

Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes

Ramo de Estudos Comparatistas

Padrão e exceção:
apontamentos para um
possível enquadramento
teórico da música popular
João Luís Pinho Vilar

M

2017



João Luís Pinho Vilar

***Padrão e exceção: apontamentos para um possível
enquadramento teórico da música popular***

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e
Interartes, orientada pela Professora Doutora Celina Silva

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Dezembro de 2017

*Padrão e Exceção: apontamentos para um possível
enquadramento teórico da música popular*

João Luís Pinho Vilar

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
orientada pela Professora Doutora Celina Silva

Membros do Júri

Professor Doutor Francisco Monteiro
Escola Superior de Educação – Instituto Politécnico do Porto

Professora Doutora Zulmira Santos
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professor Doutor Francisco Topa
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Classificação obtida: 18 valores

Agradecimentos

À Professora Doutora Celina Silva, pela orientação dedicada e exigente.

Aos que me trazem pela mão: família e amigos.

Resumo

A presente dissertação procura esboçar um enquadramento teórico incipiente para uma abordagem culturalista do fenómeno da música popular. São abordadas as suas funções cultural, social, política e económica, para além de questões especificamente musicais. Propõe-se também uma taxonomia bipartida do objeto, colocando a hipótese da existência de dois tipos de música popular distintos.

Palavras-chave: música, teoria, estudos culturais, música popular, indústria cultural, cultura de massas.

Abstract

This current paper intends to draft an incipient theoretical framework for a culturalist approach of the phenomenon of popular music. Aside from the specific musical matters, the main object of study are its cultural, social, political and economic functions. It is also put forward a two-part taxonomy of the object, suggesting the existence of two distinct sorts of popular music.

Keywords: music, theory, cultural studies, popular music, culture industry, popular culture.

Nota introdutória	3
1 Breve história da música popular	5
2 A era da reprodutibilidade técnica como condição de existência da música popular	20
3 A música popular como mercadoria	31
3.1 A “colonização” da esfera cultural	31
3.2 A indústria cultural	45
4 A exceção do padrão: a praxis política da música popular	54
Conclusão	75
Bibliofilmowebdiscografia	78

Nota introdutória

A música popular é um fenómeno com grande relevância social, económica, política e cultural, cuja presença, transversal a todos os grupos sociais e etários, constitui uma característica importante do tecido cultural da nossa época. Como qualquer aspeto importante da sociedade, merece ser estudada e compreendida, tendo em conta a sua complexidade; a sua análise quer-se despida dos preconceitos e estereótipos que lhe são associados pelos vários os grupos sociais consoante as suas motivações, gostos e crenças particulares.

Mais do que pensar o fenómeno em termos meramente musicais, tarefa difícil, dada a multiplicidade estilística e constante integração de manifestações distintas, para além de estar fora daquilo que é pedido pelo plano curricular deste mestrado, interessou-me abordar, num exercício propedêutico, as suas funções política e sociocultural. A reflexão aqui presente ganhou forma pela leitura de vários autores com os quais estabeleço possíveis pontos de contacto, tendo sempre em conta que um estudo aprofundado é impossível num trabalho de tal extensão. Não sendo uma dissertação de teoria da literatura nem de teoria musical, as propostas aqui avançadas (que não se pretendem exaustivas) desenvolvem-se sob uma perspetiva culturalista cuja sustentação teórica é procurada com recurso a breves apontamentos sobre diversas propostas teóricas. Procurarei demonstrar a sua capacidade de se assumir como veículo do contraditório e instigador de mudança, porque *popular* e com grande impacto social. Importa assim definir o objeto como um fenómeno circunscrito, resultado da *era da reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin. A distinção entre artes autográficas e halográficas de Genette possibilita uma taxonomia do objeto pertinente.

Depois de constatar como as manifestações de música popular constituem produtos massificados que revolucionaram o modo de receção musical, interessou-me a forma como a sua produção e distribuição são mercantilizadas, colocando a hipótese de uma música-mercadoria. Neste ponto da reflexão, as contribuições de Jameson e Lyotard para o estudo da *pós-modernidade* revelaram-se centrais.

A orientação de mercado levanta a questão da relação com o social, mais precisamente se está em causa uma total subjugação ao sistema ou se é também possível uma autonomia capaz de distância crítica. A Escola de Frankfurt e o conceito de

indústria cultural, relacionado com o de *desejo-produção* de Deleuze e Guattari, são centrais na abordagem aqui presente da música popular.

Na parte última da dissertação, é tratada a *praxis* política do fenómeno (avançada por Benjamin em relação às artes resultantes da *era da reprodutibilidade técnica*), pensando em que medida a música popular tem a capacidade de levar a cabo o “exercício do contraditório”, com recurso às obras *Dialética Negativa* de Adorno, *Eros e Civilização* de Marcuse e *Diferença e repetição* de Agamben, texto que surge na sequência da produção de Guy Debord.

O *corpus* utilizado para exemplificar a argumentação desenvolvida no decorrer do trabalho, englobando manifestações geográfica e estilisticamente distintas entre si, é de dimensão reduzida mas de relevância significativa.

1 Breve história da música popular

A *música popular*, encarada como objeto de conhecimento, define-se musical, social e culturalmente por contraposição a outras categorias musicais, e historicamente por se tratar de um fenômeno “circunscrito” da nossa vida coletiva. Assim, o ponto de partida desta reflexão é a divisão tripartida da *música* em três categorias distintas: música erudita, música tradicional e música popular. Deste modo, a música popular, tal como a entendemos, possui um conjunto de características específicas que definem os seus modos de produção e distribuição, bem como as suas funções estética, social, cultural e comercial.

Se atentarmos aos termos do conceito *música popular* somos capazes de “visualizar” o seu “mapa formal”; música popular, numa primeira abordagem, não é mais do que música com a capacidade de apelar a um público alargado. Esta categoria musical, pensada aqui de forma arquetípica, distingue-se da música erudita nos seguintes aspetos: musicalmente no nível da complexidade, socialmente por ser uma manifestação artística que apela a um público alargado, e culturalmente por, ao longo da história, ter sido considerada uma manifestação inferior de uma determinada realidade cultural. Para além daquilo que a afasta da música erudita, a música popular diferencia-se também da música tradicional na medida em que musical, social e culturalmente não é um símbolo das tradições e costumes de um determinado povo, ainda que a maior parte das vezes assimile características da música tradicional na sua composição. Estas considerações, no entanto, não são suficientes; a definição arquetípica, resultante do constatar de um princípio unificador de vários exemplos concretos, não tem em conta o momento em que o “público alargado” se transformou em “público massificado”, fator da maior pertinência neste trabalho.

Música popular, tal como a entendemos aqui, é um fenômeno historicamente circunscrito, com origem no início do século XX nos Estados Unidos da América, que se caracteriza por ter a capacidade de alcançar, pela primeira vez, um público massificado (MIDDLETON; MANUEL, 2001), tendo, para além disso, uma nítida

orientação de mercado. O processo de distribuição *em massa* depende da ação da indústria musical – composta pelos compositores, intérpretes, produtores, distribuidores e responsáveis pela organização e apresentação dos concertos ao vivo.

É indispensável para este enquadramento inicial uma relativização dos estereótipos habitualmente associados à música popular, tais como: a sua posição inferior na hierarquia cultural ou a sua falta de valor artístico. Este tipo de formulações revelam-se preconceitos, no sentido em que distorcem o entendimento rigoroso do conceito. Identificam, por exemplo, música popular com tudo o que não é música erudita ou consideram que manifestações de música popular não o são por não terem acesso aos círculos de distribuição dominantes, que se distinguem quantitativamente (em termos de poder comercial) e não qualitativamente dos círculos “alternativos”. É necessário esclarecer que estas manifestações, apelidadas *underground music* em língua inglesa ou, mais recentemente, *música alternativa* em língua portuguesa¹, são uma subcategoria, no máximo, da música popular, visto a sua pertença à categoria ser manifesta tanto nos modos de produção e distribuição como nas funções cultural, social e comercial. Uma prova disso mesmo reside na facilidade com que este tipo de produções entra no circuito dominante quando a indústria o considera oportuno.

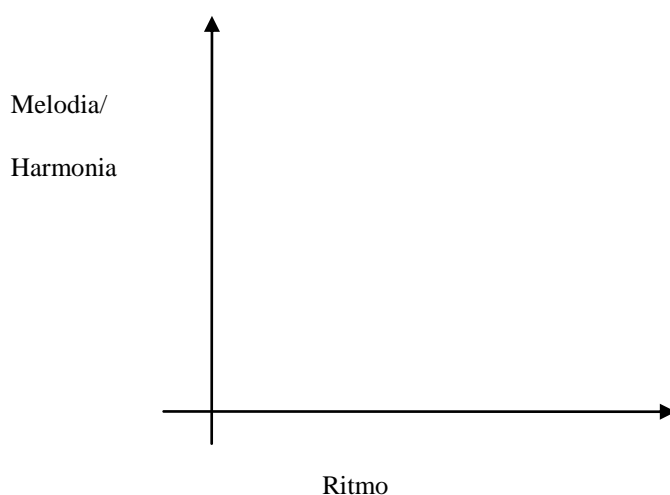
O aparecimento da música popular dependeu de técnicas de reprodução e distribuição musicais inéditas. Ora, se a primeira técnica de gravação e reprodução foi inventada por Thomas Edison em 1877, o fonógrafo, não é coincidência que, por volta da mesma altura, se tenha iniciado o fenómeno *Tin Pan Alley*, nome dado ao conjunto de músicos e editoras nova-iorquinos que dominavam a produção e distribuição nos Estados Unidos da América à altura. Com o Tin Pan Alley começou o processo de disseminação musical em massa, culminando com o domínio do fonógrafo e da rádio na distribuição da música popular, suplantando a partitura.

Tendo em conta que a música popular não depende apenas dos estilos musicais que a compõem, surgiram várias mudanças de ordem estritamente musical no seio da cultura norte-americana, em grande parte resultado dos contributos da comunidade de origem africana (mas não só), que dariam origem à maioria dos estilos musicais explorados pelo fenómeno. Este aspeto ilustra a forma como a música popular é capaz

¹A diferença entre os dois conceitos, historicamente distintos, não apaga do facto de que ambos se referem a produções musicais sem acesso aos meios de distribuição dominantes.

de absorver características musicais pertencentes à música tradicional de uma determinada comunidade, neste caso a africana, elucidando também a desconsideração inicial de que esta foi alvo por razões sociais e raciais.

O abordar, necessariamente incipiente, dos contributos musicais da comunidade africana leva-nos, neste momento, a debruçarmo-nos, ainda que de um modo muito basilar, sobre a questão do ritmo. O ritmo é um aspeto central da relação da música tradicional europeia com a música tradicional africana (dois termos aqui empregues com um elevado grau de simplificação se atentarmos à grande variação que existe no seu interior). As diferenças morfológicas que distinguem as duas tradições musicais prendem-se, num enquadramento genérico, com a relevância atribuída a cada eixo da expressão musical¹:



Se a música tradicional e erudita europeia concentra os seus esforços (podemos dizer, praticamente, até ao século XX, altura em que a prática se altera com contribuições de compositores como Stravinsky) principalmente no eixo vertical, favorecendo a melodia, a teia complexa de relações contrapontuais a partir do momento

¹A figura dá a ver uma das representações mais comuns da estrutura básica do texto musical, dividindo-a em dois eixos. É uma ilustração simplificada que serve mais a pedagogia do que a exatidão. O vertical diz respeito às notas musicais e à sua disposição e o horizontal diz respeito ao encadeamento temporal dos sons. Não está, no entanto, dependente dos conceitos de sincronia/diacronia, já que a melodia exige encadeamento temporal para o ser (embora a harmonia não necessariamente), e é aqui usada pelo seu papel didático.

em que é introduzida a polifonia, ou a harmonia mais ou menos estática típica da textura de “melodia e acompanhamento” da música clássica e romântica, podemos afirmar que a música africana (com todas as variações e tradições etnográficas específicas) coloca a ênfase sobre o eixo horizontal. De facto, o uso do ritmo na música europeia revela-se bastante mais simples do que na música africana, assim como o uso da melodia e harmonia na música africana é mais simples do que na europeia, sendo estas especificidades parte integrante da semântica de ambas as expressões musicais. Esta diferença fundamental explica a rejeição inicial da música africana por parte da música europeia, contrariada mais tarde por compositores como Gershwin ou Copland, em cuja obra o Jazz (com origem na música africana) assume um papel central.

A música africana constitui, de facto, um fator central na génese da música popular. A herança cultural da comunidade de origem africana tornou ubíquos no contexto musical americano recursos musicais que eram, à época, novidade para os norte-americanos de origem europeia. A organização estrutural da peça musical, por exemplo, distingue-se da exatidão de método da composição da música europeia. Na música de origem africana a peça adquire um carácter de improvisação que depende da abertura da sua estrutura, que se pode alterar a cada interpretação e “durar” mais do que inicialmente esperado, oferecendo ao músico a ocasião para partilhar variações melódicas, manipulando o tema original a seu gosto. Na peça musical europeia, pelo contrário, a estrutura encontra-se definida à partida, incluindo a sua duração, e raras vezes os improvisos são permitidos (com a exceção de secções musicais como a *cadenza*). Para além disso, a linearidade rítmica europeia contrasta com a complexidade rítmica africana, grandemente sincopada e preta de “subtilezas”. Por fim, a síntese das duas tradições deu origem a novas escalas musicais (organização sequencial das notas musicais), como por exemplo a *escala de blues*, superando a simplicidade das escalas diatónicas europeias e pentatónicas africanas.

A música de origem africana teve, como se sabe, uma das suas primeiras expressões em solo americano nos cantos de escravos; os trabalhadores das plantações encontravam no canto um veículo para a expressão da frustração causada pela condição injusta em que viviam. Uma possível descrição dos cânticos de escravos consistirá em dizer, genericamente, que a música tem um carácter triste; a dedução de que se canta por consolo é, de certo modo, inevitável, tendo em atenção as condições em que esta música surgiu. Este extravasar de frustração por meio da música é o elo que une o canto de

escravos ao canto solitário do intérprete de *Blues*. Com o acompanhamento da guitarra, instrumento ocidental adaptado, o *Bluesman* construía a narrativa das suas canções a partir de situações do quotidiano, relatadas de forma simples mas com suficiente valor simbólico e referencial para espelhar a realidade penosa de toda uma comunidade. A dimensão telúrica e concreta dos Blues (que em inglês sugere o desânimo que eles exprimem) não deixa espaço para qualquer representação romantizada ou épica da realidade: a morte é apenas a morte e não a passagem para uma outra vida, o sofrimento é inevitável e a redenção impossível:

I got to keep moving, I got to keep moving
Blues falling down like hail, blues falling down like hail
Mmm, blues falling down like hail, blues falling down like hail
And the day keeps on remindin' me, there's a hellhound on my trail
Hellhound on my trail, hellhound on my trail

If today was Christmas eve, if today was Christmas eve
And tomorrow was Christmas day
If today was Christmas eve and tomorrow was Christmas day
All I would need is my little sweet rider
Just to pass the time away, to pass the time away
You sprinkled hot foot powder, mmm, around my door
All around my door
You sprinkled hot foot powder, all around your daddy's door
It keeps me with ramblin' mind rider
Every old place I go, every old place I go
I can tell the wind is risin', the leaves tremblin' on the tree
Tremblin' on the tree
I can tell the wind is risin', leaves tremblin' on the tree
All I need is my little sweet woman
And to keep my company, hey, hey, hey, hey, my company
(JOHNSON, 1937)

Este “clássico” do Blues ilustra de forma cabal o teor genuíno e o desânimo característicos deste género. O abatimento que “cai como granizo” no sujeito da enunciação deriva ao mesmo tempo do seu sofrimento pessoal, bem como da

ubiquidade e inevitabilidade do sofrimento que, como a chuva, cai sobre toda a comunidade africana. Esta condição, simbolizada na imagem do *hellhound*, persegue o sujeito, que conhece a irremissível força do destino. O único bálsamo reside na companhia da “sweet woman”, com a qual estabelece uma relação de caráter sexual muito distante das representações de amor da tradição ocidental – o amor romântico, ideal e platónico.¹

Uma técnica musical capaz de exercer uma atração “irresistível” sobre os ouvintes (e que merece aqui uma atenção especial) foi particularmente importante nas contribuições musicais da comunidade africana: a síncope. Esta consiste em deslocar o ritmo da melodia e acentuá-la nos tempos fracos ou contratempos em vez de o efetuar nos tempos fortes, adquirindo deste modo a capacidade de conferir um caráter “dançável” e “arrebataador”. Esta característica desencadeia um efeito anímico que se tornou a tal ponto “previsível” que alguns músicos, não eruditos, decidiram aplicá-la a algumas melodias de ópera e a peças de música erudita que constavam do seu repertório. Este princípio de execução, centrado na síncope, atingiu o seu auge no *Ragtime*².

A democratização do piano, consequência da redução do seu custo, assim como a popularidade dos *saloons* onde o pianista era, à época, a *jukebox* de serviço, executando música pedida pelo público, contribuíram também para o sucesso deste estilo musical que viria mais tarde a desembocar no *Jazz* (SCARUFFI, 2007)³. Scott Joplin é talvez o nome mais frequentemente associado ao *Ragtime* e as suas composições são ainda hoje imensamente populares - “Maple Leaf Rag” ou “The Entertainer”, por exemplo. É de notar como nestas duas peças é delegado à mão esquerda o papel de sustentar um padrão rítmico altamente regular, em compasso binário, remanescente das marchas a partir das quais o *Ragtime* evoluiu, ao mesmo tempo que a mão direita fica livre para seguir o fio das melodias sincopadas – traço característico deste estilo.

O *Tin Pan Alley*, primeiro exemplo histórico de uma “indústria” dedicada à produção e distribuição musical *em massa*, explorava algumas árias de ópera, *Ragtime*,

¹O Blues viria a tornar-se música popular a partir do momento em que o *single* “Crazy Blues” de Mamie Smith (1920) se torna um sucesso comercial nos Estados Unidos da América.

