindo de base para que a percussão possa pontuar o restante da performance. Por fim, a apropriação e reconstrução de Mangangá por Esmeraldo é totalmente feita a partir de recursos digitais e muitas das fusões e misturas contidas na música, só são possíveis graças à tecnologia eletrônica/digital.

Passemos então à análise de “*Lelê*”, de autoria de Jonathas Falcão. Ela oferece, a um só tempo, todo o experimentalismo de Esmeraldo somado a organicidade do resto da banda.

*Lelê, por que tu foi embora?
Lelê, por que tu foi embora?
Por que me deixasses aqui Lelê?
Eu penso em tu toda hora.*

*Tu nunca me deixou só
 Tu nunca me deixou sem
 Tu me enfeitava de flor, Lelê
 Me chamava de meu bem.*

*Me deu vestidinho branco
 Meu sadalhinha de couro
 Ai Lelê, se tu não voltar eu juro
 Que de saudade eu morro.*

*De noite faz tanto frio
 No peito espinho de palma
 Não me peça pra ter calma
 Não me peça pra ter calma
 Vou assanhar meus cabelos
 Vou borrar o meu batom
 Vou batucar no terreiro
 Te xingar fora do tom*

A música fala de desespero. A letra trás cores fortes, como muitas das letras de Jonathas Falcão: é tristeza que dói como *espinho de palma*. A interpretação de Larisa se espelha na força da letra e os arranjos feitos por Esmeraldo abusam dos efeitos eletrônicos e procuram lhe dar eco. Na primeira versão gravada por Esmeraldo – e que também consta da *playlist* da banda, a música se inicia com uma seqüência de timbres pontuados por sintetizadores e uma vocalização metalizada, seguida de uma de bateria vigorosa.

Tal como na primeira versão, a versão remixada da música – “*Lelê Axial Remix*” – conta com efeitos de sintetizadores na introdução da música e com a manipulação de timbres e cordas. Ao ritmo da bateria são acrescentadas novas programações rítmicas. É uma outra relação com as programações e efeitos eletrônicos. A cadência da música muda em relação à outra versão: ela acelera e os timbres de percussão são abafados. O dueto entre a bateria e o *sequencer* atua junto a maior parte do tempo: ora a bateria pontua a programação, ora o *sequencer* pontua a performance do baterista, e eles vão crescendo em intensidade até pouco mais de metade da música.

Retornando a versão original, o momento mais forte da música ocorre quando ela repete pela última vez os versos ‘*não me peça pra ter calma/ não me peça pra ter calma*’. Já perto do final da música, ocorre uma quebra no fluxo da canção. Os instrumentos orgânicos cessam e apenas a programação eletrônica permanece. O fluxo da música volta

aos poucos através do saxofone, que pontua a melodia com notas que oscilam entre o harmônico e o dissonante. Vários efeitos são utilizados sobre a voz de Larisa (ruídos dão à idéia de estática, caos e drama). Os instrumentos se interrompem e apenas os efeitos sobre a voz de Larisa e o *sequencer* permanecem. Os sons diminuem de volume até sobrar apenas o silêncio (que invade o ambiente sonoro). A música termina.

Passemos rapidamente à análise das duas músicas dos Reis. Começaremos pela canção “*Do que é feito esse amor*” de autoria do líder da banda, Janz.

Do que é feito esse amor? (4x)

*Será que é feito de dor?
Ou será feito de interesse?
Será que é feito de suspeitas?
Ou será cheio de leviandade?*

Do que é feito esse amor? (4x)

*Será que é feito de maldade?
Ou será feito de intenção?
Será que é feito de inveja?
Ou será falta de respeito?*

*Uma palavra é sublime
Às vezes uma volição
O amor que era para sempre
Hoje tem tempo de duração*

*(vocalização)
Do que é feito esse amor? (4x)*

No *player*, ela está grafada assim: “*Do que eh feito esse amor*. O mercado de música que funciona no interior da *internet* aceita uma incrível variedade de temas. Diferente do mercado tradicional, onde os temas são repetidos e explorados a exaustão por artistas e produtores. Nesse sentido, a *internet* oferece a oportunidade dos músicos experimentarem outros temas e expô-los.

Conforme vimos no tópico anterior, o primeiro disco da banda possuía apenas uma música romântica, algo comum no universo alternativo que sempre procurar explorar outros temas. Nesse caso, chama atenção o fato da banda investir numa música de conteúdo romântico. Mesmo que (de uma forma ampla) o conteúdo da letra não dê conta

de uma relação amorosa, mas dos problemas de relacionamento que as pessoas enfrentam hoje. A começar pelo título que utiliza a palavra ‘amor’, ela serve como convite a potenciais ouvintes mais afeitos à temática romântica.