²Estilo musical não improvisado geralmente executado por negros ao piano

³Nos seus primórdios, *jazz* e *ragtime* eram sinónimos.

Foxtrot e teatro musical. Estas manifestações musicais podem ser consideradas os primeiros produtos de música popular. Assim, também o *Jazz* das Big Bands, próximo estilo musical a dominar o mercado dos Estados Unidos da América na antecâmara da Segunda Guerra Mundial, é música popular, ao contrário do que faria pensar a crescente especialização artística que se seguiu.

Os contributos musicais da comunidade africana na América do Norte serão mais corretamente entendidos enquanto constitutivos de um *continuum* de estilos que engendram novas formas de fazer música dentro da mesma tradição. O *Jazz* foi, se quisermos, o extravasar da música de origem africana fora da sua comunidade para se afirmar como parte central da identidade musical e cultural norte-americana. De facto, desde uma fase incipiente, e ao contrário dos outros estilos mencionados, o *Jazz* foi criado e executado não apenas por indivíduos de origem africana, participando todo o tipo de comunidades no *melting pot* de Nova Orleães.

O *Jazz* torna-se a primeira manifestação complexa do legado musical da comunidade africana, devido ao espaço para a liberdade criativa dos que o executam. É lugar-comum dizer-se que o *Jazz* merece o título de “música séria” a par da música erudita. De facto, esta prática musical levou até às últimas consequências uma parte central desse legado, a improvisação, canonizando-a. Para além disso, a simplicidade do dueto guitarra/voz do *Blues* é substituída pela complexidade de um alargado conjunto de instrumentos que aumentam as potencialidades musicais. A liberdade dada ao conjunto de instrumentistas e vocalistas para construírem melodias espontaneamente e exibirem o seu virtuosismo impulsionou a música de raízes africanas de tal modo que esta atinge novos patamares musicais.

Falar de *Jazz* revela-se, no entanto, problemático – este é um termo lato que engloba várias tendências musicais muitas vezes distintas entre si. Interessa-nos, no entanto, o *Jazz* enquanto fenómeno popular, deixando de lado os estilos a que deu origem a sua crescente especialização e alcance artístico como o *Bebop*, o *Hardbop*, o *Jazz modal*, o *Free jazz*, o *Jazz de fusão*, os quais dificilmente se inserem na música popular. A discussão acerca de algum *Jazz* ser ou não *popular* é, no entanto, uma discussão complexa e polémica. A música popular, frequentemente utilitária, apela às massas, utilizando a gravação como veículo matricial da experiência musical. A maior parte dos subgéneros de *Jazz* não segue essas diretrizes. Ainda assim, inicialmente visto

como um fenómeno contracultural, desconsiderado enquanto mero apelo à sensualidade sem valor musical e associado à decadência de valores dos “loucos anos 20” (também chamados, significativamente, de “era do *Jazz*”), nos anos 30 o *Jazz* das *Big Bands* assumia um papel central na música popular e na sua divulgação alargada. O *Swing* de Louis Armstrong e o *Jazz* vocal de Ella Fitzgerald e especialmente Frank Sinatra chegaram também, dir-se-á, a um público massificado. Posto isto, é sensato não pensar no *Jazz* da década de 40 até à nossa como um fenómeno de música popular, altura em que a crescente especialização musical engendrava o *Bebop*; poderá, no entanto, dizer-se que o *Jazz* do *Swing* e das *Big bands* ocasionou vários momentos de consumo musical em massa.

Contudo, a música popular não é somente devedora da tradição negra, importando ter também em consideração estilos musicais como o *Country* ou o *Folk*, herança da cultura musical de tradição ocidental. Quando em 1910 John Lomax publica “Cowboy songs and other frontier ballads”, o público começa a perceber a importância deste legado; no entanto, o contributo da música de tradição europeia tem o acesso ao grande público apenas em 1922, quando Eck Robertson leva a cabo a primeira gravação de música *Country*. A música *Folk* e *Country* contrastam com a música negra na temática e na construção musical – por exemplo, a síncope tem um papel muito menos preponderante nos primeiros e a crença na inevitabilidade de um destino cruel parece ser específico da música negra. Ainda assim, ambos os legados contribuirão, mais tarde, através da fusão das suas características específicas, para a criação de novos estilos musicais importantíssimos na música popular: por exemplo, a música *Rock*.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e o boom económico norte-americano, a indústria musical prosperou. A maior oferta de gravações e a maior acessibilidade às novas tecnologias de reprodução, assim como novidades como a *jukebox* e o desenvolvimento da rádio, asseguraram uma expansão do mercado musical, aumentando o poder dos agentes de distribuição e o acesso do ouvinte à música comercializada. Os cantores ocuparam o centro da atenção do público e deram origem ao fenómeno do *popstar*. Este é um aspeto central da indústria musical que se torna um veículo essencial para a transferência de uma forte afetividade ao nível da experiência estética do público, assim como instrumento fortíssimo na fidelização do ouvinte, dotando a música de presença corpórea e materialidade. A musicalidade perde assim importância para o *mythos*, ou seja, a construção da personalidade do artista no sentido

da sua mercantilização. A música é então o produto do talento incompreensível do cantor carismático, a maior parte das vezes sedutor, ao mesmo tempo inalcançável e objeto do *pathos* do mortal comum. A espectralidade da música é substituída pela sua corporalidade e o intérprete torna-se o objeto central da experiência e fruição estética.

O cantor transformado em *popstar* e o seu *mythos* tem um dos exemplos primeiros e mais paradigmáticos em Bing Crosby, cuja versão da canção *White Christmas* foi um dos maiores sucessos comerciais da história da música, tendo, segundo o Guinness World Records, vendido mais de 50 milhões de cópias¹. Mais do que um cantor, Bing Crosby logo se tornou uma celebridade e o culto da sua pessoa ultrapassou a mera apreciação dos seus dotes vocais. Prova disto está na sua participação em vários filmes de Hollywood, tais como “Going My Way”, “Holiday Inn” ou “White Christmas”. Este estatuto de celebridade e figura pública ficou também cimentado através da participação em *varieties shows* televisivos, como por exemplo “The Hollywood Palace”. O cantor ultrapassa aqui a função de intérprete musical para encarnar a identidade de uma *pessoa pública*, modelo arquetípico de *homem ideal* do subconsciente coletivo da sociedade norte-americana. As competências de um músico profissional comum parecem aqui não servir o novo propósito, dependente de outros méritos, como o do carisma e o talento para a representação, sujeitos à lógica de funcionamento do culto da personalidade, mais dependente de efeitos de ilusão e do *mythos* do que da verdade, num claro exemplo da *sociedade do espetáculo* de Guy Debord²:

The spectacle grasped in its totality is both the result and the project of the existing mode of production. It is not a supplement to the real world, an additional decoration. It is the heart of the unrealism of the real society. In all its specific forms, as information or propaganda, as advertisement or direct entertainment consumption, the spectacle is the present model of socially

¹*Best selling single.* Guinness World Records. Disponível em: <http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/59721-best-selling-single> Acesso em: 29 dez. 2016

²Uma teoria desenvolvida a partir dos conceitos marxistas *fetichização da mercadoria*, *alienação* e *coisificação*. Na sociedade do espetáculo, as mercadorias dominam os indivíduos e não o contrário. Os “mass media” são a sua expressão mais notável.

dominant life. It is the omnipresent affirmation of the choice *already made* in production and its corollary consumption. (DEBORD, 1994)

Este *myhtos* inclui frequentemente um elemento de perigosidade sem o qual corre o risco de se tornar desinteressante. Por debaixo da imagem refletida nestes indivíduos “excepcionais”, a realidade revela-se muitas vezes distante daquilo que é exibido publicamente; esta imparidade culmina muitas vezes em comportamentos de compensação ou autodestrutivos, como o abuso de drogas, que servirão mais tarde para a autofagia e alimentarão a renovação do mito. O *popstar* autodestrutivo adquire o estatuto de herói para os seguidores da contracultura como muitos líderes políticos o foram enquanto detentores de um desígnio coletivo.

Uma inovação técnica da Alemanha nazi, o magnetofone, responsável pela gravação em fita magnética, revolucionou a indústria musical assim que os aliados tiveram acesso a ela. Juntamente com a melhoria técnica resultante da transição do vinil de 12 polegadas de 78 rpm para o vinil de 12 polegadas de 33.3 rpm¹, que possibilitou um aumento do tempo de reprodução, a gravação em fita magnética modificou o processo de gravação musical de forma radical. A qualidade do som melhorou significativamente, tornando a manipulação sonora possível. A artificialidade da gravação teria aqui o seu início, assim como a discrepância entre as várias execuções e o produto final.

Assim, o disco tornou-se hegemónico no que diz respeito à apresentação pública e à distribuição, relegando o concerto ao vivo para segundo plano. A experiência musical desloca-se assim das salas de concertos, destinadas à receção da música em conjunto, para o espaço privado, através dos leitores de discos e rádios. A *aura* da execução única e irrepitível transformava-se no consumo massificado da materialização petrificada de uma interpretação artificial porque tecnicamente manipulada. A audição de uma única execução musical, sempre idêntica a cada aparição, sempre previsível, substitui a imprevisibilidade da desusada execução presencial. A experiência da obra musical torna-se distante, artificial e idêntica em vez de próxima, orgânica e única.

¹O primeiro capaz de reproduzir perto de 7 minutos de música e o último 20 minutos por cada lado do disco.

As dimensões comercial e mercantil da música popular, cujo sucesso é tanto maior quanto maior for o público, começa a partir do momento em que as editoras centram a sua atuação no teor competitivo; é necessário publicitar, vender e fidelizar. Para isso, utilizam os grandes meios de comunicação à altura (hoje muito diferentes), como a televisão e a rádio, como veículos de publicidade e *marketing* por excelência, capazes de rapidamente fazer chegar os seus *produtos* ao grande público, devido à imediatez da sua distribuição. A necessidade de vender *produtos* massificados exige a adequação comercial do objeto musical, ao contrário do que em tempos remotos acontecia com o mecenato, a título de exemplo, quando a música estava destinada a um grupo social restrito e instruído. Deste modo, a seleção de artistas a fazerem parte das fileiras da música popular nem sempre depende de critérios de qualidade artística, estando dependente das exigências do dito “grande público” – donde o caráter efémero da música popular.

A revolução musical seguinte, neste contexto, e talvez a mais importante, foi a do *Rock*. A origem deste estilo musical que viria a transformar o mercado da música popular prende-se, antes de mais, com as inovações técnicas que permitiram o seu aparecimento. Os instrumentos elétricos viriam a dominar o mundo da música popular nas décadas seguintes e foram responsáveis pela criação de uma nova sonoridade. Quando George Beauchamp e Adolph Rickenbacker inventaram a guitarra elétrica em 1931 (“Rickenbacker”) e Laurens Hammond inventou o órgão Hammond, o caminho começa a ser trilhado. Les Paul torna-se esponsável, mais tarde, pela introdução de novas técnicas de gravação e da sua manipulação, como por exemplo o efeito “echo delay”¹ e a técnica “multitracking”². Ao mesmo tempo, os sintetizadores eram desenvolvidos com os contributos de vários técnicos, culminando no trabalho de Robert Moog, o primeiro a ser comercializado. Com a publicação de “A Mathematical Basis of the Arts” de Joseph Schillinger, a premonição de que no futuro a música poderia ser construída a partir de retalhos de músicas já existentes surgiu. De facto, hoje testemunhamos essa realidade na técnica “sampling”³.

¹Efeito sonoro que consiste na gravação de um *input* sonoro e na sua repetição depois de um determinado período de tempo.

²Método que permite a gravação separada de múltiplas fontes sonoras em diferentes alturas para a criação de um todo coerente.

³Técnica de produção musical que consiste na utilização de partes de músicas existentes na criação de novas composições.

A revolução musical do *Rock* não dependeu apenas, no entanto, das inovações técnicas supracitadas, tendo sido também resultado de uma revolução cultural que visava a transformação social, opondo-se ao *status quo* da sociedade norte-americana à altura. Depois do fim da Segunda Guerra Mundial, esta viveu níveis de prosperidade até então desconhecidos; na década de cinquenta, o poder económico da classe média permite uma aceleração do consumo, devido aos altos salários, por um lado, e os preços baixos, em comparação com o salário médio, por outro. A família média americana possuía moradia, carros e televisão. A cultura do consumo criou a “fast-food”, aumentou a facilidade de acesso a empréstimos, iniciou a preferência pelo carro enquanto local para se estar (os “drive-in” espalhavam-se e a experiência de ver um filme a partir de um carro tornava-se comum). Tudo isto criou um clima de artificialidade no seio da sociedade e cultura norte-americanas, denunciada por uma nova geração, os “baby boomers”, que nela identificaram uma maleita da organização social norte-americana. Os principais alvos de crítica foram a estrutura familiar, as relações interpessoais, os papéis de género e o conservadorismo ubíquo patente em todas as convenções do funcionamento da sociedade.

Neste contexto, e apesar da estabilidade económica, despertaram contestações importantes. O racismo, grande “mancha” na história norte-americana desde a época colonial, foi denunciado pelo Civil Rights Movement, responsável por uma luta mais ou menos sistemática visando o fim da segregação racial. A “Beat Generation” repudiou o “american way of life”, as formas de tradicionalismo e conservadorismo social, através da apologia das drogas, da sexualidade livre, da “espiritualidade” e de uma certa orientalidade. O movimento ativista estudantil Students for a Democratic Society surgiu e expandiu-se nos anos 60, uma das mais importantes forças da New Left. Um tema muito fraturante da sociedade norte-americana foi a questão da Guerra do Vietname, fator que levou uma grande massa de jovens e outros ativistas a manifestarem-se contra aquela que consideravam ser uma intervenção militar abusiva, injusta e imperialista.

Mas nem todas as mudanças civilizacionais se limitaram aos Estados Unidos da América; de facto, na Europa assistia-se ao fim dos impérios coloniais e ao maio de 68, acontecimento iniciado com uma série de greves estudantis. Os ares de mudança pareciam também pairar sobre o velho continente, tornando-o joguete do conflito entre as áreas de influência norteamericana e soviética.

A rebeldia juvenil do pós-guerra reflete-se na emergência do *Rock*, inicialmente um fenómeno negro, com “Fats” Domino. O reconhecimento de que este novo estilo musical possuía uma grande capacidade de arrebatador e inflamar os ouvintes levou a indústria musical a explorá-lo. Assim, num país profundamente dividido racialmente, a questão foi “resolvida” no engendrar de uma estrela de *Rock* branca na pessoa de Bill Haley. A primeira manifestação musical autêntica de *Rock* foi, no entanto, a de Chuck Berry, ao fazer da guitarra elétrica um instrumento preponderante, combinando a técnica dos *shouters* do Blues¹ com o ritmo do *Boogie-Woogie*². O maior sucesso *Rock* veio, contudo, com Elvis Presley, estrela de *Rock* comparável ao estatuto que Frank Sinatra detinha no *Jazz*, detentor de um enorme sucesso comercial e criador do *mythos* da *rockstar*. A sua imagem e identidade foram arquitetadas no sentido de dar corpo à “figura rebelde” e “delincente” com a qual várias gerações de adolescentes norte-americanos se identificariam, uma espécie de “rebel without a cause”³ do filme de Nicholas Ray. Para isto contribuiu também a imagem mercantilizada de símbolo sexual; os impulsos e desejos sexuais são parte integrante deste estilo musical enquanto força fidelizante e atrativa. Assim o mostra a letra deste “clássico” dos primórdios do *Rock* (o modo como é cantado, soluçado, sugere súbitos acessos libidinais):

You shake my nerves and you rattle my brain
Too much love drives a man insane
You broke my will, but what a thrill
Goodness gracious great balls of fire

I laughed at love when I thought it was funny
But you came along and you moved me honey
I've changed my mind, this love is fine
Goodness gracious great balls of fire

Kiss me baby, woo, it feels good
Hold me baby, ooh, yeah, you gonna love me like a lover should

¹ Cantores de blues capazes de cantar, em banda, sem amplificação.

² Género musical principalmente associado à dança, caracterizado por um “ostinato” no baixo que segue as mudanças harmónicas típicas do blues.

³ Encontramos aqui dois tipos de rebeldia diferentes. A rebeldia do *rock n' roll* não pressupõe, claro está, ativismo e consciência política, tal como no filme “Rebel Without a Cause” o protagonista não luta por nenhuma causa.

You're fine, so kind, I'm gonna tell this world that you're mine! Mine!
(LEWIS, 1957)

A simplicidade deste novo estilo musical comparativamente a outros estilos precedentes reflete-se na predominância das “bandas”, conjuntos de instrumentos simples e limitados a uma bateria (responsável por toda a secção rítmica), uma guitarra e um baixo, embora existam também conjuntos que incluem órgão ou mais do que uma guitarra. As suas letras assumem o legado do *Blues*, com temáticas telúricas e despojadas, prestando mais atenção a realidades concretas do que “universais”. Esta linearidade e “rebeldia” musicais, espelhadas no ritmo, repetitivo, forte e de fácil perceção exerceram uma atração irresistível sobre o público jovem. O sentimentalismo tornou-se erotismo e o trágico sarcástico e provocativo, numa visão do mundo de ordem adolescente. Nasceu o fenómeno da contracultura, uma forma de resistência juvenil (e não só) à cultura dominante. Com tudo isto, a enorme popularidade do *Rock* fez o mercado musical crescer e extravasar para outras áreas geográficas, como por exemplo o Reino Unido, de onde surgiria a *Britpop* e o fenómeno dos Beatles.

A emergência do *Rock* “concentrou” os estilos musicais anteriores na criação de uma novíssima forma de compor e executar música destinada a uma receção em massa e dotada de potencialidade comercial inusitados, atuando, nos anos que se seguiram, como um tronco de onde múltiplos ramos surgiram. Exemplos disto mesmo são os novos estilos musicais *Punk*, *Funk*, *Grunge*, *Hard Rock*, *Heavy Metal*, *Rock progressivo* - entre outros termos que a maior parte das vezes servem apenas o objetivo de criar a ilusão de diversidade na homogeneidade. Estas “novidades” musicais *populares* foram, a partir do momento da sua génese, simultaneamente o motor e energia resultantes de uma contracultura juvenil que, com um *Weltanschauung* que assentava essencialmente no conflito intergeracional, desafiou inicialmente a cultura dominante até ser instrumentalizada e absorvida pela indústria musical, “normalizada” e mercantilizada. A consequência última deste processo é o surgimento do estilo musical comumente chamado de *Pop*, dedicado a um público infantojuvenil. De facto, esta música originalmente rebelde e por vezes revolucionária é hoje parte da cultura industrializada dominante ou, se quisermos, *mainstream* que inicialmente se pretendia contrariar. Um exemplo deste aspeto é o facto de o álbum “Dark Side of the Moon”, dos Pink Floyd, uma banda fundamentalmente contrassistema, ser um dos álbuns mais vendidos de

sempre. As novas técnicas de criação, produção e execução musical, maioritariamente digitais e manuseadas com acesso a computador alteram o paradigma apenas no sentido em que a música se torna ainda mais automatizada e de fácil e rápida produção e difusão, melhorando o seu potencial económico. Importa, no entanto, identificar os momentos em que foi efetivamente capaz de provocar mudanças (ou evoluções) sociais e culturais reais e inovações artísticas e musicais notáveis.

2 **A era da reprodutibilidade técnica como condição de existência da música popular**

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

A música, a literatura e o cinema são artes *alográficas*, porque sujeitas a interpretações múltiplas (de uma obra musical, por exemplo) e à *cópia*¹. Genette utiliza a distinção avançada por Goodman, desenvolvendo-a através da análise daquilo a que chama *imanência* da obra de arte (GENETTE, 1997), afirmando que as artes *alográficas*, nas suas manifestações variadas, remetem para um objeto “ideal” que o recetor constrói através de um processo de “redução”, identificando as características artísticas comuns a todas as manifestações distintas a que dão origem. Deste modo, as “cópias” de textos literários não alteram as características artísticas essenciais do texto original (o seu discurso), ainda que o possam apresentar com tipos de letra diferentes, por exemplo.

No entanto, o argumento de Genette revela-se problemático quando aplicado à música popular. O modo como a *cópia musical* se assume enquanto arte *alográfica* é distinta do modo como a *performance* ou interpretação musical o faz, na medida em que a *cópia* é feita mecanicamente, sem necessidade de um esforço artístico na materialização dos traços do “objeto ideal”. Ora, na música popular a *cópia* a sua

¹Aqui, *cópia* diz respeito ao modo como os objetos artísticos são reproduzidos e multiplicados; no caso da literatura com recurso à impressão e no caso da música com recurso à gravação sonora.

difusão massificada é privilegiada: o disco é considerado o objeto artístico matricial, e não a *composição* “plasmada” na notação musical ou a sua execução.

Assim, podemos considerar o *disco* (a *cópia* musical) como uma ocorrência artística *autográfica* múltipla, porque o objeto artístico se apresenta ao ouvinte tal como ele é (todos os exemplares são idênticos), sem necessidade de um processo de “redução”¹ por parte do ouvinte. Esta hipótese do “estatuto especial” da música popular no âmbito dos regimes propostos por Goodman e Genette é explicável pela particularidade de a música popular privilegiar o *disco* em detrimento da *performance*, facto decorrente dela resultar da *reprodutibilidade técnica* e de esta ser a sua condição de existência.

Face aos desenvolvimentos tecnológicos da época, Walter Benjamin escreveu um ensaio medular na compreensão das transformações engendradas na arte na passagem do século XIX para o século XX: *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade mecânica*. O referido texto será, no presente trabalho, convocado a partir dos seguintes pontos: a perda da *aura* da obra de arte e do seu *aqui e agora*, consequência da instauração da multiplicidade e da exclusão da *História* dela derivada², o fim da sua «existência parasítica no ritual» (BENJAMIN, 1992: 70) e a sua *praxis* política. Para além disso, abordar-se-á a maneira como a *reprodução técnica* altera o modo da receção da obra musical.

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

As diferentes técnicas de reprodução da obra de arte figurativa são objeto de grandes transformações ao longo da história – os gregos conheciam apenas a fundição e a cunhagem; mais tarde surge a xilogravura (*ibidem*); muito mais tarde ainda a impressão e depois a fotografia. Estas alterações têm uma repercussão “retrospectiva”

¹Conceito de Genette que se refere à redução dos traços distintos a um objeto ideal.

²Entendido por Benjamin como um espaço onde a obra de arte se insere enquanto existência única, carregando em si um testemunho histórico tangível que a liga a ocorrências concretas.

sobre a própria natureza da arte (*idem*: 64). A fotografia, verdadeiramente revolucionária (como a invenção da imprensa o foi para a literatura), diz-nos Benjamin (*idem*: 69), modifica a configuração tradicional da arte. As discussões em torno da legitimação da fotografia e do cinema distraíram os críticos, que foram incapazes de reconhecer as implicações desta transformação, instauradora de uma verdadeira rutura. As dúvidas acerca do estatuto artístico por eles levantadas tentavam incluir as novas formas de arte numa circunstancialidade artística que tinha sido irreversivelmente modificada, da qual não se aperceberam. De facto, as formas de arte inauguradas pela *era da reprodutibilidade técnica* engendraram um novo paradigma. A rutura foi igualmente grande com a invenção das novas técnicas de reprodução, distribuição e receção musicais: a conceção e a prática da música foram revolucionadas.

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

A *reprodutibilidade técnica* opera uma aproximação entre a obra e o recetor, possibilitando ainda um alargamento do público com acesso à obra de arte. Se a *autenticidade* da obra de arte reside naquilo que é transmissível desde a origem até ao testemunho histórico, a *autenticidade* perde-se, de certo modo, de cada vez que a obra de arte é atualizada em contextos sempre diferentes e aleatórios. Também isto condiciona a receção.

Com efeito, seguindo as propostas da *estética da receção*¹, somos forçados a admitir que a obra de arte é percecionada de forma diferente em cada contexto distinto. A atualização da obra (isto é, a receção da mesma) através das suas reproduções em contextos de receção diferentes introduz variantes imprevisíveis nas interpretações da mesma, porque engendra objetos estéticos diferentes a partir do mesmo artefacto.

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

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

¹Movimento de crítica literária surgido nos anos 60 que defende, grosso modo, que a obra de arte só existe quando lida ou rececionada.

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

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

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

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

Benjamin diz-nos que o modo de organização da percepção sensorial do homem é condicionado natural e historicamente; não só a percepção do objeto artístico muda ao longo do tempo como também a percepção da realidade. Este modo de organização sofre

alterações profundas com o surgimento das novas técnicas de reprodução. Tais alterações provocam a perda da *aura* - caracterizada, segundo Benjamin, por uma “lonjura”. O desejo das massas de aproximação assegura a eliminação da distância. A montanha ou o ramo (exemplos dados por Benjamin) que observamos mantêm sempre uma lonjura ultrapassável somente pela reprodução, que assegura a sua atualização em contextos diferentes e a torna mais “próxima”. Nenhuma forma de arte nos está, hoje, *longe*, prova do “óbito da aura” defendido por Benjamin. A reprodução destrói esta lonjura e aumenta a proximidade. Em apenas alguns segundos encontramos a gravação da *performance* exata da quinta sinfonia de Beethoven que queremos ouvir (com a condição de ter sido gravada). Para ouvi-la era, no passado, necessário esperar um longo período de tempo, correndo o risco de assistir a uma *performance* de má qualidade, sem esquecer o facto de o público com essa possibilidade ser muito restrito.

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

Mas se do cinema podemos dizer isto, o caso da música popular não é diferente. De facto, o significado social da música popular é demasiado importante para ignorarmos o significado político da sua existência. A massificação da música popular provocou alterações profundas na forma como pensamos a música que ainda hoje são incompreendidas. O aumento do significado social da música popular implica, até certo ponto, um decréscimo do significado social da música erudita num processo irreversível: o espaço social da música erudita é hoje limitado, ao passo que ninguém escapa à música popular.

A comparação habitual entre o teatro e o cinema é para Benjamin importante, principalmente no que diz respeito à *performance* do ator; no teatro o “aqui e agora” do ator está assegurado e intacto, visto o desempenho artístico ser realizado através da presença pessoal. Pelo contrário, o desempenho do ator no cinema é “filtrado” pelo equipamento; o que o espectador vê na tela é um “espectro” e não a sua presença física. A *aura* do ator desaparece no cinema porque a sua presença corporal foi “destruída” pelo aparato técnico (*idem*: 82). A atuação é aqui o resultado de várias intervenções: muitas vezes o filme entra até em conflito com o factual – a ordem histórico-cronológica das cenas montadas é diferente da ordem em que foram filmadas, por exemplo. Um exemplo extremo seria um filme póstumo: de quem é o espectro que vemos na tela? Não é o ator histórico que conhecemos anteriormente mas sim um espectro simulado pelo *equipamento cinematográfico*. A atuação única e singular do ator num determinado momento temporal e espacial foi retirada dessas mesmas categorias com recurso ao aparato técnico que permite a sua atualização em contextos diversos. Esta possibilidade não é inócua e não só altera a organização das nossas percepções como também a própria organização da circunstancialidade da arte. Esta “perda da aura” é, por exemplo, muitas vezes compensada pela fabricação de uma “personalidade” – a *estrela*; o que vemos na *estrela* é também uma realidade forjada e um espectro que é fabricado mais para habitar o imaginário do que para ter a pretensão de existir realmente¹. Este mito da *estrela* é no entanto tão real como o espectro que vemos na tela.

Tudo isto se aplica também à música popular: o desempenho artístico do músico na gravação é filtrado por uma série de processos que vão desde a gravação, sempre com possibilidade de correções e melhorias, à mistura, onde o objetivo máximo é o da simulação de um meio físico real. O efeito sonoro de pós-produção do *reverb* imita a reflexão do som no espaço físico, tal como o *delay* imita o eco que ouvimos em espaços muito amplos. Mas a produção de estúdio de uma obra musical não se fica pela mera emulação dos efeitos sonoros que podem ser encontrados na natureza. Efeitos como o *phaser* ou até mesmo a *distorção* são efeitos sonoros artificiais, ocupando hoje um espaço importantíssimo na produção musical; o resultado é a criação de uma obra que não tem paralelo na natureza.

¹Em paralelo com o que foi mencionado anteriormente em relação à *popstar* e à *rockstar*: a construção da *persona* na música popular.

Os avanços técnicos no equipamento musical (desde os instrumentos e o espaço físico até ao equipamento de produção) sempre influenciaram a feitura da música, provocando alterações no seu seio: não esquecer que o único instrumento natural que utilizamos hoje é a voz humana. Se a “aura” e o “aqui e agora” da obra musical de ocorrência múltipla e massificada estão irremediavelmente perdidos, confrontamo-nos então com a *ilusão*. Assim, atualmente, prefere-se muitas vezes a reprodução à *performance* singular, justamente porque a primeira aumentou as possibilidades da última, ainda que nela tenhamos acesso a estímulos ausentes na reprodução, como a experiência tridimensional do som, que no disco é um exercício de prestidigitação, ou os estímulos visuais que influenciam a experiência auditiva. A execução é forjada: aquilo que percebemos na *performance* musical não é o mesmo que percebemos na sua reprodução. Os avanços tecnológicos, tantas vezes aleatórios, propõem a arte em direção a um futuro imprevisível; no entanto, como explica Benjamin, a exponencialização da velocidade do avanço tecnológico enfranqueceu o seu caráter de novidade e fez com que os avanços que outrora teriam sido revolucionários sejam hoje recebidos sem entusiasmo. Hoje, novos computadores, sempre mais potentes e capazes, são produzidos e comercializados diariamente, provocando alterações no sistema que se sentem de forma muito forte.

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

A massificação da recepção da obra de arte traz muitas vezes, mas não sempre, a sua democratização: no cinema, por exemplo, qualquer pessoa pode ser filmada e, desse modo, “entrar” na obra; trata-se de uma pretensão legítima. Esta é uma possibilidade que surge apenas com a fotografia e cujo significado social não pode ser ignorado. A distinção entre o público e o autor torna-se ténue - não esquecer que a impressão permitiu que um número cada vez mais alargado de pessoas começassem a escrever apenas pela circunstância de terem a possibilidade de ler mais e mais facilidade em serem publicadas. A música popular requer, é sabido, um nível de especialização muito menor do que aquele que a música erudita exige e também aí reside o poder da sua *praxis* política. A música erudita, no entanto, resiste e corre não raras vezes o risco de se afastar da esfera social.

A este respeito, Habermas defende que a arte sofreu um exílio em relação à realidade social (separação das esferas de valor) e que a ela deveria retornar (HABERMAS, 2010). Este é um problema irresolúvel exatamente porque a música erudita é de muito mais difícil execução do que o repertório popular. A música erudita está, assim como a literatura e as artes plásticas, muitas vezes afastada desta *praxis* política que encontramos na música popular e no cinema, precisamente porque o seu espaço social é limitado. Estas transformações ocorreram de forma muito mais rápida do que noutros períodos históricos. A massificação e a possível democratização da arte têm vindo a acontecer de forma exponencial e só agora temos uma perceção mais rigorosa dessa tendência.

Retomando o autor anterior, Benjamin diz-nos que com o esmorecer do espaço social da arte vem a fragilização da fruição e vice-versa (BENJAMIN, 1992: 83). No cinema e na música popular coincidem por essa razão a atitude de fruição e a atitude crítica. Por isso, com o decréscimo do significado social de artes como a pintura, o público que reage de forma progressista a um filme reage de forma “reacionária” a uma pintura verdadeiramente “revolucionária” (*ibidem*). O mesmo acontece na música erudita: uma obra de Schoenberg é encarada com muito mais estranheza do que uma obra de música popular, exatamente porque a música erudita tem vindo a ver reduzido o seu significado social e a ser substituída pela música popular não só numa camada social menos instruída como também nas camadas com acesso total à educação.

O alcance de recepção da obra de arte é modificado: a recepção das “artes populares”¹ é condicionada pela matriz da *massa*; a quantidade de recetores opera aqui uma alteração em relação à qualidade da recepção. Milhões de pessoas são hoje espectadores de cinema e ouvintes de música popular. Surge neste aspeto a oportunidade de criticar a “popularização” da arte – facto que, como explica Benjamin, assenta no lugar comum de que arte exige uma recepção recolhida, o que constitui uma perspetiva burguesa (*idem*: 90).

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

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

Estas considerações são válidas para o cinema e para a música popular. Mas se muitas vezes esta última se manifesta através de canções inócuas ou legitimadoras, manifesta-se também na forma de crítica à sua contextualidade. A tudo isto acresce a mercantilização do cinema e da música popular - mobilizam capital e não é ignorado que a maior parte das vezes a sua existência tem como objetivo único a obtenção de vantagem económica. Este facto, no entanto, não impede uma atitude crítica se pensarmos que também se aplica, por exemplo, às artes plásticas que, movimentando capital, não têm o seu estatuto artístico questionado. A referida mercantilização da

¹Aqui, o cinema e a música popular.

música popular e do cinema aponta frequentemente para uma receção da obra de arte superficial e distraída, um “consumo fácil”, linear e imediato, tal como preconiza uma sociedade capitalista; no entanto, a possibilidade de estar em contacto de forma repetida com o objeto artístico e deste modo sermos capazes de sondar “segredos” que passam despercebidos num primeiro contacto desencadeia uma receção que não é distraída nem superficial. Tais fatores permitem o desenvolvimento da capacidade percetiva e um entendimento das obras, real, crítico e profundo, assim como o potencial político do objeto.

3 A música popular como mercadoria

3.1 A “colonização” da esfera cultural

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

Para Fredric Jameson, a *pós-modernidade* designa uma realidade sociológica, cultural e intelectual historicamente circunscrita resultante diretamente do modo de funcionamento do capitalismo tardio. Segundo Lyotard, a nossa época é caracterizada pela “morte” das *metanarrativas*¹, discursos legitimadores, normativos e holísticos que reduzem toda a variedade da experiência humana a uma representação compreensível, normalmente projetando-se num horizonte de futuro utópico. Exemplos de *metanarrativas* são o comunismo, as doutrinas religiosas ou o iluminismo. Com a morte das *metanarrativas*, aquilo que “sobra” são múltiplas células de discursos ideológicos desconexas que não oferecem a possibilidade de uma compreensão

¹ vide LYOTARD, Jean-François – *The Condition postmoderne*

“absoluta” sobre a nossa condição nem permitem a antecipação da realização de uma “ideia-mestre”. Assim, o ceticismo em relação às *metanarrativas*, uma das características mais relevantes das manifestações intelectuais a ela relativas, advém das condições impostas ao trabalho intelectual pelo sistema de produção desta fase do capitalismo. Assim, a consciência deste facto torna-se fulcral para o entendimento da mercantilização estética.