Diferente de músicas como *Fetichê* ou *Nada Comum*, ela instiga a curiosidade de ouvintes menos afeitos ao rock alternativo e, principalmente, amplia o leque de possíveis ouvintes da banda. Esse cuidado com a música se explica quando tomamos em conta o estilo da banda: Rock Indie Alternativo – “[...] é muito mais complicado. Porque, aparentemente, o alternativo é meio que a prostituta do rock. Pode ser tudo e não pode ser nada. Pode ser qualquer coisa” (Janz).

Dessa forma, a banda toma o cuidado de manter no topo da lista as músicas menos acessadas. Dessa forma, há uma alternância nas posições das cinco primeiras músicas da *playlist*. No final do *player* fica a música *De que é feito esse amor*, sempre com maior número de acessos que as outras, o que funciona como um chamariz para o ouvinte.

De acordo com Janz, quando o último trabalho da banda foi finalizado – o cd *De Volta pro meu Eu*, com quatro músicas –, eles decidiram postá-lo no *My Space*. A razão de a música constar da *playlist* da banda é que eles não gostaram do resultado obtido na gravação. Desse modo, eles optaram por deixar apenas uma das quatro músicas, substituindo as restantes pelo material antigo acrescido de mais duas músicas⁹².

O caso é que, postada em agosto de 2008, a música contabilizava, até o dia 02/07/2009, 1.434 execuções. Nesse mesmo dia, as outras cinco músicas somadas contabilizavam 1.910 acessos. A banda muda à ordem da *playlist* constantemente. Graças a isso, o total de acessos (3.344) de cada música não equivale ao número exposto no contador geral (19.333 no dia 02-07-2009). Porém, um número que equivale a 44,5% do total de acessos chama muito a atenção do ouvinte menos atento, ainda mais quando levamos em conta que o contador geral não fornece estatísticas sobre o histórico de

⁹² Até o início de 2009, só era possível postar quatro músicas por perfil, hoje esse limite é de seis músicas.

músicas. Ela oferece apenas os números totais desde a criação do perfil. Quanto ao contador individual, sempre que o dono do perfil muda ou altera a ordem da *playlist*, ele é zerado, sem, no entanto, alterar a contagem geral do *player*.

Do que é feito esse amor é cadenciada sem abrir mão do vigor típico do rock. Começa de forma suave e vai se tornando intensa. Ela foge ao estilo melódico, tão comum na produção atual e enfatiza as guitarras que, com todo peso das distorções, delays, dissonâncias e alternâncias entre graves e agudos procura responder a angústia da letra e sofreguidão da interpretação. A bateria garante a forte pulsação ao alternar uma batida intensa à simples marcação da música. Ela lembra um coração que sofre (e por extensão, o corpo) ante as variações da pulsação. Graças a essa taquicardia, ele garante a *volição* pretendida pela música. Por seu turno, o baixo garante a linearidade e o andamento da música e não permite que, ao cabo, ela perca o vigor, nem se torne histriônica. Vindo num crescente, mas sem exacerbações, a letra e a música buscam o tempo todo corresponder uma a outra.

Todos esses elementos unidos revelam a pretensão da banda com a música, mas também revelam uma produção de forte apelo. Mesmo não se tratando de uma canção que verse sobre relacionamentos, ela trata de amor. A começar pelo título que, pela presença da palavra amor, faz um convite aos potenciais ouvintes, diferente de músicas como *Fetichê* ou mesmo *Nada Comum*.

Não estamos diante de uma música de fácil execução e produção. Os efeitos usados pelas guitarras exigem equipamentos de custos elevados e sem os subterfúgios de Cerveira, que constrói seus próprios pedais de efeitos, a execução *ao vivo* seria simplificada e com menos efeitos. Passemos então à última das quatro canções: *A Pobre Sônia*, também de autoria de Janz.

*Você sempre me explora demais e mesmo assim acha pouco.
Faz de mim um de seus chacais, me subordina aos seus despojos.*

E assim me diz, que tudo isso é feito pra mostrar pra mim o quanto eu ainda posso evoluir, ser mais do que sou e ainda usufruir, daquilo que me foi tirado.

*Suas ações me deixam sem ar e me sufocam pouco a pouco.
Não dá mais pra te agüentar esse calor me deixa zonzão.*

E assim me diz, que tudo isso é feito pra mostrar pra mim o quanto eu ainda posso evoluir, ser mais do que sou e ainda usufruir, daquilo que me foi tirado.

*Se eu fosse igual a terra iria ressecar.
Se eu fosse igual a água iria evaporar.
Se ainda fosse uma planta como não murchar?
E se mesmo sabendo isso não pode alterar.*

O *eu-lírico* da música (a Floresta Amazônica) confunde o ouvinte. Tal se dá pelo fato da *floresta* ser tratada como uma mulher. Graças a essa impessoalidade, a música gera um bom retorno para a banda – causa muita celeuma entre os fãs e é extremamente dançante. É uma das músicas mais populares da banda. Seu estilo alterna rock inglês e elementos incidentais de brega e forró – a mistura a qual Diego se refere nas entrevistas.

A letra da música é uma das mais interessantes escritas por Janz. O personagem principal é a Floresta Amazônica. Ela faz às vezes de uma mulher que briga (discuti a relação) com seus exploradores. Isso fica evidenciado pela desinência feminina da floresta em oposição ao explorador masculino.

Um interessante trocadilho entre o calor gerado pelo desmatamento e a tentativa da floresta entender a lógica exploratória é feito: “*E assim me diz, que tudo isso é feito pra mostrar pra mim o quanto eu ainda posso evoluir, ser mais do que sou e ainda usufruir, daquilo que me foi tirado*”. A resposta da floresta vem no final: “*Se eu fosse igual a terra iria ressecar/ Se eu fosse igual a água iria evaporar/ Se ainda fosse uma planta como não murchar?/ E se mesmo sabendo isso não pode alterar*”.

O objetivo pretendido com a análise dessas quatro canções jamais foi aproximar-se das propostas estéticas dos artistas e demonstrar a liberdade que a *internet* lhes oferece em termos de criação. Assim, os que optam por se aventurar em seus meandros e utilizam-na

como *locus* de construção da experiência artística, encontram ali as mais variadas ferramentas de criação.

Nosso intuito era demonstrar o sentido pretendido pelos artistas e revelar algumas nuances que dão forma a experiência artística digital. Juntas, a liberdade de escolha e o caldo de formas e estilos dão origem a um sem número de manifestações artísticas. A variação rítmica, a liberdade e as possibilidades harmônicas e melódicas, propiciadas pelas tecnologias digitais, são postas lado a lado com a necessidade de comercialização e consagração dos músicos que enxergam na rede um caminho para o *mainstream*.

3.6.2. A música e suas novas instâncias de mediação

O assunto principal dessa pesquisa é a dimensão política da música – sua potência de emancipação. A liberdade de escolha das bandas em relação a todos os elementos das músicas postadas em seus perfis reforça a estratégia de muitos artistas em busca de notoriedade. Nesse sentido, já é possível enxergar na música digital um meio termo entre a submissão ao produtor e a autonomia do músico.

O *My Space* possui papel importante nesse processo. A começar pela escolha das músicas, da ordem em que elas são dispostas na *playlist* e um mínimo controle sobre as execuções. A produção barateada e a popularização das tecnologias de divulgação e distribuição também ajudam e tudo culmina em uma nova relação entre música, artistas e público. Por extensão, o mercado da música se reconfigura.

Acreditamos que essas músicas refletem o atual estado das coisas. Estamos diante de quatro canções em que a experiência artística é efetivamente digital e encontra na *internet* um veículo ideal de divulgação. Dominada pelos anseios dos artistas, a música alternativa digital encontra espaço para diversificar temas, ritmos e estilos. Ela não pretende abrir mão do mercado e seu intuito é se fortalecer para poder negociar em igualdade de condições com a indústria fonográfica.

Não saber o que vai acontecer daqui para frente e empreender ações em meio a tantas incertezas é mais importante do que esperar o dia em que as *majores* mudarão o estados das coisas a seu favor. Diante de um mercado nacional excludente, saturado e permeado pelas práticas personalistas das entidades arrecadoras de direitos autorais e conexos – graças a leis de *copyright* ineficientes (MORELLI, 2000) –, só resta ao mercado mudar.

Como Esmeraldo afirma, “[...] *já se sabia que esse modelo ia acabar (gravadora monopolizando tudo...) e agora, com a facilidade de pegar disco sem pagar na internet, como é que fica isso?*”. Não há como responder essa pergunta nesse momento. De concreto, sabe-se que o modelo de arrecadação brasileiro é ineficiente (MORELLI, 2000). A queda na arrecadação só foi sentida pelos compositores que trabalham para o *mainstream*. Destarte, a *internet* mudou o cenário musical. Essas mudanças começaram na virada do século. Conforme dissemos no início do capítulo: “*2000 trouxe muita coisa pra frente por conta da internet. O que o mercado não estava mostrando, começou todo mundo a correr atrás*” (Esmeraldo).

Com a cena musical alternativa tão atrelada à *internet*, é de se imaginar que a competitividade no mercado da música aumente na mesma proporção, tornando o mercado ainda mais seletivo, porém mais absorvente e menos excludente. E Esmeraldo nos oferece um diagnóstico precioso sobre a situação do mercado da música no Brasil nesse momento: “*Claro que a questão financeira aí ainda é uma incógnita*”. Mas como chamar precioso um diagnóstico como esses?