Na perspectiva de Jameson, e no seguimento do trabalho sobre a *indústria cultural* de Adorno e Horkheimer (de 1944), a “colonização” da esfera cultural pelo mercado, que no modernismo detinha ainda alguma independência, resulta na fusão de todo o discurso num “todo indiferenciado”. A produção cultural está assim submetida ao modo de funcionamento mercantil, tornando-se homogénea na procura do lucro financeiro e, direta ou indiretamente, na legitimação do sistema económico vigente. Outros traços centrais das práticas artísticas neste contexto são o *pastiche* e a crise da historicidade. O *pastiche* distingue-se da paródia no sentido em que esta pressupõe um paralelo entre duas obras específicas, ao passo que o *pastiche* se caracteriza por uma imitação de estilo e “colagem” de elementos distintos, muitas vezes sem uma base conceptual que o justifique e sustente. A crise da historicidade, caracterizada por uma falta de profundidade histórica que torna o indivíduo *pós-moderno* ignorante em relação à sua posição diacrónica, resulta de um privilégio da *sincronia* e do *espacial* sobre a *diacronia* e o *temporal*. Jameson diz-nos:

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

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

O principal fito de Jameson no trabalho sobre estas questões é o de dar a ver os mecanismos de opressão do capitalismo tardio, os quais suprimem o indivíduo e o seu

potencial de ação para o transformar em elemento da engrenagem do macrosistema económico, limitando-lhe a existência ao papel por ele desempenhado nos novos modos de produção. O sujeito não está, no entanto, consciente da sua condição e muito menos é capaz de perceber um mundo cada vez mais complexo. A crescente especialização das diferentes esferas da atividade humana e a descrença nas *metanarrativas* tornaram impossível a compreensão do mundo na sua totalidade. Numa fase inicial do capitalismo, diz-nos Jameson, era possível para o indivíduo extrapolar as suas experiências fenomenológicas locais para uma compreensão alargada do sistema do qual era parte. A esta “compreensão” da totalidade do sistema onde o indivíduo se insere Jameson chama de *mapeamento cognitivo*: “a situational representation on the part of the individual subject to that vaster and properly unrepresentable totality which is the ensemble of society's structures as a whole” (*idem*: 51).

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

Na época da “confusão”, um dos sintomas mais relevantes da ininteligibilidade do sistema é a proliferação de teorias de conspiração, que reduzem a responsabilidade por detrás de fenómenos incompreensíveis a um elemento facilmente identificável, sejam os Rothschild, a Maçonaria ou a New World Order. As teorias da conspiração são uma tentativa de *mapeamento cognitivo*¹, ainda que falhada, do *hiperespaço pós-moderno*.²

A ininteligibilidade do mundo *pós-moderno* torna-se ainda mais significativa com o aumento do “aparelho ideológico” do capitalismo tardio. Este fortalecimento é

¹Tentativa de compreensão de um sistema complexo.

²A desadequação da nossa capacidade de cognição face aos desafios que o mundo atual apresenta está ainda patente na forma limitada como se faz o estudo da economia, com inúmeros especialistas a errarem constantemente nas previsões do futuro, consequência de um número massivo de variáveis e de efeitos imprevisíveis numa dinâmica não-linear.

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

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

A ênfase sobre a *mercadoria* leva-nos a identificá-la com o próprio processo de mercantilização: “Postmodernism is the consumption of sheer commodification as a process” (*idem*: ix). O modo de funcionamento do capitalismo tardio implica que toda a produção, incluindo a produção cultural, esteja sujeita às leis do mercado para ter a sua existência justificada. Se o mercado não justifica a sua existência, isto é, se não há uma procura suficiente para o lucro compensar o custo de produção, o produto é obrigado a desaparecer.

Estas propostas ajudam-nos a perceber o funcionamento da música popular, que surge como um produto orientado para o mercado, resultado de uma nova estratégia para a sua exploração. As modificações musicais ao longo do tempo procuram satisfazer novas necessidades do consumidor (criadas pelo mercado) de modo a que a existência daquela continue a justificar-se. Se a música erudita muitas vezes orientou a sua

produção segundo as exigências daqueles que asseguravam as condições de sobrevivência dos músicos, isto é, os patronos ou mecenas, essa produção era direcionada a uma elite cultural com acesso à melhor instrução da época. Para além disso, a satisfação das exigências do público não colocava em causa, a maior parte das vezes, a realização plena da competência musical e artística do compositor. Pelo contrário, a música popular procura a satisfação das exigências da *massa* e o maior sucesso comercial possível, comprometendo a qualidade. Ainda assim, momentos há em que a música popular se eleva acima da sua condição inicial, atingindo um patamar de qualidade musical e artístico distinto e oferecendo uma oportunidade única para a compreensão do “hiperespaço pós-moderno”. Com efeito, a sua “aparição” enquanto mercadoria, evidenciando e criticando a mercantilização a ela inerente, possibilita uma observação direta das condições que permitiram o seu surgimento; a saber, a colonização da esfera cultural pelo capitalismo tardio.

Dado que a perda de consciência histórica é um dos principais sintomas da falta de compreensão da nossa época, o *pós-modernismo*¹, *lato sensu*, é para Jameson uma tentativa de compreensão do período histórico contemporâneo, o qual rejeita as formas tradicionais de entendimento, afirmando que nada existe fora da ideologia e do discurso: a “verdade” é uma construção social. Assim, a relatividade *pós-moderna* encontra a única narrativa unificadora possível, a sua normatividade, na organização económica da sua sociedade, isto é, no capitalismo:

“Postmodernism is not the cultural dominant of a wholly new social order (the rumor about which, under the name of "postindustrial society," ran through the media a few years ago), but only the reflex and the concomitant of yet another systemic modification of capitalism itself” (*idem*: xii).

É também este ascendente do mercado sobre toda a atividade e labor humano o unificador do fenómeno complexo da música popular. O *pastiche*, aproveitamento de géneros musicais distintos, muitas vezes sem atenção à sua circunstância histórica, cultural e estética, exemplificado pelos inúmeros *remixes* de obras centrais da tradição

¹Definido por Jameson na citação que se seguirá.

erudita, atesta a sua falta de consciência da historicidade. Ainda que possamos com algum rigor apontar elementos musicais específicos transversais à maior parte da música popular, como aqueles que tiveram a sua origem no *blues*, por exemplo, verifica-se que aqueles são apropriados pelos mecanismos de produção e distribuição *em massa* sem atenção à tradição e à genealogia. O *rock* não reconhece a sua origem nos cantos de escravos do sul dos Estados Unidos da América.

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

Para Jameson, um dos sintomas na esfera artística da *pós-modernidade* é o enfraquecimento do efeito estético da obra de arte, como vemos na crescente “conceptualização” da atividade artística, que transforma a arte numa experiência intelectual em vez de estética, incapaz de estimular os sentidos de forma imediata. A arte contemporânea, por resultado da dissolução dos binómios “interior-exterior” e “significado-significante”, tornando-se “monolítica” e não-referencial, impossibilita uma hermenêutica reveladora daquilo que está “encerrado” na obra. Também aqui se questiona a falta de profundidade característica do *pós-modernismo*, que muitas vezes vemos compensada por um acréscimo desmesurado de superfícies, o quantitativo na tentativa de compensar o qualitativo. Jameson não se refere apenas à arte abstrata, mas parece antes estender o seu argumento a todas as manifestações artísticas daquilo que ele entende por *pós-modernismo*. Jameson exemplifica este “enfraquecimento” do efeito (ou do afeto) característico do *pós-modernismo* com recurso à obra “Diamond Dust Shoes” de Andy Warhol:

All of which brings me to a third feature to be developed here, what I will call the waning of affect in postmodern culture. Of course, it would be inaccurate to suggest that all affect, all feeling or emotion, all subjectivity, has vanished from the newer image. Indeed, there is a kind of return of the

repressed in *Diamond Dust Shoes*, a strange, compensatory, decorative exhilaration, explicitly designated by the title itself, which is, of course, the glitter of gold dust, the spangling of gilt sand that seals the surface of the painting and yet continues to glint at us. (*idem*: 10)

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

Contudo, muitas obras de artes da atualidade permitem, pelo contrário, um exercício hermenêutico positivo que as coloca numa posição de referência em relação ao mundo exterior. A enorme variedade de manifestações artísticas existentes, impossibilita um princípio unificador singular. Contudo, muitas obras da atualidade possibilitam um exercício hermenêutico negativo¹, as de Warhol sendo o exemplo mais paradigmático, capazes de reforçar a aparência do objeto e de nos mostrar o “negativo” da forma como o que é representado se insere na lógica do capitalismo tardio – isto é, como se torna mercadoria. Assim, a obra “Campbell’s Soup Cans” constitui a representação da produção de mercadorias em massa no contexto capitalista.

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

All human beings carry about a set of words which they employ to justify their actions, their beliefs, and their lives. These are the words in which we formulate praise of our friends and contempt for our enemies, our long-term projects, our deepest self-doubts and our highest hopes. They are the words in which we tell, sometimes prospectively and sometimes retrospectively, the story

¹Processo que elucida os mecanismos subjacentes à existência do objeto, sem os mencionar diretamente, mas representando-os.

of our lives. I shall call these words a person's "final vocabulary." (RORTY, 1989: 73)

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

Tudo isto porque, sendo a música popular um resultado direto da *era da reprodutibilidade técnica* e tendo sido sempre encarada como *mercadoria*, “aparece” ao ouvinte sem nenhuma intenção de dissimulação, isto é, aparece tal como é. O ouvinte é enganado apenas na medida em que participa do logro. Do mesmo modo que este se deixa enganar, é também capaz de identificar os mecanismos opressores do mercado que regem a produção e distribuição deste tipo de música. Quando o divertimento superficial que os *media* proporcionam se exaure (mesmo que a fonte de *ludus* pareça inesgotável), o efeito positivo é a intuição de que abrimos mão, de forma conivente, da nossa liberdade de escolha.

Ainda assim, a música popular de *exceção*, quando em oposição à indústria cultural, produz manifestações que reúnem as condições para um exercício hermenêutico positivo, denunciando os mecanismos que fazem dela mercadoria e elevando-se, por momentos, acima dessa condição aparentemente inexorável. O álbum “We’re only in it for the money” dos The Mothers of Invention oferece uma crítica ríspida e evidente a toda a indústria musical e ao seu produto, na altura, comercialmente mais bem-sucedido: The Beatles. A crítica é não só feita através do título contundente mas também por intermédio daquela que inicialmente seria a capa do álbum que, por imposição da editora, foi substituída e afastada para o interior da edição física do álbum:



1

Este trabalho gráfico é uma paródia da capa do álbum “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” dos The Beatles, disparando a acusação do título em direção a um alvo específico:



2

¹A primeira versão da capa do álbum THE MOTHERS OF INVENTION – *We’re only in it for the money*. Verve, 1968.

²Capa de THE BEATLES – *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. Parlophone, 1967.

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

Assim, o álbum “The Wall” da banda britânica Pink Floyd, uma crítica extensiva às instituições americanas, ao seu sistema de educação e à sua identidade cultural (sujeita à lógica do capitalismo, o dinheiro transformado em critério de moralidade), principalmente na relação com o indivíduo, constitui uma crítica consequente. Na tomada de consciência do enorme capital social da música popular reside a possibilidade de provocar o “nascimento” de um espírito crítico consequente num público alargado, onde a absorção da *descontinuidade* pelo mercado não neutraliza, de modo algum, o potencial agitador. Os próprios Pink Floyd demonstram a consciência do totalitarismo do sistema onde se inserem, denunciando as condições onde o processo de uniformização se inicia, i. e., na sala de aula:

We don't need no education
We dont need no thought control
No dark sarcasm in the classroom
Teachers leave them kids alone
Hey! Teachers! Leave them kids alone!
All in all it's just another brick in the wall.
All in all you're just another brick in the wall. (PINK FLOYD, 1979)

A opressão do sistema educativo e da violência física e verbal dos professores são “mais um tijolo no muro” que torna ininteligível a posição do indivíduo no *hiperespaço pós-moderno*. O sistema económico e seus agentes encontram-se representados, nesta obra, pelo porco, tomado como símbolo crítico que se tornou recorrente na produção posterior da banda:

Big man, pig man
Ha, ha, charade you are
(...)
With your head down in the pig bin
Saying 'Keep on digging'
Pig stain on your fat chin
What do you hope to find
Down in the pig mine? (*ibidem*)

A imagem é disfórica, exibindo uma crítica corrosiva dos agentes do capitalismo, encarados como símbolo da ganância inerente a um sistema económico injusto. Como toda a música popular, esta composição atua diretamente sobre a *libido* do ouvinte, através de traços musicais e textuais simples, apelativos e “agressivos”; a crítica é simplista e a retórica rude, mas nem por isso menos fundamentada e convincente.

Noutro hemisfério, Chico Buarque utiliza o veículo da música popular para denunciar as más condições de vida de um trabalhador brasileiro “médio”, aqui um pedreiro em concreto embora simbolicamente universal, explorado por um sistema injusto e condenado a um destino inexorável de pobreza e privação semelhante ao do camponês Severino:

(...) Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
Pedro pedreiro espera o carnaval
E a sorte grande do bilhete pela federal todo mês
Esperando, esperando, esperando, esperando o sol
Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem

Esperando a festa, esperando a sorte
E a mulher de Pedro está esperando um filho p'ra esperar também (...)
(BUARQUE, 1966)

Chico Buarque denuncia a “castração” do indivíduo pelo sistema: este retira-lhe a sua capacidade de ação e a “virilidade”, “reservadas” para o topo da hierarquia social. Com toda a ambição e liberdade individual truncadas pela sua condição inescapável, resta a “Pedro Pedreiro” o abandono à miséria, resignando-se a “esperar”. “Pedro Pedreiro” é o indivíduo perdido no *hiperespaço pós-moderno* de Jameson e a canção de Chico Buarque exemplifica a tentativa do *mapeamento cognitivo* dos mecanismos que o oprimem, ou, pelo menos, o diagnóstico dessa condição.

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

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

Deste modo, a música popular de *exceção*, refutando o “vocabulário final” hegemónico da indústria cultural, assume também ela o papel de ironista. Não oferecendo uma resposta final, o seu modo de atuação consiste principalmente no evidenciar de processos coercivos e na resistência à sua alegada inevitabilidade.

Lyotard, por sua vez, formula este comprometimento político de forma antagónica a esta. O filósofo francês afirma, na sua obra de referência relativa à condição pós-moderna, que um maior comprometimento da arte em relação à esfera social seria um retrocesso face aos avanços do modernismo, a destruição do legado das

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

A crítica que pode ser feita a Lyotard é que, na era da colonização da esfera cultural operada pelo capitalismo, sistema que não admite outro a funcionar em paralelo, tudo aquilo que “está fora” dificilmente tem a oportunidade de provocar mudanças. As mudanças parecem hoje, num sistema democrático, estar dependentes da capacidade de mobilização das massas. Se outrora as decisões políticas diziam somente respeito a uma elite intelectual, hoje as massas têm “poder de veto”. A separação das esferas social e artística defendida por vários teóricos que vão desde a primeira fase do formalismo até ao próprio Lyotard é contudo uma perspectiva que já sentiu a necessidade de reformulação por diversas vezes. A realidade humana é complexa; assim, a falha na compreensão da dinâmica não-linear que coloca em interação todas as diferentes variáveis e resultados imprevisíveis constitui um erro.

A tese de Lyotard de que a “condição pós-moderna” trouxe consigo a “morte das grandes narrativas” e um relativismo absoluto esclarece-nos ainda em relação a outro aspeto da música popular: o fim da distinção entre alta e baixa cultura. A função social da arte sofreu modificações ao longo do tempo tal como os grupos sociais que a produzem e recebem – se a arte barroca servia o regime absolutista e o projeto da contrarreforma e era dominada por uma elite social, a função da arte modificou-se com

o pensamento marxista no sentido em que passa a ser um instrumento de revolta ou de reforma social e a ser recebida por um grupo alargado¹.

Na nossa era, contudo, isto é contrariado: a arte está emancipada em relação à sua “existência parasitária” nas “grandes narrativas” apontadas por Lyotard. A obra de arte não é um instrumento a ser usado pela revolução do proletariado nem um meio de legitimação *a priori*, implicando a sua dimensão mercantil apenas uma vocação consumível. A música popular está livre para exercer a sua *praxis política* da forma que entender, seja como legitimadora ou opositora do sistema, numa lógica de mobilização das massas. Qualquer que seja a sua inclinação, o seu capital social e força mobilizadora asseguram a eficácia na respetiva ação política; a atitude crítica da arte pode então acontecer, como Lyotard propõe, fora do sistema social, correndo o risco de ser inócua, ou utilizando a estratégia do ataque “a partir de dentro”.

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

¹Aqui, aliás, o artista não é mais do que um “proletário” da arte, a torre de marfim substituída pela oficina ou pela fábrica

3.2 A indústria cultural

Os contributos de Jameson para o estudo do funcionamento da esfera cultural no contexto do capitalismo tardio carregam, em grande parte, o testemunho da Escola de Frankfurt, surgida nos anos 20. Este grupo de teóricos orientava-se sobretudo no sentido do progresso social, criticando as injustiças sociais tanto do capitalismo como do socialismo soviético. Para isso, recorreram a várias disciplinas como a sociologia e a psicanálise, bem como às propostas aventadas pelo existencialismo, no intuito de corrigir omissões da teoria marxista tradicional e soviética. Deste modo, são responsáveis pelos trabalhos iniciais daquilo a que se viria a chamar *teoria crítica*. O aspeto “crítico” da *teoria* reside, para este grupo de teóricos, numa forma de superar os limites do *materialismo*, *positivismo* e *determinismo* num retorno à tradição filosófica crítica iniciado por Kant e a certos autores do Idealismo Alemão, principalmente Hegel. Neste sentido, a metodologia por eles proposta, instauradora de uma vertente prática, tem como objetivo primeiro a compreensão dos conceitos “base” e “superestrutura”, formulando uma crítica relativamente à irracionalidade do seu funcionamento¹, procurando emancipar o ser humano do seu estatuto de “escravo” e sabotar os mecanismos opressores de uma sociedade injusta.

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

¹ (vide ADORNO, Theodor W. – *Negative Dialectics*)

“Each human being has been endowed with a self of his or her own, different from all others, so that it could all the more surely be made the same. But because that self never quite fitted the mold, enlightenment throughout the liberalistic period has always sympathized with social coercion”. (ADORNO; HORKHEIMER, 2002: 9)

Se o “aparelho ideológico” da sociedade capitalista é herdeiro do legado iluminista, o Iluminismo é, por sua vez, herdeiro da tendência *mitologizante* das civilizações antigas. A aparência de que o Iluminismo se opõe à mitologia, pela luta contra a superstição e a sua institucionalização, i. e. a religião, não é mais do que ilusão: “Just as myths already entail enlightenment, with every step enlightenment entangles itself more deeply in mythology. Receiving all its subject matter from myths, in order to destroy them, it falls as judge under the spell of myth.” (*idem*: 8). Assim, o Iluminismo tem o seu lugar no *mito* e a sua formulação é a mesma de qualquer mitologia, na medida em que, assumindo a primazia do sujeito face ao objeto, faz com que o homem se assemelhe, de certo modo, a deus. O objeto é reduzido à sua fenomenologia, isto é, à forma como “aparece” ao sujeito soberano, é racionalizado através da investigação científica “exata” e reduzido à sua função utilitária.