Sem medo de incorrer no excesso de otimismo, acreditamos que esse é o melhor cenário musical vivido no Brasil, nos últimos cinquenta anos. Conforme demonstramos, a indústria fonográfica sempre conseguiu reverter a seu favor as situações mais adversas. Todas as revoluções tecnológicas foram transformadas em novas formas de exploração

comercial. Crises políticas e econômicas foram vencidas e transformadas em mais controle sobre o mercado e os artistas.

Como exemplo de cada uma dessas situações, podemos citar o desenvolvimento das fitas K-7's e a luta pelos direitos autorais e conexos no final dos anos 1960. A primeira conferiu a indústria pirata um poder de atuação inédito até então, mas não alterou de forma significativa o faturamento das gravadoras. Conforme dito, com o passar do tempo, os direitos autorais e conexos (garantidos nessa mesma época) se transformaram numa espécie de *comoditie*, as quais as gravadoras agregam valor e buscam aumentar seus ganhos.

Eles (os direitos autorais e conexos) também servem de moeda de troca na negociação das fusões das *majores* ao redor do mundo. Por trás dessas uniões entre empresas de música, está o interesse mútuo nos acervos que se colocam a disposição desses conglomerados de entretenimento. Isso se explica de forma simples: de posse dos meios de produção, as gravadoras decidem quais partes de seus acervos serão disponibilizados para o grande público. Assim, o espaço necessário à exploração massiva, e lucrativa dos *block busters* está garantido (SMIERS, 2006).

O final da década de 1990 apontava para novas formas de exploração do mercado fonográfico através do ambiente digital. Mesmo os reveses da época foram postos na conta dos lucros que adviriam. Mas tal não se deu.

O início do século XXI presenciou o encolhimento da indústria fonográfica a patamares nunca vistos. No que nos interessa, trouxe uma nova dinâmica ao fazer musical. Criou novas condições de produção para a música e virou de cabeça para baixo o mercado que, desde já, precisa aprender a conviver com tantas mudanças. Numa palavra, proporcionou uma nova dimensão política à música.

Cap. 4. DEPOIS DE 122 ANOS, UM RECOMEÇO

“Tem que achar novas possibilidades. E tem pessoas que estão conseguindo”.

(Esmeraldo)

“Cenário ideal do futuro: uma série de re:combos tocando e fazendo shows em cada cidade do mundo, compartilhando samples e loops com o único objetivo de fazer e tocar música.”

(trecho extraído do 1º Manifesto Re:combo)

“[...] não sei quem ouviu, não sei onde chegamos, mas com certeza a gente chegou..”.

(Janz).

4.1. Arte e Modernidade

Antes de passarmos propriamente a finalização desse texto, acreditamos que é importante tecermos algumas considerações acerca da arte que se tem feito durante esse período, o qual nos acostumamos a chamar de *Modernidade* e que nos rege até o presente momento.

A substância, a inspiração vem da beleza transitória e fugaz da nossa vida presente. A obra se faz a partir de dois elementos: um eterno e imutável (arte pura, lógica e metódica); e outro, relativo e limitado (condicionado pela época, pela moda, pela moral, pelas paixões – e porque não dizer, pela economia).

Dessa forma, o que, num primeiro vislumbre nos parece inassociável, se abre. Mais que isso, de acordo com a visão de Baudelaire, o elemento eterno e imutável não seria assimilável sem o elemento relativo e limitado (BENJAMIN, 1975: 17). No entanto, devemos salientar que o próprio Baudelaire não trabalhou nesta chave, a da renúncia (relativa à perda da natureza e da ingenuidade). Ele dá mais ênfase ao alto teor homogêneo do historicismo, não como simbiose, mas como paradoxos: a cidade que em permanente movimento cai em torpor; que apesar de todo aço e concreto, é frágil e transparente como vidro.

É como se a modernidade se aproximasse da atividade artística por seu Espírito caduco: “[...] *a modernidade termina no momento em que conquistou seu direito*” (BENJAMIN, 1975: 16). Numa frase, caducidade tem a ver com a melancolia do homem que beira a velhice, o descobre a redução de sua capacidade de visão. Enfim, o herói moderno não é herói, mas apenas o seu representante (BENJAMIN, 1975: 28), posto que, na modernidade o papel do herói está disponível (Cenário, ator e herói se reúnem). Em última análise, é sobre esta disponibilidade que trata esse trabalho.

Nesse cenário, a música se presta apenas ao entretenimento. E mesmo esse entretenimento é falso. Ela acaba contribuindo para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão e para a incapacidade de comunicação dos mesmos (ADORNO, 1999). Só uma coisa não mudou: “*o equilíbrio musical entre prazer parcial e totalidade, entre expressão e síntese, entre superficial e profundo permanece tão precário quanto nos momentos de equilíbrio entre oferta e procura na economia burguesa*” (ADORNO, 1999: 69). Todos os elementos subjetivos da música sedem espaço a alienação coisificante da mercadoria música. Desobrigado de pensar no todo – “*cuja exigência está incluída na audição adequada e justa*” (ADORNO, 1999: 70) – o ouvinte se converte em consumidor passivo.

A música de sucesso se torna totalitária. É um tipo de fetichismo que valoriza vozes, imagens e produções em detrimento da proposta estética e do conteúdo das canções. Separadas, ambas perdem o sentido de existência e modificam a experiência artística. No pior dos cenários pintados por Adorno, a música passa a funcionar apenas como instrumento para propaganda de mercadorias as mais diversas (ligadas à música, ao artista ou a qualquer outro produto) e perde muito de suas qualidades subversivas. É música totalmente submetida a razão instrumental.

O móbil da teoria crítica sempre foi mudar o foco da análise marxista (de uma crítica da economia política para uma crítica da ciência). Ela faz isso por acreditar que a

ciência – ao invés de funcionar como instrumento de emancipação – passou a atuar como instrumento de reprodução do sistema no momento que cooptada pelo sistema econômico capitalista (e tudo isto se traduz em controle).

De acordo com a Escola de Frankfurt, não há mais conteúdo crítico na história contemporânea. A relação libidinal com a mercadoria é cada vez mais importante para garantir o consumo e a relação afetiva é alcançada através da estética. É como se é Ego substituísse o Id para criar um sujeito menos emotivo e mais racional.

Adorno acreditava que era dever da filosofia interpretar e mudar o mundo. Contudo, em suas análises ele enxergava que na atualidade, muitos são os que modificam o mundo hoje, sem, no entanto, interpretá-lo. Ela não prevê ou tenta controlar o mundo. Antes, ela busca interpretar através da intervenção racional, fugindo da intervenção positivista e instrumental que visa sempre otimizar os processos e até mesmo o indivíduo. Em resumo, trata-se de uma crítica da moralização da técnica.

Mas em que Adorno baseia sua crítica? Ele baseia na

“[...] credulidade, a expansão à dívida, a precipitação nas respostas, o pedantismo cultural, o receio de contradizer, a parcialidade, a negligência na pesquisa pessoal, o fetichismo verbal, a tendência a dar-se por satisfeito com conhecimentos parciais, essas e outras causas semelhantes impediram que o entendimento humano fizesse um casamento feliz com a natureza das coisas e foram, em vez disso, as alcoviteiras da sua ligação a conceitos fúteis e experimentos não planejados: é fácil imaginar os frutos e a prole de uma união tão gloriosa” (ADORNO, 1999: 17-18)

Onde quer que esteja a ciência, ali se encontrará a ação instrumental. Esta se orienta por regras técnicas que se apóiam no saber empírico, orientado por estratégias baseadas num saber analítico. Elas estão ligadas a deduções de regras de preferência e em máximas gerais. Por fim, ela também é ligada a uma ação simbolicamente mediada.

Para Habermas (2003), a teoria da razão comunicativa é mais ampla que uma teoria da moral. Diferente de uma filosofia prática, ela não fundamenta normas morais ou ideais políticos. Ao contrário, ela tem (adicionalmente) um sentido descritivo que identifica na prática cotidiana a voz persistente da razão comunicativa, mesmo que esta se

mostre subjugada, distorcida e desfigurada. Ela tem um enorme potencial de racionalidade quando nos referimos ao mundo vivido. Esse potencial se relaciona com o poder de regeneração das fontes de resistência do mundo vivido. Não se trata de otimismo, mas de uma visão estereoscópica, em acordo com a Dialética do Iluminismo que procura desvendar a modernidade em toda sua ambivalência.

Ele acredita ainda que as suposições fundamentais da consciência tecnocrática apontam para a linha evolutiva perfilada sobre a suave dominação da técnica e da ciência como ideologia, mantendo-se sempre separados os dois conceitos de racionalização. A saber, aqueles contidos no mundo do sistema – da ação racional teleológica –, e no mundo da vida – o da ação comunicativa e mediada subjetivamente. Contudo, este processo de desdobramento só constitui um potencial libertador se não substituir a racionalização ao nível do marco institucional, ou seja, pela destruição das restrições a comunicação (HABERMAS, 2003).

4.2. Considerações Finais

Na década de 1970, qualquer ouvinte de rádio com mais de quinze anos, já havia escutado mais músicas do que qualquer pessoa da geração anterior a sua. Isso fez da experiência artística musical “[...] a *recapitulação de todos os estilos, de todas as épocas, de todos os países* [...]” (LEVY, 1998: 65). Na década de 1990, o mercado se encontrava, mais uma vez, saturado. Isso fez com que muitos artistas questionassem a linguagem musical e a produção – caso dos Músicos Eletrônicos e alternativos, respectivamente.