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

A satisfação momentânea e primária oferecida pela cultura de massas (muitas vezes satisfazendo necessidades psicológicas criadas pelo próprio sistema económico, i.e., a onomania) priva o sujeito da possibilidade de satisfação das necessidades psicológicas reais, como a criatividade, liberdade e felicidade genuína. Deste modo, a *indústria cultural* domina o indivíduo e retira-lhe a liberdade, colocando-o num ciclo

vicioso de necessidade-satisfação: “The more strongly the culture industry entrenches itself, the more it can do as it chooses with the needs of consumers-producing, controlling, disciplining them; even withdrawing amusement altogether: here, no limits are set to cultural progress” (*idem*: 115).¹ A manipulação do indivíduo-consumidor encontra-se na base do funcionamento da indústria cultural: a produção constante de bens, inundando o mercado de produtos homogêneos que se regem não pelo seu valor estético e cultural mas meramente comercial; assim, quanto maior a produção, maior o lucro. No seguimento deste raciocínio, o conceito de *desejo-produção* de Deleuze e Guattari revela-se produtivo: “Producing-machines, desiring-machines everywhere, schizophrenic machines, all of species life: the self and the non-self, outside and inside, no longer have any meaning whatsoever.” (DELEUZE e GUATTARI, 1983: 25)

Rejeitando o *subconsciente* freudiano, Deleuze e Guattari propõem um outro modelo, baseado numa analogia com uma “fábrica”: o desejo não é a “falta de” mas sim uma energia produtiva real. A natureza do desejo constitui um *desejo-máquina* (em tradução literal), o qual, situado numa rede de outros *desejos-máquina*, entra em luta com outros para a expansão do seu domínio. O referido conceito surge na esteira do *vontade de poder* nietzscheano, visto que ambos se ocupam da conceptualização do desejo (instintivo, i.e., a vontade) ligada à satisfação de uma necessidade vital, constituindo uma característica essencial do ser vivo. De maneira semelhante, a indústria cultural pode ser pensada como um ser vivo no *corpo-sem-orgãos*² do capitalismo. A natureza expansiva do *desejo-máquina* cria uma nova modalidade, a de *desejo-produção*: o modo matricial do funcionamento do capitalismo, e por consequência da ação da indústria cultural, na qual a procura incessante por *mais-valia* não deixa de crescer. Um exemplo disso é a constante capacidade de “autorenovação” da indústria cultural.

Estas características são particularmente evidentes num dos seus produtos mais rentáveis, a música popular. A tipologia dos estilos, que se propagam indefinidamente, dando a origem a um grupo de termos utilizados de forma arbitrária e não

¹A título de exemplo, a condição do consumidor assemelha-se à condição de Severino no poema *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto; fugindo à pobreza e difíceis condições de vida do nordeste brasileiro, em busca da felicidade prometida, o que o protagonista encontra pelo caminho é apenas mais pobreza e dificuldades materiais: “Severino, retirante / o meu amigo é bem moço; / sei que a miséria é mar largo / não é como qualquer poço” (MELO NETO, 2000)

²Segundo Deleuze e Guattari, a virtualidade daquilo que nele está contido.

fundamentada, ilustra a forma como a indústria da música popular é capaz de acrescentar novos produtos ao seu “catálogo” de forma sistemática. Assim, a pseudo-individualização dos vários registos da música popular cria a ilusão de novidade, gerando ciclos de moda que constantemente decaem e se renovam:

“Stylization of the ever identical framework is only one aspect of standardization. Concentration and control in our culture hide themselves in their very manifestation. Unhidden they would provoke resistance. Therefore the illusion and, to a certain extent, even the reality of individual achievement must be maintained.” (ADORNO, 1941)

Deste modo, a *individualização* ilusória e a “estilização” são formas de *normatização* neste tipo de produção. O *Heavy Metal* revela-se, musicalmente, indistinguível do *Hard Rock*. Em ambos, a acentuação nos tempos fortes com a utilização de figuras rítmicas altamente divididas e um andamento rápido, forma um quadro rítmico comum. Melodicamente, como acontece com a generalidade do Rock, a exploração da escala de Blues, com algumas pequenas diferenças no desenho melódico, como uma menor variação de notas no Heavy Metal também se verifica. No tocante à harmonia, a omissão da segunda nota da tríade (uma terceira acima da tónica) dá-se de modo semelhante. As diferenças geralmente identificadas dizem apenas respeito à dinâmica, mais forte no Heavy Metal, e em alguns aspetos do timbre, como o maior ou menor uso de *distorção*. Assim, a diferença não chega a ser qualitativa mas apenas de grau.

Apesar da falta de diferenças musicais reais, o Heavy Metal e o Hard Rock são publicitados como géneros musicais distintos, díspares apenas no modo como agentes e público, numa lógica de seguimento da *moda*, as propagam, numa instrumentalização que procura a captação comercial de diferentes públicos. Assim, a exploração de imaginários culturais particulares, operada de forma não fundamentada nem tão pouco sustentada, como acontece na apropriação de elementos mágicos no Heavy Metal (Iron Maiden ou Black Sabbath e as suas ligações ao ocultismo), ou o recurso à mitologia

nórdica e celta¹ (Enslaved e Manowar), bem como a personalidade claramente construída de *rebeldes* de comportamento excessivo e perigoso nos agentes do Hard Rock (Led Zeppelin e AC/DC), contribuem para a construção de um produto que tem pouco que ver com o texto musical “em si”.

Contudo, este tipo de uniformização do texto musical é ainda mais evidente na sua composição extremamente simples: estrutura binária, constituída por partes comumente chamadas de “verso” e “refrão”, havendo, por vezes, uma sequência “intermédia”, geralmente utilizada na antecipação do “refrão”. Neste último encontramos o “hook” (termo sem correspondência direta em português), tema musical desenhado de forma a cativar e fidelizar o ouvinte na primeira audição e que, geralmente, segue três diretrizes: ritmo dançável, preferencialmente sincopado, melodia facilmente memorizável, sem intervalos melódicos maiores do que uma oitava e implicando uma progressão harmónica simples² e, por último, um *crescendo* dramático que no “refrão” atinge o seu auge, produzindo uma espécie de “sublimação” do *pathos* de todo o texto musical.

A mencionada estereotipização da música popular no tocante à forma é comparável à produção de outros bens de consumo em contexto industrial. Como em toda indústria, a música popular é produzida respeitando um conjunto de diretrizes que garantem o seu sucesso comercial e o interesse do público consumidor. O “hook” é um elemento transversal a toda a produção da música popular, sem o qual a capacidade de atração em massa se perde. Adorno afirma, em 1941, que a produção de música popular é feita de forma manual e “individual”:

Though all industrial mass production necessarily eventuates in standardization, the production of popular music can be called "industrial" only in its promotion and distribution, whereas the act of producing a song-hit still remains in a handicraft stage. The production of popular music is highly centralized in its economic organization, but still "individualistic" in its social mode of production. The division of labor among the composer, harmonizer, and arranger is not industrial but rather pretends industrialization, in order to

¹ Esta exploração de motivos da mitologia nórdica exemplifica a “perda de historicidade” de Jameson.

² A progressão harmónica I – vi – IV – V é uma das mais comuns nos êxitos *pop*.

look more up-to-date, whereas it has actually adapted industrial methods for the technique of its promotion. (*ibidem*)

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

A referida uniformização é escamoteada pela exigência de uma suposta novidade, cuja originalidade é meramente ilusória e pela captação de novos públicos consumidores. Do mesmo modo que a estrutura básica de um automóvel ou de uma televisão permanece inalterada de um produto antigo para um novo (excluindo intervalos de tempo muito longos), também a música popular permanece a “mesma”, sem novidades significativas para além das diferenças no “visual” dos seus intérpretes, alguma mudança no timbre ou um “hook” mais eficaz do que o anterior. Também assim funciona a indústria automóvel; uma nova funcionalidade, um motor mais potente ou mais conforto no interior, não altera a estrutura reconhecível do produto. Todas as “novidades” deste teor que se encontram no paratexto musical não contribuem para uma verdadeira rutura na expressão artística, i.e., não engendram produtos novos.

Esta homogeneidade revela-se, então, herdeira do totalitarismo iluminista na sua recusa do descontínuo e da exceção, a diferença é também aqui subjugada a uma unidade com pretensão racional e utilitária, cuja “racionalidade” diz respeito ao funcionamento do mercado. Tudo aquilo que não se governa pelas diretrizes do mercado, tudo o que não é *mercadoria*, i.e. consumível, é excluído. A “colonização” do mercado revela-se de tal forma ubíqua e hegemónica que, mesmo o que se afirma como crítico e antagónico, é “absorvido” pelo mercado, convertendo a pseudo-oposição em outra *mercadoria*:

Once-registered as diverging from the culture industry, they belong to it as the land reformer does to capitalism. Realistic indignation is the trademark of those with a new idea to sell. Public authority in the present society allows only those complaints to be heard in which the attentive ear can discern the prominent figure under whose protection the rebel is suing for peace. (ADORNO; HORKHEIMER, 2002: 104)

Este tipo de mercantilização estende-se a outros tipos de atividade musical. A estação de rádio Classic FM, a mais popular no âmbito da música erudita no Reino Unido, somatiza a condição de *mercadoria* a que também a música erudita está sujeita no contexto do capitalismo tardio. Assim, o seu “Hall of Fame” de 2017, uma lista das 300 obras mais populares e apreciadas pelo seu público, constitui uma mera enumeração das obras mais convencionais e previsíveis da tradição da música erudita, misturando e pondo a par as composições para filmes de John Williams, como as bandas sonoras de “Superman” e “Schindler’s List”, com a sinfonia 9 de Beethoven, reduzindo esta ao andamento final “Hino à Alegria”, e com o concerto de Brandenburgo nº5 de Bach. Nesta linha, Tom Service afirma:

All these are familiar old saws about how Classic FM is responsible for dumbing down the culture of classical music, reducing the canon to music that people know from films and TV soundtracks, and turning one of the monuments of western civilisation into a callow backing track for our superficial, commercialised times. In short, it is the commodification of classical music. (SERVICE, 2007)

A distribuição da música erudita é, como a música popular, sujeita a uma lógica de mercado, instrumentalizando-se enquanto acessório da vida quotidiana e transformando-se em bem consumível destinado a oferecer uma “evasão” a um sujeito “esmagado” por uma vida profissional alienadora. A audição é feita de uma forma

idêntica à da música popular: no carro ou em casa, a música é filtrada pela *compressão*¹, assegurando que nenhum detalhe passa despercebido ao ouvinte, ao mesmo tempo que assume o seu papel “beligerante” nas “loudness wars”. No contexto destas “exigências” de mercado, as obras são “mutiladas”, reduzindo-se aos andamentos mais populares. Neste sentido, a audição da sinfonia 5 de Mahler é limitada ao seu *adagietto*, até ao ponto em que os restantes andamentos são eliminados do conhecimento geral. As listas de reprodução de obras populares de música erudita destinadas a acompanhar atividades quotidianas como o estudo, exercício físico ou deslocações (existentes em qualquer plataforma), são sintomáticas do entendimento de que a audição de música não vale por si mesma mas deve favorecer uma função prática.

Se ambos os géneros foram colonizados pelo capitalismo, ambos são também capazes de valor artístico. Um reconhecimento institucional importante deste potencial no contexto da música popular deu-se, em 2016, com a atribuição do prémio Nobel da Literatura a Bob Dylan, “for having created new poetic expressions within the great American song tradition”². Com a ausência de um prémio Nobel da Música, a Academia Sueca enalteceu o sucesso com que o cantor utiliza o veículo de uma arte de massas para a escrita de poemas de valor literário e crítica social. Contudo, a parte estritamente musical das canções de Dylan não serve de “enquadramento” para uma receção “fácil” e massificada de literatura de qualidade; a música é parte integrante do objeto artístico, constituído pela relação dinâmica e integral da esfera verbal com a musical. A obra de Bob Dylan ilustra a possibilidade de as manifestações de música popular “escaparem” à condição mercantil, assumindo-se como objetos artísticos plenos. Para além disso, ilustra também a sua *praxis* política de denúncia e emancipação: Bob Dylan é também (mas não só) um cantor de protesto, seja nos seus avisos dos perigos da Guerra Fria com “A Hard Rain’s A-Gonna Fall” ou enquanto crítico da segregação racial nos Estados Unidos da América. Num registo realista e interventivo, Bob Dylan compôs a canção “Hurricane” para denunciar uma injustiça judicial: a prisão injusta do pugilista Rubin Carter. Esta canção foi responsável pelo consequente apoio do público a Rubin Carter, que pôde mais tarde recorrer do caso. Bob Dylan corporizou como ninguém a força política da música popular, desempenhando

¹Técnica utilizada para diminuir as variações de amplitude, nivelando as intensidades e aumentando a amplitude geral.

²*The Nobel Prize in Literature 2016*. Nobelprize.org. Nobel Media AB 2014. 3 de maio de 2017. Consultado em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2016/>

através das suas composições um papel importantíssimo no surgimento do movimento “hippie”, encarnando o *zeitgeist* da juventude da época. A canção “The Times They’re A-Changin’” constitui um autêntico manifesto de uma geração, sendo também uma declaração de “guerra”, anunciando que «os tempos estão a mudar» (DYLAN, 1963) e que o conflito geracional será vencido pelos jovens.

O exemplo supracitado ilustra uma tendência comum de uma parte da música popular a que poderemos chamar de *exceção*: a rutura com os ditames da *indústria cultural* e a superação da sua condição de *mercadoria*, que continua patente e declarada mas agora neutralizada no tocante ao seu valor e finalidade artísticas. Assim, a sua função não é mais a da obtenção de lucro: cabe-lhe o papel de questionar o próprio sistema que lhe deu origem, num esforço de decifrar e expor o que está escamoteado.

4 A exceção do *padrão*: a *praxis* política da música popular

Theodor W. Adorno propõe o conceito de *padronização*¹ como característica central e distintiva da música popular no seu ensaio *On popular music* (ADORNO, 1941), partindo de uma distinção fundamental entre música “séria” e música popular. Os argumentos que apresenta para a justificação dos termos utilizados, que funcionam pejorativamente em relação à música popular ao mesmo tempo que elogiam a música “séria”, subtraem-se todos da seguinte convicção: a primeira é mercadoria, a segunda é arte.

Segundo o autor, aquela, não importa o quão distintos possam parecer entre si os exemplares que a compõem, obedece a uma “fórmula” pré-determinada que assegura o decorrer normal das suas funções social, cultural e económica. Os imprevistos são evitados com a aplicação soberana de um conjunto de regras condutoras de composição e produção das peças musicais. O estudo dos factos demonstra que, de facto, as técnicas musicais são a maior parte das vezes as mesmas.

Neste sentido, a *padronização* da música popular transforma-a numa manifestação cultural não-dinâmica, obediente a uma “fórmula” que a precede e rege, dentro da qual os detalhes oferecem apenas a ilusão de novidade:

A clear judgment concerning the relation of serious music to popular music can be arrived at only by strict attention to the fundamental characteristic of popular music: standardization. The whole structure of popular music is standardized, even where the attempt is made to circumvent standardization. Standardization extends from the most general features to the most specific ones. (*ibidem*)

Em contrapartida, a música “séria” desenvolve-se a partir de uma intencionalidade artística, i. e. uma vontade de produzir objetos artísticos, situando-se num *continuum* no

¹Aquilo que foi dito, no ponto anterior, acerca da estereotipização da estrutura da música popular é abrangida por este conceito.

qual cada detalhe está dotado de significado e assume uma função específica na construção do *todo*:

Serious music, for comparative purposes, may be thus characterized: Every detail derives its musical sense from the concrete totality of the piece which, in turn, consists of the life relationship of the details and never of a mere enforcement of a musical scheme. (*ibidem*)

A razão de tudo isto é que a *padronização* da música popular resulta de uma visão competitiva do mercado: o *padrão* é o modo de produção “otimizado” que assegura o maior lucro possível. A música “séria”, por não ser mercantilizadora, requer a liberdade artística e estética nas suas manifestações.

As escolhas musicais do compositor, na música “séria”, têm peso e ocupam um papel específico na construção do *significado* musical; as soluções harmônicas, de timbre, de textura, melódicas ou as modulações utilizadas produzem um efeito artístico singular. Por sua vez, a previsibilidade das soluções utilizadas na música “popular”, como a modulação para a subdominante característica do *blues* (sem a qual um *blues* não é um *blues*), ou a sequência harmônica II-V-I de qualquer *standard* de *jazz* mostram que são normas composicionais. No Noturno nº8 op. 27 nº2 de Chopin, a modulação de Ré bemol maior para a tonalidade distante de Lá maior, rerepresentando o segundo tema, é inesperada e ocupa uma função específica no *todo* da peça musical; fosse a passagem isolada do seu contexto, o seu significado perder-se-ia por completo. Em comparação, a maioria dos refrões de uma canção de música popular pode ser ouvido isoladamente sem comprometer o seu efeito.

A música popular assegura o seu valor de mercado e o interesse do público através de uma estratégia de fidelização do ouvinte que adquire contornos de vício, a qual, segundo Adorno, consiste na impossibilidade de fuga à recepção das manifestações:

Plugging aims to break down the resistance to the musically ever-equal or identical by, as it were, closing the avenues of escape from the ever-equal. It leads the listener to become enraptured with the inescapable. And thus it leads to the institutionalization and standardization of listening habits themselves. Listeners become so accustomed to the recurrence of the same things that they react automatically. (ADORNO, 1941)

A audição de música popular tornou-se numa coerção: é impossível escapar-lhe no carro, em casa, nos cafés, na rua. Os maiores êxitos de música popular são conhecidos mesmo por aqueles que não os ouviram deliberadamente. Vinte anos depois da audição de um destes êxitos, ainda que entretanto inevitavelmente esquecidos, a sua memória reaviva-se rapidamente, sem a lembrança do contexto em que surgiram. Deste modo, os hábitos de audição do público são institucionalizados e “normatizados”.