De um lado, isso conduziu alguns artistas à ruptura radical com qualquer referência musical antiga. De outro, induziu outros tantos a pequenas e repetidas rupturas, a guisa de se tornarem evento e permanecer em destaque. Paralelo a esse contexto de crise, a *internet* crescia.

Conforme vimos, a indústria fonográfica sempre trabalhou, ao longo de todo o século XX, dentro de uma considerável zona de conforto. Esta dizia respeito a:

- considerável margem de lucro;
- articulações políticas eficientes e capazes de alterar as legislações por todo o mundo à seu favor⁹³;
- estratégia de atuação que garantia a absorção dos artistas independentes e a oportuna aquisição dos selos menores;
- reversão de todas as crises (economias, políticas e advindas das inovações tecnológicas) a seu favor, transformando-as em mais um nicho de mercado – sempre nos termos da racionalização da produção.

Por tenebrosas que fossem as conjunturas, havia sempre a perspectiva de que a situação favoreceria a indústria fonográfica. Essa situação começou a mudar com a popularização dos suportes de música digitalizada, dos sítios de compartilhamento, da *internet* e da pirataria. Se por um lado isso deixou em situação difícil os que sobreviviam de *copyright*⁹⁴; por outro, lançou as bases para a construção de novas cenas musicais ao redor do mundo.

Nos últimos quarenta anos do século XX, o mercado da música foi marcado pela saturação, conservadorismo e pouco espaço de atuação para os pequenos selos. Isso se traduzia na impossibilidade de assimilação de um número maior de artistas e estilos, em detrimento dos *blockbusters*. Com a popularização da *internet* e o impulso da *web 2.0*, um sem número de bandas conseguiram espaço para divulgar suas experiências artísticas a custos permissíveis.

O resultado dessa virada tecnológica e cultural foi a profusão de grupos dos mais variados estilos e ritmos. Gente a procura de espaço no mercado. Mas é bom que se diga: se, por um lado, o leque de opções está aberto em toda sua amplitude; por outro, a

⁹³ Por exemplo, conseguiu impedir, no Brasil, a lei que obrigava a numeração de todos os discos produzidos no país (SMIERS, 2006; DIAS, 2000).

⁹⁴ Todos os profissionais envolvidos na produção fonográfica e também as *majores*, que viram seu faturamento com álbuns e licenciamentos, relacionados com direitos autorais e conexos, diminuir.

competitividade aumentou bastante. A disputa pelo sucesso está mais acirrada do que nunca e é ingênuo achar que há espaço para todos. A condição de *pop star* permanece para os eleitos das *majores* – eles ainda necessitam de uma estratégia de marketing massiva e agressiva.

A pergunta que fica para artistas, empresários, produtores e pesquisadores é: o que acontecerá com o mercado da música nos próximos anos? Com o comércio de CD's retraído, vivemos hoje uma incógnita e o horizonte é de incertezas. Pela primeira vez em 122 anos de indústria fonográfica, o mundo vive a possibilidade de que toda essa miríade de *tecnologias* não se revertam em novas formas de exploração, normatização e controle do mercado pelas *majores*. Pela primeira vez, desde o final da Segunda Guerra Mundial, não podemos apontar o que ocorrerá ao mercado da música nos próximos cinco anos. Estamos nos referindo à primeira percepção de nossa pesquisa. Nesse momento, afirmar que as mudanças nas legislações visando normatizar o compartilhamento de arquivos digitais vão alcançar algum nível de efetividade é forçoso.

A cena criada a partir da *internet* habituou-se aos *downloads* e quem mais sofre com isso é o compositor. Seu prejuízo traz sérias conseqüências para música: sem um mínimo de retorno financeiro garantido, a tendência é que se produza menos e com pior qualidade. O período é de transição. Ele acontece em meio a ganhos e perdas. No final, o que sobrar será música. Como em todo período de mudanças, saímos de uma zona de conforto – e ninguém passa por essa situação sem sofrimento ou sem prejuízos.

Não existe mais uma instância inteiramente responsável por decidir o que veicular nas diferentes mídias. Nesse sentido, como pensar um futuro para música em um ambiente que se não se deixa enrijecer, é fluido, permeável, instável e em fluxo? Como se dará a nova estruturação do mercado fonográfico que convive com esse ambiente daqui para frente?

Insistimos que não pretendemos responder estas perguntas nesta dissertação. Nosso foco é compreender como se gesta a atual experiência artística musical em um ambiente digital pleno de possibilidades e incerto.

Para lograr êxito através da rede, os músicos se vêem obrigados a inovar e ousar. E quando pensamos no grande número de músicas disponíveis na *internet*, podemos imaginar quão longe podem ir essas misturas. A música nunca entrou em crise. A indústria fonográfica viveu muitas crises. A economia capitalista enfrentou outras tantas. Mas a criação musical não.

A indústria fonográfica se agigantou e acumulou poder para reagir às incongruências que ela mesma gerou. Por ter atingido de forma tão certa às mentes de músicos e ouvintes, ela se apropriou, com eficácia, da expressão artística e construiu um aparato ideológico resistente.

O que se apresenta diante dos nossos ouvidos hoje é uma enorme e profusa produção musical, geradora de uma força concreta e que informa no ir e vir entre o real e o virtual. Essa experiência artística não é cristalizável. Qualquer tentativa de cristalizar uma posição no seu interior, como um código cultural, está condenado à obsolescência (CASTELLS, 2006).

Com grande dinamismo, seletividade e instabilidade, o ambiente digital mexe com todos os sistemas da vida aos quais tem acesso (CASTELLS, 2006). Nesse sentido, as pessoas que utilizam as ferramentas digitais para compartilhar, manipular e usufruir música não podem ser consideradas simples ouvintes/consumidores.

Estamos diante de uma reestruturação profunda, abrangente, global e eclética da música. E essa é apenas uma das conseqüências que ocorrem no momento em que a música deixa o ambiente privado e migra para a rede. As Redes Sociais voltadas à música não oferecem perspectivas claras sobre o que advirá. Mas, mesmo sem saber o que os

espera, Os Reis da Cocada Preta e a Chico Correa & Eletronic Band depositam nela sua verve musical.

Esse é um dos pontos centrais da *internet*: você nunca sabe onde vai chegar, mas em algum lugar você chega. Alguém vai ouvir sua música. Se o artista vai conseguir capitalizar isso financeiramente, é uma outra questão, e não nos propomos a examiná-la nesta pesquisa.

A produção brasileira – grande e diversificada – agora se oferece a apreciação de todos quantos tenham acesso à *internet*. Não está mais restrita a empresários, produtores e mecenas culturais. Mesmo que bandas como Os Reis da Cocada Preta vislumbrem o mercado da música nos moldes da indústria fonográfica, isso não significa a reprodução do modelo antigo, mas uma adaptação dos artistas ao momento tecnológico e cultural vivido pelo mundo.

A música digitalizada está transformando nostalgia em audição, sensibilidade e percepção⁹⁵. Estamos nos referindo à pessoas que passam a acessar uma parte considerável dos cancioneiros populares existentes. Existe a possibilidade de que a

⁹⁵ Inclusive, a percepção ligada à qualidade de reprodução da música que trafega pela internet (o MP3 de 98/128 Kbps é uma das piores músicas com a qual o ser humano já teve contato, desde a invenção da música gravada). Aos poucos, os acervos disponíveis são substituídos por outros de melhor qualidade de compressão (292/330 Kbps). Há ainda mais dois fatores que devem ser considerados: 1- os limites impostos pela capacidade de memória dos *players* diminuem a cada dia; 2- os softwares de conversão e transmissão de dados são cada vez mais velozes.

Desde o desenvolvimento dos primeiros equipamentos de gravação de áudio, a tecnologia esbarra com problemas relativos ao registro das frequências. Para se ter uma idéia, as frequências mais graves dos primeiros discos eram extirpadas, pois não havia equipamentos que as reproduzisse. Como as primeiras populações urbanas do início do século XIX não tinham acesso à música erudita (alvo das primeiras produções fonográficas), o padrão de qualidade das músicas, que não era dos melhores, foi facilmente imposto pelas gravadoras.

O desenvolvimento do padrão digital resolve parcialmente esse problema. Parcialmente, porque os estúdios passaram a trabalhar com padrões de compressão muito baixos. A próxima perda de qualidade veio junto com o desenvolvimento do padrão DVD. Com o fito de fornecer mais opções de áudio dentro do mesmo suporte – vários idiomas e padrões de áudio (*mono*, *stereo*, *sounround 3.1*, *5.1*, *7.1*) esse som teve que ser comprimido ao máximo. Surgia o MP3, com um padrão de compressão mais de dez vezes superior ao do CD convencional.

Esse suporte se popularizou tanto, que hoje ele se transformou num potencial problema de saúde pública. Graças à baixa pressão sonora do padrão de compressão (92/128 Kpbs) normalmente usado e a péssima qualidade da maioria dos fones de ouvido; os usuários, muitas vezes, se vêem obrigados a ouvir suas canções no volume máximo dos aparelhos, o que pode lhes causar sérios transtornos auditivos.

Assim, com esse pequeno resumo, tentamos mostrar como a música alterna, desde o surgimento do primeiro fonógrafo, no final do século XIX, períodos de ganhos e perdas de qualidade.

memória musical das pessoas se constroem com mais elementos próprios (fruto de suas escolhas sonoras) e menos ingerência das *majores*. Isso altera profundamente as dinâmicas do mercado.