Um dos aspetos desta estratégia de fidelização é o uso do *glamour*, caracterizado por Adorno como um exagero dos estímulos sensoriais, o qual oferece ao ouvinte a ilusão do “triunfo”, compensando a falta de realização pessoal e o aborrecimento diário e natural da rotina de trabalho. Assim, o “charme”, emancipação sexual e liberdade pessoal e artística exibidos de uma estrela *pop* refletem o desejo de autodeterminação das massas oprimidas. O entusiasta de música popular deseja *tornar-se* a estrela *pop*, que é a projeção dos seus desejos mais profundos. Projetar a vontade individual de emancipação na figura de uma estrela *pop* provoca mais um sentido de perpetuação da opressão do que da libertação. As estrelas *pop* são fabricações da indústria cultural, não a expressão de uma personalidade genuína nem a concretização de um destino pessoal autêntico:

Glamor-mindedness may optimistically be regarded as a mental construct of the success story in which the hardworking American settler triumphs over impassive nature, which is finally forced to yield up its riches. However, in a world that is no longer a frontier world, the problem of glamor cannot be regarded as so easily soluble. Glamor is made into the eternal conqueror's song of the common man; he who is never permitted to conquer in life conquers in glamor. The triumph is actually the self-styled triumph of the business man who announces that he will offer the same product at a lower price. (*ibidem*)

Outro aspeto estrutural da música popular diz respeito ao conceito de “baby talk”, cunhado por Adorno. As linguagens musical e verbal são comparáveis, segundo o filósofo, às de um bebé:

It is not accidental that glamor leads to child-behavior. Glamor, which plays on the listener's desire for strength, is concomitant with a musical language which betokens dependence. The children's jokes, the purposely wrong orthography, the use of children's expressions in advertising, take the form of a musical children's language in popular music. (*ibidem*)

A incorreção gramatical é uma das características da linguagem infantil, de que os seguintes títulos de canções são exemplos notáveis: “(I Can’t Get No) Satisfaction” (“I can’t get any satisfaction” seria a versão correta), “I Feel Good” (“I feel well”) e “What’s Love Got To Do With It” (“What’s love have to do with it”). O uso insistido do “ain’t” (contração incorreta de “am not”, “are not”, “is not”, “has not” e “have not”) é outra manifestação importante da linguagem infantil que encontramos em inúmeras canções de música popular¹. A crítica feita por Adorno não tem em conta, no entanto, que estas expressões vernáculas utilizadas na música popular são marcas linguísticas que apontam para determinadas origens sociais: as camadas mais baixas da sociedade, geralmente. O “ain’t”, por exemplo, é uma contração utilizada por certos indivíduos norte-americanos com um menor nível de instrução.

Outro exemplo do *baby talk* de Adorno é a reiteração de expressões ou frases nas letras das canções de música popular, como verificamos em “The Best Of You” com a expressão “the best” no verso “Is someone getting the best, the best, the best, the best of you?” também ele reiterado, e em “Work”, onde as palavras “work”, “dirt”, “hurt”, “turn”, “learn” e “rollin’” aparecem, em conjunto, 146 vezes em 3 minutos e 39 segundos. A obsessão por estas expressões repetidas incessantemente sugere uma criança na fase de aprendizagem dos rudimentos da linguagem ou um sujeito a uma compulsão.

No entanto, a ironia pode surgir neste contexto, demonstrando que estas críticas de agramaticalidade ou de uma linguagem rudimentar podem também ser redutoras. Neste sentido, é preciso ter em conta a heterogeneidade e as diferenças de propósito artístico vigentes na música popular, como documentam os exemplos anteriores². O *baby talk* não poderia produzir o prémio nobel da literatura Bob Dylan, facto que obriga a concluir que nem todos os “músicos populares” utilizam a linguagem de uma criança. A banda inglesa *The Smiths* assume a ironia como um dos seus principais recursos

¹Talvez o “ain’t” seja até mais comum do que a conjugação correta dos verbos, principalmente na música mais próxima do *blues*.

²The Beatles, Pink Floyd, Chico Buarque.

estilísticos; o resultado são letras de grande inteligência e caracteristicamente mordazes, de uma economia narrativa e linguística notáveis. Exemplos disso são tratamento oblíquo da homossexualidade em «I would go out tonight, but I haven't got a stitch to wear / This man said "It's gruesome that someone so handsome should care», na descrição da realidade complicada de uma relação amorosa "There were times when I could've strangled her / But you know, I would hate anything to happen to her" e na confissão desarmante e despojada das dificuldades de sociabilidade de um sujeito específico "I'm the son and the heir of a shyness that is criminally vulgar / I'm the son and the heir of the nothing in particular".

Lembrando-nos da influência que a circunstância social sempre tem sobre a orientação narrativa da música popular, os *The Grandmaster Flash and The Furious Five* narram uma história trágica que, apesar da sua particularidade, funciona como símbolo da realidade social de uma comunidade específica: a história de uma criança que está condenada, desde o seu nascimento, a um destino trágico, no final de uma vida de miséria e sem dignidade:

A child is born with no state of mind
Blind to the ways of mankind
God is smilin' on you but he's frownin' too
Because only God knows what you'll go through
(...)
Now your manhood is took and you're a Maytag
Spend the next two years as a undercover fag
Bein' used and abused to serve like hell
'Til one day, you was found hung dead in the cell
It was plain to see that your life was lost
You was cold and your body swung back and forth
But now your eyes sing the sad, sad song
Of how you lived so fast and died so young

A canção "Construção" de Chico Buarque é um outro exemplo paradigmático da música popular enquanto veículo de um poema de valor literário, que depende da melodia e do ritmo que a voz lhe dá para assegurar o seu efeito estético. Notável pelo virtuosismo da composição, a referida letra desenvolve-se mediante uma estrutura reiterativa: uma célula, de «amou daquela vez como se fosse a última» até «morreu na

contramão atrapalhando o tráfego» (BUARQUE, 1971), repetida até ao fim da canção de forma sempre distinta, desmonta os últimos termos que a compõem, reorganizando-os noutra configuração. Para além disso, os versos, alexandrinos, acabam numa proparoxítona, conferindo-lhes um ritmo regular e original. O estilo narrativo despojado de qualquer adjetivação supérflua ou de recursos estilísticos que não a metáfora, centrado no percurso do trabalhador até à obra, exprime com economia e eficácia o vazio de sentido da vida da personagem e a indiferença do público face à sua tragédia:

E flutuou no ar como se fosse sábado
E se acabou no chão feito um pacote tímido
Agonizou no meio do passeio náufrago
Morreu na contramão atrapalhando o público (*ibidem*)

Outro aspeto da topologia da música popular segundo Adorno está relacionado com o modo como o “novo” existe e funciona dentro do género. Mais uma vez, a descrição faz-se a partir da oposição entre música popular e música erudita. Segundo este teórico, a última tem a capacidade de se renovar e estender os limites da prática corrente, sendo a inovação um resultado natural da extensão temporal da mesma; por contraste, a inovação não existe na música popular de forma sistemática, não constituindo a regra mas a exceção. A *padronização* assegura que os recursos musicais e sua organização sejam os mesmos ao longo do tempo, existindo apenas espaço para uma “otimização” dos efeitos desejáveis e nunca para o “novo”.

Se esta afirmação é verdadeira no que diz respeito a grande parte da música popular, não o é em relação à música popular de *exceção*, não *padronizada*. No documentário da CBS “Inside Pop: The Rock Revolution” (OPPENHEIM, 1967), o maestro e compositor norte-americano Leonard Bernstein promove uma propedêutica dos sucessos musicais e estéticos da música rock, em particular do álbum “Revolver” dos The Beatles. Na faixa “Good Day Sunshine”, Bernstein aponta a originalidade da irregularidade métrica: a *coda* da canção, em estilo *canon*, muda subitamente para um compasso ternário, quebrando o ritmo quaternário anterior. Para além da mudança rítmica, há também uma modulação arbitrária para uma tonalidade distante, meio-tom acima. Esta imprevisibilidade característica dos Beatles está também presente na faixa “She Said She Said”, como explica Bernstein: quebrando o impulso rítmico quaternário, a secção central (numa estrutura binária *rondo* ABA’) muda inesperadamente para

compasso ternário. Para além disso, Bernstein dá ainda o exemplo da utilização dos modos lídio e mixolídio na canção “Pretty Ballerina”, novidade no contexto da música popular. É, no entanto, importante notar que o referido maestro admite que os recursos harmónicos, rítmicos e melódicos utilizados pela música Rock são primitivos: a música dos Beatles é original apenas nesse contexto. Comparado com a música popular dos anos 30, diz-nos, como as canções de Gershwin e Duke Ellington, com as «progressões cromáticas de acordes de sétima» (BERNSTEIN in OPPENHEIM, 1967: 9:26), a música rock possui uma harmonia rudimentar, centrada na tríade básica do acorde. A originalidade musical do famoso grupo inglês, se tivermos em conta o contexto em que surge, é contudo inegável.

Os exemplos supracitados relativizam a afirmação de Adorno de que a música popular é sempre *idêntica* a ela mesma, comprovando a existência de manifestações de música popular, a que aqui chamamos *excepcionais* (e que se distinguem da tendência homogeneizante), musicalmente originais. No entanto, é preciso ter em conta a distância temporal entre os exemplos dados e o texto de Adorno. A música popular de *exceção* não se fica pelos exemplos dados por Bernstein: na canção “God Only Knows” do grupo The Beach Boys, a incerteza harmónica antes do repouso tonal na tonalidade de Lá maior, com acordes que estabelecem uma relação tonal ambígua e instável entre si, é harmonicamente avançada e original, herdeira do cromatismo iniciado em Wagner na ópera *Tristão e Isolda*.

Segundo o teórico da escola de Frankfurt, a audição de música popular é feita através de uma lógica própria de distração e de “escape”, caracterizando-se por uma dimensão coerciva, quer pela sua divulgação massiva quer pela sua construção interna. Um dos elementos desta primeira dimensão do processo coercivo é a repetição incessante dos *hits*, quebrando a resistência natural ao musicalmente *sempre-igual*, levando o ouvinte a criar os reflexos auditivos que lhe permitem ficar emocionado. Da mesma forma que o modo de produção a que o indivíduo está sujeito na sua jornada de trabalho diário consiste num exercício repetitivo e não-criativo, também a audição de música popular não procura captar-lhe a atenção: se a tivesse, seria rejeitada. Através do enfraquecimento do sentido estético e crítico do ouvinte, os hábitos de audição, institucionalizados e padronizados, tornam-se aceitáveis.

Por consequência, a autonomia musical é substituída por uma função psicossocial; se a música em questão apela a um público alargado, torna-se numa espécie de “cimento social”, um “recetáculo para as suas necessidade

institucionalizadas”. No fundo, uma forma de coerção social de “ajuste” disfarçada de “prazer” e de ocupação para os “tempos livres”:

The less music is a language sui generis to them, the more does it become established as such a receptacle. The autonomy of music is replaced by a mere sociopsychological function. Music today is largely a social cement. And the meaning listeners attribute to a material, the inherent logic of which is inaccessible to them, is above all a means by which they achieve some psychical adjustment to the mechanisms of present-day life. (*ibidem*)

Este “ajuste” é feito, segundo Adorno, de dois modos, correspondendo a tipos de ouvintes distintos: o *emocional* e o *ritmicamente obediente*.

O primeiro está relacionado, como diz Adorno, com o espectador dos filmes de Hollywood (*ibidem*), já que grande parte destes são narrativamente idênticos entre si, o paralelo é fácil de estabelecer. Na história da personagem infeliz e azarada que, no epílogo do filme, tem finalmente acesso à felicidade através de qualquer linha narrativa que tenha sido conveniente seguir, o espectador igualmente infeliz conclui que, se assim o é em filmes de Hollywood, no mundo real a felicidade constitui também um direito universal. Contudo, a percepção de que é incapaz de a alcançar, instiga no espectador apenas um sentimento de frustração. Esta reação psicológica nada tem que ver com a *katharsis* (ARISTÓTELES, 2010), no sentido em que a tragédia é do público e não da personagem; a que o atrai é a expressão musical do desgosto e não a do entusiasmo. Algo de semelhante acontece na audição de música popular: onde uma catarse inócua dá apenas lugar à amargura, assegurando que os gostos e comportamentos dos indivíduos continuam pacificamente institucionalizados.

De facto, a relação moral e sentimental que se estabelece entre o *ouvinte emocional* e a música popular é distinta da relação estabelecida pelo ouvinte de música erudita. Na primeira, como nos filmes de Hollywood, a narrativa é oferecida em conjunto com uma promessa de felicidade, através do retrato de personagens em situações de vida semelhantes às do público: no fim, a felicidade material ou amorosa é alcançada. Em oposição, em grande parte das obras mais relevantes do repertório operático (“La Bohème”, “La Traviata”, “Rigoletto”, “Carmen”, “Tristão e Isolda”, “A Flauta Mágica” e “Fidelio”, por exemplo), a narrativa possui traços trágicos (quando não se trata de *opera buffa*); mesmo quando o desfecho é feliz, como é o caso de

“Fidelio”, a distância entre a realidade das personagens e a do público é suficientemente grande para contrariar a *promessa de felicidade* da música popular e do cinema de Hollywood, visto assentar na proximidade entre a *história* das personagens e a do público.

O segundo tipo, o *ritmicamente obediente*, é mais comum nos jovens, afetos a um masoquismo de subordinação ao “coletivismo autoritário” (*ibidem*). Na entrega total à “batida”, as *pseudo-individualizações* (irregularidades rítmicas como os contratempos e sínopes) estão sujeitas ao quadro rígido da métrica regular, que o ouvinte segue à risca com satisfação, cumprindo-se o seu desejo de submissão. Da mesma maneira que a padronização do ritmo sugere a “coletividade mecânica”, a obediência ao ritmo regular e inescapável aglutina os milhões de ouvintes do mesmo *hit*. Assim funciona a coerção social não-violenta: as “vítimas” participam de bom grado, enquanto grupo não-individualizado.

Adorno afirma que, tal como o primeiro tipo de ouvinte, o *ritmicamente obediente* é exclusivo do público recetor da música popular, não sendo possível identificá-lo no contexto da música erudita. Esta tese é, no entanto, relativizada pelas composições de música erudita com base em danças, que apontariam para um tipo de ouvinte de tal ordem, visto grande parte delas apresentarem uma estrutura rítmica rígida. O propósito da existência da valsa é a “obediência” ao ritmo do compasso ternário: *conditio sine qua non* desta dança. Estes estilos musicais têm, além disso, uma origem tradicional e popular: na sua génese, são danças do povo. Na música erudita (suites de Bach, por exemplo) atinge-se um patamar artístico superior, ainda que o conteúdo musical esteja basicamente intacto. Prevendo a possibilidade do levantamento desta questão, Adorno recorre ao terceiro andamento da sinfonia 5 de Beethoven (*Scherzo*) para defender a diferença fundamental, ao nível da construção interna, entre a música erudita de dança e a música popular. Na demonstração da composição dinâmica e não-linear do andamento, particularmente a forma como os dois temas principais interagem entre si, numa evolução que resulta na recapitulação do *Scherzo* de forma distinta da apresentação (dominada pelo segundo tema em vez do primeiro), a tarefa sabe-se fácil *a priori*. De facto, ao tratar-se de uma obra reconhecidamente *maior*, o argumento serve-se de uma amostra não-representativa, porque não sistemática na música erudita.

Adorno identifica cinco fases no processo de “reconhecimento e aceitação” dos *hits* da música popular: lembrança vaga; identificação; classificação; autorreflexão no ato de reconhecimento; e transferência psicológica da *autoridade-reconhecimento* para

o objeto. Deste modo, o ouvinte começa por uma sensação vaga de lembrança, resultado da *padronização* da música popular e da semelhança das suas manifestações, seguido da certeza de que a canção já foi ouvida. De seguida surge a identificação exata da manifestação. Por fim, o sentimento de posse sobre a manifestação (“esta canção pertence-me”) e a transferência da experiência e gosto subjetivos para o objeto, atribuindo-lhe qualidades objetivas. Para além disso, o valor social reconhecido do objeto consolida a gratificação da sua posse – o ouvinte sente-se satisfeito por possuir um bem coletivo. Assim, o ouvinte aquiesce as *desiderata* sociais, participando de bom grado do mecanismo opressivo.

O processo de lembrança vaga e identificação avançado por Adorno assenta na premissa da homogeneidade da música popular. A sensação de que a canção reproduzida já foi ouvida depende da semelhança que caracteriza todos os *hits* da música popular; ao mesmo tempo, a sua identificação requer um esforço de afastamento e distinção do *sempre-igual*. Mas este argumento perde grande parte da validade quando o confrontamos com manifestações-*exceção* de música popular, que só através de um pensamento enviesado e falacioso se identificariam com o conceito de *padronização*. Algumas destas manifestações foram e são grandes *hits* da história da música popular. A canção “A day in the life” dos The Beatles possui uma secção intermédia em que um conjunto de cordas executa um longo glissando ascendente sem qualquer conteúdo melódico. O trecho provoca um sentimento de ansiedade e desconforto que está longe dos efeitos da *padronização* de Adorno. A canção “After the Love Has Gone” dos Earth, Wind & Fire é caracterizada por um esquema harmónico bastante complexo, com algumas modulações inesperadas para tonalidades distantes, ainda que a sua estrutura musical seja convencional. Os conteúdos melódico e harmónico deste *hit* não são estereótipos.¹

Adorno termina a tese afirmando que a relação entre o ouvinte e a indústria musical é ambivalente e envolve sentimentos de fúria e ressentimento:

The fact that the psychological "adjustment" effected by today's mass listening is illusionary and that the "escape" provided by popular music actually subjects the individuals to the very same social powers from which they want to

¹Para além disso, não fica claro por que razão, em contextos sociais e certas épocas em que a música erudita goza de grande popularidade, as fases de autorreflexão no ato de reconhecimento e de transferência psicológica da autoridade-reconhecimento para o objeto não se aplicam.

escape makes itself felt in the very attitude of those masses. What appears to be ready acceptance and unproblematic gratification is actually of a very complex nature, covered by a veil of flimsy rationalizations. Mass listening habits today are ambivalent. (ADORNO, 1941)

A *moda* ilustra cabalmente esta realidade: um fã de uma determinada moda é um potencial inimigo da moda em questão, verificando-se que o que era socialmente valorizado numa dada época se converte em objeto de desvalorização numa época posterior, fruto da anacronia apontada pelos seus opositores. Trata-se de um mecanismo de compensação psicológica que procura gerir o ressentimento do ouvinte ao ter a intuição subconsciente de que a esfera em que a sua individualidade deveria afirmar-se livremente (a do “entretenimento”) é responsável pela colonização do último reduto da liberdade individual. Deste modo, a institucionalização dos hábitos de audição, reconhecida pelo sujeito, não é alvo da sua revolta, pois o ressentimento é reorientado para os que tentam apontar a sua dependência.