Hoje, a venda de discos é insignificante, quando comparada ao faturamento global das *majores*, cada vez mais voltadas a confecção de jogos eletrônicos e associadas a conglomerados de comunicação. É na brecha deixada pelas *majores* que muitos artistas, principalmente os alternativos, encontram espaço para divulgar sua produção musical. Trata-se de uma nova experiência artística. Outra vez parafraseando Benjamin, não há como a produção artística revolucionar nada se o artista não experimentar sua solidariedade também como produtor, como alguém que produz (BENJAMIN, 1985).

Os meios de produção digital estão postos e disponíveis. Não é otimismo. Pelo contrário. O que essa dissertação demonstrou é que a digitalização da música transformou a experiência artística atual. A mudança se deu em dois sentidos: mudou a relação de todos com a música e alterou o *fazer musical* sobre vários aspectos. É fato que ela ainda está imersa na razão instrumental e na lógica mercantilista do capital. Nesse caso, o que mudou foi a técnica imersa no *fazer musical*.

São novos suportes. Decerto que a mudança não alcançou todas as instâncias da produção musical mundial, mas a cena que surgiu a partir dela é uma realidade. São novos sujeitos imersos em processos criativos instanciados pela *internet*. A estrutura é horizontal e qualquer um pode se arvorar nos universos dos produtores musicais. A sensibilidade e a inventividade ainda são essenciais.

Aos ouvintes e pesquisadores, resta esperar mais um pouco, para ver o que acontecerá ao mercado da música. Quanto à experiência artística musical, ela se tornou, também, digital. Enfim, todas as peças estão no tabuleiro e as regras do jogo não estão definidas. As possibilidades estão abertas. Só nos resta esperar e ver o que acontece.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. (1985) *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____. (1989) *A Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva.

_____. (1995) *Educação e Emancipação*. São Paulo: Paz e Terra.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. (1999) *Os Pensadores: Adorno: Textos Escolhidos*. São Paulo: Nova Abril Cultural LTDA.

BENJAMIN, Walter. (1975) *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

_____. (1985) *Walter Benjamin: Sociologia*. Org. Flavio Rene Kothe. São Paulo: Ática.

_____. (1994) *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Textos Escolhidos. São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores).

BARDIN, Laurence. (2000) *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70.

BORGES, Sam Thiago. (2006) *Música Eletrônica e Racionalização: a Revolução Digital*. Monografia de conclusão de Bacharelado.

CASTELLS, Manuel. (2006) *A Sociedade em Rede*. volume 1. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

DIAS, Márcia Tosta Dias. (2000) *Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial.

FORTES, Débora. *Web 2.0*. In, Revista Info – ano 21, Número 243, junho de 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. (1982) *Walter Benjamin: os Cacos da História*. São Paulo: Brasiliense, Coleção Encanto Radical.

GARATTONI, Bruno. *A Pirataria Venceu*. In: Revista Super Interessante: edição 266, junho de 2009. São Paulo: Abril.

GOLDBERG, RoseLee. (2006) *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes.

HABERMAS, Jürgen. (2001) *Técnica e ciência como "ideologia"*. Lisboa: Edições 70.

_____. (2003) *Consciência Mora e Ação Comunicativa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

JAMBEIRO, Othon. (1975) *Canção de Massa: as condições de produção*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora.

LEMOS, André & PALÁCIOS, Marcos (Org.). (2001) *Janelas do Ciberespaço: Comunicação e Cibercultura*. Ed. Sulina. Porto Alegre.

LEVY, Pierre. (1998) *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34 - Coleção Trans.

_____. (2001) *A máquina universo: criação, cognição e cultura informática*. Porto Alegre: Artmed.

MARCUSE, Herbert. (1968) "A conquista da consciência infeliz: dessublimação repressiva. In, *A Ideologia da Sociedade Industrial: o Homem Unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, pp. 69 - 91.

MATIAS, Alexandre & FERLA, Marcelo. *Ok Computer: quando a música sai do disco*". In, Revista Bizz - edição 207, novembro de 2006, editora Abril.

MORELLI, Rita (1991). *Indústria Fonográfica*. São Paulo, Ed. da Unicamp.

_____. (2000) *Arrogantes, Anônimos, Subversivos*. São Paulo: Mercado de Letras.

NOGUEIRA, Bruno Pedrosa. (2008) *OK Computer: novas práticas sociais na indústria fonográfica geradas pela Internet*. Dissertação de conclusão de Mestrado.

Revista Carta Capital, edição de maio de 2007. Editora

SANTAELLA, Lucia. (2003) *Culturas e Artes do Pós-humano: da cultura das mídias á cibercultura*. São Paulo: Paulos.

SMIERS, Jost. (2006) *Artes Sob Pressão*. São Paulo: Escrituras.

VICENTE, Eduardo. (1996) *A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Musical: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas*. Dissertação de mestrado defendida em 1996 na Universidade Estadual de Campinas.

_____. (2002) *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese de doutorado defendida em 2002 na Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)