A ação do mercado caracteriza-se por ser hegemónica e colonizadora, sendo a sua oposição absorvida e neutralizada pela mercantilização; o mercado decide, no limite, que produtos são comercialmente viáveis. O marketing, cujas estratégias não são menos que manipulação, assegura que grande parte dos produtos possam, em potência, obter viabilidade comercial, através da criação de necessidades artificiais. Citando Vince Packard no seu livro *The Hidden Persuaders*:

This book is an attempt to explore a strange and rather exotic new area of modern life. It is about the way many of us are being influenced and manipulated—far more than we realize—in the patterns of our everyday lives. Large-scale efforts are being made, often with impressive success, to channel our unthinking habits, our purchasing decisions, and our thought processes by the use of insights gleaned from psychiatry and the social sciences. Typically these efforts take place beneath our level of awareness; so that the appeals which move us are often, in a sense, "hidden." (PACKARD, 1957)

Nada escapa a este contexto de manipulação onde o mercado é a autoridade máxima. Mesmo a oposição a este aproveitamento comercial das necessidades psicológicas do público, como a dos autores musicais Frank Zappa, Pink Floyd ou Beatles,

manifestamente contraculturais, foram grandes sucessos de mercado. A indústria musical preocupa-se em perceber de que modo aqueles que se lhe opõem podem gerar lucro para si, sem que seja iniciada uma guerra aberta.

Frequentemente, afirma-se que a crítica efetuada pelos grupos musicais supracitados é superficial ou dissimulada; parcialmente verdadeira, a afirmação não apaga, no entanto, a influência que esta música popular de *exceção* exerceu sobre o *zeitgeist* (“espírito da época”) do último século. Além disso, ainda que possa ser comercialmente bem-sucedida, a *exceção* não corresponde ao produto mais rentável da indústria musical nem ao estilo dominante do grosso das suas produções culturais. Importa então saber de que modo este tipo de música popular consegue o feito de constituir um baluarte de autodeterminação, liberdade individual, independência social e não-institucionalização dos hábitos de audição.

No seguimento das perspetivas propostas, revelou-se produtivo estabelecer pontos de contacto com alguns autores, os quais serão aqui brevemente versados. Importa colocar a seguinte questão: de que modo a música popular de *exceção* pode esperar ocupar um papel de resistência à *indústria cultural*? A questão torna oportuno uma breve menção à obra central de Adorno *Negative Dialectics*; as questões levantadas são pertinentes para a compreensão da relação entre a *exceção* e o discurso dominante da indústria musical. Também a música popular está condenada ao destino que Adorno aponta à *teoria* na sua obra *Negative Dialectics*:

No theory today escapes the marketplace. Each one is offered as a possibility among competing opinions; all are put up for choice; all are swallowed. There are no blinders for thought to don against this, and the self-righteous conviction that my own theory is spared that fate will surely deteriorate into self-advertising. (ADORNO, 1973: 4)

Adorno, na obra supracitada, inicia com uma declaração de intenções:

Negative Dialectics is a phrase that flouts tradition. As early as Plato, dialectics meant to achieve something positive by means of negation; the thought figure of a “negation of negation” later became the succinct term. This book seeks to free dialectics from such affirmative traits without reducing its

determinacy. The unfoldment of the paradoxical title is one of its aims. (*idem*: xix)

Adorno rejeita a crença na ininterrupção da positividade do processo dialético, afirmando que a síntese da “negação da negação” nem sempre é positiva.

Para Hegel¹, a dialética é o modo como o processo histórico se desenrola até à concretização plena do *Weltgeist* (“espírito do mundo”, traduzido à letra), o *telos* do *devir* do ser humano. Este processo avança através da contradição, a oposição entre dois termos (tese e antítese) que se negam mutuamente e que geram um terceiro termo: a síntese. Esta síntese terá também a sua negação, e assim sucessivamente, até que todas as etapas necessárias à realização absoluta da História² estejam cumpridas. Assim, o destino do mundo está definido *a priori* num processo dialético que tem sempre um resultado positivo; a consumação do *Weltgeist* é inevitável.³

Marx relê a filosofia de Hegel de acordo com a sua própria teoria. O método é o mesmo mas as conclusões são outras; assim, o processo dialético implica, em Marx, a luta de classes, que culminará, inevitavelmente, na revolução instaurada pelo proletariado e na eliminação permanente das classes dominantes. Se em Hegel este processo se desenvolve com pressupostos idealistas, o *zeitgeist* de cada época marchando em direção ao *Weltgeist* de forma misteriosa, em Marx o processo é de teor materialista e objetivo; as condições materiais de sobrevivência determinam a luta de classes, que é por sua vez o motor da História.

A inevitabilidade do curso da História, marxista ou hegeliana, tem origem na conceção positiva e afirmativa de dialética apresentada por Hegel. Para este filósofo, “o real é racional e o racional é real”; todas as circunstâncias e realidade históricas, tudo o que *acontece*, contribuem de algum modo para a concretização do caminho pré-definido da História. Na dialética hegeliana, existe uma identidade entre o indêntico e não-idêntico. Assim, o total da existência compreende todas as contradições, em que tudo é “racional” e as tensões se resolvem gradualmente em direção à consumação da “totalidade”: “What is not rational has no truth, or, what is not grasped conceptually, is not. When, therefore, Reason speaks of something other than itself, it speaks in fact only of itself; so doing, it does not go outside of itself.” (HEGEL, 1977: 333)

¹ A cuja dialética Adorno se opõe na citação acima.

² Ou, utilizando o termo de Hegel aqui traduzido literalmente, “a manifestação do espírito absoluto”.

³ O *panta rhei* de Heraclito é assim dotado de uma finalidade da qual não se pode escapar.

A *dialética negativa*, proposta por Adorno, opõe-se a este carácter afirmativo e positivo, propondo uma não-identidade entre o idêntico e o não-idêntico. Nem tudo o que *acontece* tem um valor positivo no processo histórico; assim, as catástrofes e tragédias não têm, ao contrário do que afirma Hegel, um papel positivo na evolução para a concretização de um destino pré-determinado. As catástrofes e tragédias são irracionais e reais. O “reino de terror” que se seguiu à revolução francesa não foi a antítese dos exageros da revolução (a tese), passo histórico necessário à síntese operada pelo império de Napoleão. De facto, o “reino de terror” foi um erro histórico, um período de violência extrema irracional e negativo. Do mesmo modo, o processo histórico não é automático nem pré-determinado, mas dependente da liberdade do sujeito e das suas escolhas. Assim, a existência é ontologicamente incompleta. A *dialética negativa* procura enfatizar o papel do sujeito, num nível microcómico, e das sociedades, num nível macrocómico, na construção do *dever* histórico. O processo histórico deixa de ser *necessário* e passa a ser *contingente*; o indivíduo e a comunidade têm o poder de decisão sobre o seu destino. A teleologia pré-determinada transforma-se em teleologia determinável. Como afirma Peter Thompson:

It is the very contradiction between what is and what might be that allows us to overstep the boundaries with which we are constantly presented in order to create our endpoint, rather than simply sleepwalk towards it. This means that we move from necessity to contingency. In negative dialectics there is no necessity for things to turn out in a certain way, and the future-orientated teleology that Adorno claimed Hegel followed is replaced with retrospective teleology in which we can only see that what has happened to get us to where we are had to happen to get us there, but that there was no necessity for it happen in that way. (THOMPSON, 2013)

A indústria cultural atua de modo tão dominante e hegemónica quanto o processo lógico segundo a dialética hegeliana; a evolução dos produtos que comercializa (e do seu estilo e conteúdo) segue o rasto da moda, desenvolvendo-se historicamente como um processo de contradição entre tese e antítese; o termo sucinto, a síntese, reside na moda-novidade. As novas necessidades e desejos das massas, espontaneamente gerados ou encapotadamente impostos (onomania), constituem a antítese que se contrapõe à tese da moda anacrónica; para além disso, o esgotamento

natural do produto musical efémero assegura a continuidade do processo. A indústria cultural assimila o contraditório, criando a ilusão de que aquele nasceu para servir as suas próprias ambições mercantis. A utilização de música tradicional e erudita na criação dos produtos é a anulação deste contraditório; a subjugação do diferenciado a um princípio comum.

Nesta relação entre tese e antítese, o resultado não é uma síntese mas uma amálgama que, não sendo nem uma coisa nem outra, é as duas ao mesmo tempo¹. No entanto, Led Zeppelin (aqui encarado como *exceção*), não sendo o blues dos cantos de escravos, opera uma síntese através da reinterpretação desse estilo com recurso à realidade técnica e mercantil da música popular, gerando um estilo inédito.²

Neste contexto, revela-se oportuno estabelecer um ponto de contacto com a obra *Homo Sacer* de Agamben. O conceito que dá título à obra é definido do seguinte modo:

The sacred man is the one whom the people have judged on account of a crime. It is not permitted to sacrifice this man, yet he who kills him will not be condemned for homicide; in the first tribunitian law, in fact, it is noted that "if someone kills the one who is sacred according to the plebiscite, it will not be considered homicide." This is why it is customary for a bad or impure man to be called sacred. (FESTUS in AGAMBEN, 1998)

A ambiguidade do conceito de *homo sacer* - indivíduo que pode ser assassinado sem que o seu assassino seja condenado, que é excluído da vida pública e que no entanto detém o título de “sagrado” – parte de uma analogia entre “sagrado” e “amaldiçoado”. Se a *exceção* escapa ao processo totalizante, hegemónico e automático da actuação mercantil da indústria musical, também ela se torna *musica sacer* (no seguimento de Agamben) e merece os dois adjectivos aparentemente contraditórios. A diferença da *musica sacer* (a música popular de *exceção*) reside no facto de, apesar de existir à margem da cultura popular dominante (a *lei*), a sociedade espera aproveitar dela a força motriz para a obtenção de lucro: a música popular de *exceção* afirma-se também enquanto resistência a essa tendência.

¹ No sentido em que as desfuncionaliza e deturpa, constitui uma aproximação grosseira e primária.

² A música popular não possui um estilo original; o que a caracteriza está na forma como reduz diferentes tendências musicais ao mesmo princípio mercantil, adaptando-as, moldando-as e, no melhor dos casos, gerando estilos inéditos.

Adorno aponta como “assuntos de verdadeiro interesse filosófico”, assumindo uma posição contrária à tradição, aqueles que escapam à moldura conceptual totalizante da dialética tradicional e à abstração do *conceito*:

The matters of true philosophical interest at this point in history are those in which Hegel, agreeing with tradition, expressed his disinterest. They are nonconceptuality, individuality, and particularity—things which ever since Plato used to be dismissed as transitory and insignificant, and which Hegel labeled “lazy Existenz.” Philosophy’s theme would consist of the qualities it downgrades as contingent, as a quantité négligeable. A matter of urgency to the concept would be what it fails to cover, what its abstractionist mechanism eliminates, what is not already a case of the concept (ADORNO, 1973: 8)

Atendendo ao acabado de expor, é talvez possível estabelecer uma correspondência entre a música popular de *exceção* e aquilo a que Adorno chama de “não-conceptualidade”, “individualidade” e “particularidade”¹ na sua obra *Negative Dialectics*. O lugar que ocupa é o da liberdade individual, afirmando-se como o negativo do sistema do qual se distancia. O conceito de *dialética negativa* aplicado à música popular de *exceção* permite-nos conjecturar que o modo de funcionamento da indústria musical, ou mesmo da sua existência, não são necessários mas contingentes, e que a mercantilização e cultura de coerção podem ser desmanteladas através da ação livre e autodeterminada do indivíduo e da comunidade à qual pertence. Assim, o peso e o poder do determinismo histórico inerente à conceção dialética de Hegel e da “conceptualização” vigente na indústria musical podem ser neutralizados pela “não-conceptualidade”, “individualidade” e “particularidade” da música popular de *exceção*: “But whatever truth the concepts cover beyond their abstract range can have no other stage than what the concepts suppress, disparage, and discard.” (ADORNO, 1973: 9-10)

No seguimento da exposição, revelou-se produtivo estabelecer outro ponto de contacto com recurso a breves apontamentos sobre a lição *Difference and repetition: On Guy Debord’s film* de Agamben. Aqui, o filósofo avança a hipótese de a montagem ser a essência do cinema; esta asseguraria o carácter messiânico específico do cinema na sua capacidade de tornar novamente possível aquilo que já foi: “Repetition restores the possibility of what was, renders it possible anew; it’s almost a paradox. To repeat

¹ Aquilo que escapa à tentativa de conceptualização segundo a dialética hegeliana.

something is to make it possible anew. Here lies the proximity of repetition and memory.” (AGAMBEN, 2008) Agamben recorre aqui ao conceito kantiano de *categorias* (ao qual dá o nome de *transcendentais*), as cognições *a priori* dos objetos e sua “representação pura”:

I call all representations pure (in the transcendental sense) in which nothing is to be encountered that belongs to sensation. Accordingly the pure form of sensible intuitions in general is to be encountered in the mind a priori, wherein all of the manifold of appearances is intuited in certain relations. This pure form of sensibility itself is also called pure intuition. So if I separate from the representation of a body that which the understanding thinks about it, such as substance, force, divisibility, etc., as well as that which belongs to sensation, such as impenetrability, hardness, color, etc., something from this empirical intuition is still left for me, namely extension and form. These belong to the pure intuition, which occurs a priori, even without an actual object (KANT, 1998: 156)

Os *transcendentais* da montagem são, segundo Agamben, a *repetição* e a *paragem*: suas condições de existência. A *repetição*, diz-nos, não é, no entanto, o retorno do idêntico a cada nova manifestação, mas sim uma atualização daquilo que foi e ao qual é devolvida a possibilidade de ser de novo. Também este me parece ser um *transcendental* da música popular. Para além de ser uma condição da construção musical em si, a música popular vive precisamente na *reiteração* do modelo temático e estrutural operado pela indústria musical: o modo de produção *padronizado* da mercadoria. Por outro lado, a música popular é capaz de se renovar e de contrariar a sua orientação mercantil, afirmando-se como uma arte legítima e forte veículo de crítica e resistência. Deste modo, é-lhe devolvida, como tem sido referido ao longo deste trabalho, a possibilidade de ser de novo.

O outro *transcendental* é aquele a que Agamben chama a *paragem*. A função messiânica da montagem é assegurada pelo sistema indivisível que os dois conceitos (*repetição* e *paragem*) constituem. A *paragem* é, segundo Agamben, o *poder de interromper*: “It is the power to interrupt, the "revolutionary interruption" of which Benjamin spoke.” (AGAMBEN, 2008)

A *paragem* é também um componente central da montagem musical: as pausas asseguram, no limite, a musicalidade da frase musical que sem as suas interrupções (ou silêncios) seria apenas ruído. Mas nem só ao nível do ritmo isto acontece: a organização tonal dos sons sugere que uma infinidade de outros tons são excluídos do sistema. De facto, a música é, como dizia Varèse, ruído organizado. A *paragem* é então o oposto do *transcendental* que assegura a coesão e o encadeamento da obra (a *repetição*) e juntos formam um sistema que torna possível a organização formal da obra musical – no fundo, a montagem é a sua estrutura.¹

Por fim, a música popular de *exceção* é a *paragem* e a *diferença* no discurso de *repetição* da indústria musical e no seu *dispositif*, que Foucault define como:

a thoroughly heterogeneous ensemble consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions—in short, the said as much as the unsaid. Such are the elements of the apparatus. The apparatus itself is the system of relations that can be established between these elements. (FOUCAULT, 1980)

Ao rejeitar o modo de produção imposto aos “funcionários”, a música popular-*exceção* interrompe o modo de fazer unívoco e a hegemonia do discurso cultural para nos dar a ver a contingência deste processo mercantil. O que fica a nu na *paragem* é justamente a *repetição* coerciva da indústria cultural; interrompendo-a, a *exceção* contraria-o.

¹A denúncia do *artifício* que encontramos na obra de Debord, segundo Agamben, onde somos capazes de ver as imagens e a montagem enquanto tal parece-me, no entanto, não ser possível aplicar à música. Sendo óbvio que a música não trabalha com imagens, a questão fica decidida à partida: o acordo tácito que existe entre ouvinte e compositor (ou executante) é o de que os sons não representam nada. As imagens têm a capacidade de o fazer, e daí a questão posta por Agamben. A razão para este aspeto encontrámo-lo na afirmação repetida até à exaustão de que a música é uma arte abstrata. A experiência de audição está, então, fora de qualquer referencialidade, justamente porque essa não é uma competência do som musical. Aqui reside outra diferença: o som não-musical pode, de facto, ser referencial como a imagem, mas o som musical exige-se abstrato. Segundo Agamben, parece-nos que o cinema de Debord também, mas na música a questão, obviamente, não se põe.

A “fuga” e “resistência” da música popular-*exceção* à coerção cultural e social da indústria torna produtivo o estabelecimento breve de um ponto de contacto com obra *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* de Herbert Marcuse, na qual, através de uma da leitura cruzada de Marx e Freud, conciliado o pensamento dos dois autores, é perscrutada a estrutura de repressão das sociedades do capitalismo tardio e proposta uma sociedade não-repressiva.

Marcuse parte da crítica à obra de Freud *Civilization and its Discontents*, na qual se propõe uma conceção de História enquanto luta constante entre os instintos naturais do ser humano e respetiva consciência repressiva (*superego*), na tentativa de ajuste à moralidade e às regras da civilização. A “História do Homem” é uma história de repressão: a energia produzida pelo *Eros* é reprimida e desviada do objeto sexual para outros fins. *Eros* é a energia vital do indivíduo e opõe-se ao *Thanatos*, descrito como “an urge in organic life to restore an earlier state of thing” (FREUD, 1922). Ao processo de desvio (e de resolução superior) da pulsão libidinosa Freud dá o nome de *sublimação*: a libido alcança a sua satisfação através de objetos substitutos, social e culturalmente aceites, transformando-se em motor de progresso. A tese de Freud levanta a hipótese de que a construção da civilização deriva da *sublimação* de impulsos de natureza sexual:

In the third place, finally, and this seems the most important of all, it is impossible to overlook the extent to which civilization is built up upon a renunciation of instinct, how much it presupposes precisely the non-satisfaction (by suppression, repression or some other means?) of powerful instincts. This ‘cultural frustration’ dominates the large field of social relationships between human beings. (FREUD, 1962: 44)

A construção da civilização depende do “princípio da realidade”, conceito freudiano que se articula com a capacidade humana de reconhecer a realidade externa e de agir de acordo com ela, opondo-se ao “princípio do prazer”, o qual procura a gratificação imediata do desejo. Para Freud, no entanto, o “princípio da realidade” não elimina a procura desta satisfação; a diferença reside no modo dessa procura, sendo que o *Ego*, agindo de acordo com o “princípio da realidade”, assegura a obtenção de prazer porque age de acordo com a realidade externa.

Para Marcuse, no entanto, o conflito civilizacional não é o do trabalho contra o *Eros* (“princípio da realidade” contra o “princípio do prazer”), mas sim o do “trabalho alienado” contra o *Eros*: “The irreconcilable conflict is not between work (reality principle) and Eros (pleasure principle), but between alienated labor (performance principle) and Eros.” (MARCUSE, 1974: 47) A única circunstância que se opõe ao *Eros* é a do “trabalho alienado”, sendo que o trabalho na sua concepção geral pode coexistir com ele. Os problemas da sociedade moderna devem-se não à repressão biológica mas à sua intensificação pela “repressão excedente” do modo de produção do capitalismo. Marcuse substitui o “princípio da realidade” pelo “princípio da performance”, verdadeiro responsável pelo “trabalho alienado” e pela opressão: “We designated this reality principle as the performance principle; and we attempted to show that domination and alienation, derived from the prevalent social organization of labor, determined to a large extent the demands imposed upon the instincts by this reality principle.” (*idem*: 129)¹

Marcuse diz-nos que o *Eros* não é destrutivo, como defende Freud, mas construtivo; o *Eros* está reservado para a classe dominante, os detentores do capital e outros em posições de poder: “The continued organization of the instincts seems to be necessitated less by the "struggle for existence" than by the interest in prolonging this struggle by the interest in domination.” (MARCUSE, 1974: 130)

Nas sociedades avançadas, nas quais a revolução industrial assegurou as condições necessárias para a prosperidade, o socialismo poderia substituir o “trabalho alienado” por aquilo a que se pode chamar “trabalho libidinal”. Uma sociedade socialista não aceita o “princípio da performance” das classes mais baixas nem de uma repressão dos instintos libidinais. O resultado seria uma sociedade não-repressiva baseada na “sublimação não-repressiva”: “The civilized morality is reversed by harmonizing instinctual freedom and order: liberated from the tyranny of repressive reason, the instincts tend toward free and lasting existential relations - they generate a new reality principle.” (*idem*, 197)

¹Este conceito assemelha-se ao de *corpo dócil* proposto por Foucault, que esclarece estratégias implementadas por uma estrutura social de forma a retirar do corpo a sua força motriz e a sua capacidade de trabalho, domando-o no tempo e no espaço e fazendo com que ele funcione como mais uma peça de engrenagem numa máquina que o ultrapassa (FOUCAULT, 1997).

A ideia de progresso é também ela transformada, abolindo a moralidade repressiva e incluindo o *Eros* e o prazer como suas partes constituintes, no caminho para uma sociedade não-repressiva: “Under these conditions, the possibility of a non-repressive civilization is predicated not upon the arrest, but upon the liberation, of progress-so that man would order his life in accordance with his fully developed knowledge, so that he would ask again what is good and what is evil.” (*idem*: 198)

A hipótese da música popular de *exceção* como afirmação do *Eros* contra o “trabalho alienado”, em favor de um “trabalho libidinal”, não se prende só com o frequente erotismo das suas manifestações, embora esta seja uma questão importante¹. A música popular de *exceção* procura a não-repressão precisamente porque rejeita o “princípio da performance” da indústria musical, o qual tem como único alvo a obtenção de mais-valia. O trabalhador (compositor ou intérprete) é coagido a participar de um trabalho alienante que adia os seus desejos pessoais em função daquilo que é comercialmente mais conveniente. Deste modo, a música popular de *exceção* privilegia um “trabalho libidinal”, seguindo a fórmula de Marcuse, que favorece a sublimação dos instintos dos indivíduos e os retira da subserviência à “performance”, assegurando que os desejos pessoais dos indivíduos se convertam num fator central no processo criativo.

Se Adorno afirma que a obsolência por alguns imputada à filosofia utiliza o argumento de que ela é incapaz de agir sobre a realidade, não deixa de reafirmar que esta crítica não põe em causa a validade do pensamento crítico, bem pelo contrário.² Ainda assim, o caso da teorização patente na obra de Marcuse é distinto, constituindo os movimentos de contracultura da década de 60 a sua expressão. Na ligação direta aos movimentos de contracultura, a música popular de *exceção* constitui uma das materializações mais relevantes da transformação da moralidade de que a obra de Marcuse é também responsável. O seu relacionamento com o sistema ao qual se opõe é de oposição e rejeição. Por fim, a música popular-*exceção* caminha no sentido de uma sociedade em que o “princípio da performance” não controla o indivíduo nem o reduz a elemento de criação de lucro.

¹Na música popular, o erotismo é usado como uma estratégia de mercado. Percebendo os desejos do seu público, a indústria utiliza-o como um instrumento infalível de atração e fidelização. Na música popular de *exceção* o erotismo carece desta orientação mercantil.

²Para além disso, realça ainda o facto de a *teoria*² não pode controlar as condições da sua aplicabilidade: “Philosophy offers no place from which theory as such might be concretely convicted of the anachronisms it is suspected of, now as before. (...) Theory cannot prolong the moment its critique depended on.” (ADORNO, 1973: 3)

Conclusão

É necessário um enquadramento teórico para uma conceptualização abrangente e sustentada do fenómeno da música popular; o breve estudo realizado neste trabalho, sob uma perspectiva culturalista, pretende avançar no entendimento desta questão. Contudo, o objeto é muito mais complexo do que esta tentativa incipiente de conhecimento pode abarcar. A divisão que traçamos entre música popular-*padrão* e música popular-*exceção* é exemplo disso, já que as fronteiras da divisão são de difícil definição. O propósito é, num exercício propedêutico, fazer o seu “mapeamento cognitivo” básico, construindo uma moldura teórica de base que possibilitará estudos mais profundos.

Neste sentido, foi primeiramente necessário definir minimamente o objeto: música popular é um fenómeno cultural nascido no século XX, caracterizado pela produção de música distribuída e recebida em massa com recurso às novas tecnologias de reprodução e comunicação. Possui também características estilísticas e de construção específicas como a curta duração das suas manifestações e a simplicidade temática e de construção. Está, para além disso, dependente da ação mercantil da indústria cultural em geral e da indústria musical em particular. Colocou-se neste ponto a hipótese de ser uma arte *autográfica* múltipla com base nos trabalhos de Goodman e Genette.

Definido, de modo propedêutico, o objeto, importou, de seguida, compreender a sua génese. As condições materiais e tecnológicas que possibilitaram o seu aparecimento são o primeiro objeto de estudo. Estas inovações técnicas são estudadas com recurso ao artigo seminal de Walter Benjamin *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* enquanto condição de possibilidade da música popular. A invenção do fonógrafo, dos LPs, dos CDs, das técnicas de gravação e produção em estúdio e o surgimento das plataformas digitais constituem alguns exemplos pertinentes. As técnicas de reprodução e distribuição inéditas não são inócuas: alteraram o modo de perceção do recetor do objeto artístico.

De seguida, focou-se aquele que é, dos vários aspetos da música popular, o mais dominante: a sua mercantilização radical. A música popular é, desde a génese, um fenómeno comercial, um instrumento da indústria cultural para a obtenção de lucro. Para a demonstração deste ponto recorreu-se às obras de Jameson e Lyotard, que tratam da colonização da esfera cultural pelo capitalismo e do conceito de *pós-modernidade*,

sendo música popular é definida como música-mercadoria. Os trabalhos de Adorno e Horkheimer sobre a *indústria cultural*, assim como as contribuições de Deleuze e Guattari, completam a sustentação teórica necessária para a compreensão da natureza hegemónica da indústria musical tal como é encarada na presente dissertação.

A tese do presente trabalho é apresentada de forma mais evidente na parte final, onde é levada a cabo a tentativa de compreensão da *praxis* política da música popular. Partindo da premissa de que as manifestações musicais não são homogéneas nem todas indênticas, e aceitando-se que grande parte destas manifestações cumprem profissional e cabalmente o papel comercial que lhes é apontado pela indústria cultural, aventa-se a hipótese da existência de uma música popular de *exceção* que, diferenciada do discurso dominante da indústria a que sem dúvida pertence, possui diferenças fundamentais em relação à restante música-mercadoria. Partindo da descrição que Adorno faz da música popular, procurou-se identificar essas diferenças fundamentais entre os dois tipos de manifestações. Neste sentido, a música popular de *exceção* caracteriza-se por ser capaz de produzir objetos com relevância artística e cultural.

O mais notável é, no entanto, a sua *praxis* política e o papel que desempenha na transformação social, afirmando-se como um forte veículo de crítica, resistência e *ironia* (segundo Rorty), onde o modo de funcionamento da indústria é reificado, transformado no seu negativo e, por consequência, denunciado. A relação que a música popular estabelece com a indústria cultural é pensada com recurso ao conceito de *Dialética Negativa* de Adorno. O ensaio *Différence et Répétition: on Guy Debord's Films* de Agamben permite-nos perceber a função de *interrupção* da música popular de *exceção* no contexto hegemónico da indústria. A afirmação do *Eros* em contraposição ao “princípio da performance” foi proposta como característica do modo de ação sociocultural daquela, num contexto abrangente de luta por uma sociedade não-repressiva: o dos movimentos de contracultura.

A música popular constitui um fenómeno recente, mal compreendido e complexo. Distingue-se fundamentalmente dos outros dois géneros musicais¹, a música tradicional e a erudita, no sentido em que é uma arte de massas e comercialmente motivada, possuindo uma finalidade social e política dual: ou de coerção e domínio ou de liberdade e afirmação da individualidade, de acordo com o modo como o indivíduo e a comunidade utilizarem o seu forte poder de mobilização. A sua existência não escapa

¹ Segundo a taxonomia proposta no presente trabalho.

a este jogo dialético entre coerção e liberação, precisamente porque é uma arte social e de massas; a música popular não pode funcionar segundo uma lógica de “arte pela arte”. Tal como Adorno propõe na sua obra *Dialética Negativa*, o processo histórico da música popular não está pré-determinado, sendo possível um outro destino que não aquele que a indústria cultural lhe aponta.

Bibliofilmowebdiscografia

Discografia, partituras, letras

BACH, Johann Sebastian – *Brandenburg Concerto No. 5*. London: Decca, 1947.

BEETHOVEN, Ludwig van – *Symphony No. 9, Op. 125*. Amsterdam: Concertgebouw Orchestra, 1956.

-- – *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 1: Symphonien, Nr.5*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862.

BUARQUE, Chico – *Construção in Construção*. Phonogram/Philips, 1971.

-- *Pedro Pedreiro in Chico Buarque de Hollanda*. RGE, 1966.

CHOPIN, Friedrich – *Nocturnes op. 27*. Berlin: Schlesinger'sche Buch-und Musikhandlung, 1881.

DYLAN, Bob – *A Hard Rain's a-Gonna Fall in The Freewheelin' Bob Dylan*. Columbia, 1963

-- – *Hurricane*. Columbia, 1975.

-- – *The Times They're a-Changin' in The Times They're a-Changin'*. Columbia, 1964.

EARTH, WIND & FIRE – *After the Love Has Gone in I Am*. Columbia, ARC, 1979.

FOO FIGHTERS – *The Best Of You in In Your Honor*. Roswell/RCA, 2005.

GRANDMASTER FLASH AND THE FURIOUS FIVE – *The Message in The Message*. Sugar Hill, 1982.

JAMES BROWN – *I Got You (I Feel Good) in I Got You (I Feel Good)*. King Records, 1966.

JOHNSON, Robert – *Hellhound on My Trail*. Vocalion, 1937.

LEWIS, Jerry Lee – *Great Balls of Fire* por BLACKWELL, Otis; HAMMER, Jack. Sun 281, 1957.

LOMAX, John A. – *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*. New York: Sturgis & Walton Company, 1911.

MAHLER, Gustav – *Symphonie No. 5*. Leipzig: C.F. Peters, 1964.

PINK FLOYD - *Another Brick in the Wall* in *The Wall*. Harvest/Columbia, 1979.

-- *Pigs (Three Different Ones)* in *The Wall*. Harvest/Columbia, 1979.

RIHANNA – *Work in Anti*. Westbury Road/Roc Nation, 2016.

THE BEACH BOYS – *God Only Know* in *Pet Sounds*. Capitol, 1966.

THE BEATLES – *A day in the life* in *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Parlophone/Capitol, 1967.

-- *Good Day Sunshine* in *Revolver*. Parlophone/Capitol, 1966.

-- *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Parlophone/Capitol, 1967.

-- *She Said She Said* in *Revolver*. Parlophone/Capitol, 1966)

THE LEFT BANKE – *Pretty Ballerina* in *Walk Away René/Pretty Ballerina*. Smash, 1967.

THE MOTHERS OF INVENTION – *We're only in it for the money*. Verve, 1968.

THE ROLLING STONES – *(I Can't Get No) Satisfaction* in *Out of Our Heads*. Decca Records, 1965.

THE SMITHS – *Girlfriend in a Coma* in *Strangeways, Here We Come*. Sire Records, 1987.

-- *How Soon Is Now* in *Meat is Murder*. Sire Records, 1985.

-- *This Charming Man* in *The Smiths*. Rough Trade, 1984.

TINA TURNER – *What's Love Got To Do With It* in *Private Dancer*. Capitol, 1984.

Monografias

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

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

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

AGAMBEN, Giorgio. *Difference and repetition: on Guy Debord's film in Art and the Moving Image: A Critical Reader*, ed. Tanya Leighton, 328. Tate Publishing, 2008.

-- – *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. California: Stanford University Press, 1998.

ARISTÓTELES – *Poética*. trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010.

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

DEBORD, Guy – *The Society of the Spectacle*. New York, Zone Books, 1994.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix – *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press, 1983.

FOUCAULT, Michel – *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1997.

-- – *A Confession of the Flesh in Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings*. Ed. Colin Gordon. 1980. p. 194-228.

FREUD, Sigmund – *Beyond the Pleasure Principle*. Trad. C. J. M. Hubback. London, Vienna: International Psycho-Analytical, 1922.

-- – *Civilization and its Discontents*. Trad. James Strachey. New York: W. W. Norton & Company, 1962.

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

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

HABERMAS, Jürgen - *O discurso filosófico da modernidade*. Alfragide: Texto Editora, 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich - *Phenomenology of Spirit*. Trad. A. V. Miller. Oxford University Press, 1977.

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

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

KANT, Immanuel - *Critique of Pure Reason*. Trad. Paul Guyer. Cambridge University Press, 1998.

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

MARCUSE, Herbert - *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: Beacon Press, 1974.

MELO NETO, João Cabral. *Morte e Vida Severina e outros poemas para vozes*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

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

PACKARD, Vance - *The Hidden Persuaders*. Longmans, Green & Co., 1957.

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

SCARUFFI, Piero - *A history of popular music before rock music*. 2007: Omniware.

SCHILLINGER, Joseph - *A Mathematical Basis of the Arts*. Da Capo Press: 1943.

Webgrafia

Best selling single. Guinness World Records. Consultado em: URL <<http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/59721-best-selling-single>>

MIDDLETON, Richard; MANUEL, Peter – *Popular Music* in *Grove Music Online* 2001: Oxford Index.

SERVICE, Tom – *Radio by robot.* Publicado a 11 de abril de 2007. Consultado em: URL <<https://www.theguardian.com/media/2007/apr/11/radio.classicalmusic>>

The Classic FM Hall Of Fame 2017: the top 300. Consultado em: URL <<http://halloffame.classicfm.com/2017>>

The Nobel Prize in Literature 2016. Nobelprize.org. Nobel Media AB 2014. 3 de maio de 2017. Consultado em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2016/>

THOMPSON, Peter – *The Frankfurt school, part 2: Negative Dialectics.* The Guardian, 01/04/2013. Consultado em: URL <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/apr/01/negative-dialectics-frankfurt-school-adorno>>

Filmografia

BERNSTEIN, Leonard in OPPENHEIM, David – *Inside Pop: The Rock Revolution.* CBS, 1967.

DONNER, Richard – *Superman.* Warner Bros, 1978.

SPIELBERG, Steven – *Schindler's List.* Universal Pictures, 1993.