

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

JADE AUGUSTO DE MACEDO GOLA FERNANDES

A informatividade da música eletrônica

v. 1

São Paulo

2015

JADE AUGUSTO DE MACEDO GOLA FERNANDES

A informatividade da música eletrônica

v. 1

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes da  
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em  
Ciência da Informação

Área de Concentração: Cultura e Informação

Linha de Pesquisa: Apropriação Social da Informação

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

## Catálogo na Publicação

### Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

### Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fernandes, Jade Augusto de Macedo Gola

A informatividade da música eletrônica / Jade Augusto de Macedo Gola Fernandes. -- São Paulo: J. A. M. G. Fernandes, 2015.  
189 p. + CD.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira  
Bibliografia

1. Música eletrônica 2. Música e informação 3. Informatividade 4. Categorização Musical 5. Interculturalidade I. , Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira II. Título.

CDD 21.ed. - 020

FERNANDES, J. A. M. G. **A informatividade da música eletrônica.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## **AGRADECIMENTOS**

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

A todos os amigos, familiares, leitores, companheiros profissionais e professores que me ajudaram e contribuíram para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Agradeço com carinho especial à orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira e seus delicados modos de observar a cultura e a sociedade. Obrigado por me tornar um pesquisador.

A ajuda de todos foi fundamental, inspiradora e confirma o fato de que o ato de pesquisar jamais será um ofício individual.

E serei eternamente grato à música.

## **RESUMO**

FERNANDES, J. A. M. G. **A informatividade da música eletrônica**. 2015. 189 f. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.

Essa pesquisa faz um recorte da música eletrônica através de suas linguagens, práticas documentárias e processos informativos, estudados a partir de contextos socioculturais, para observar sua constituição como um gênero musical popular. A informatividade da música eletrônica foi compreendida em seus complexos de relações terminológicas e conjecturas diversas, ilustrando e identificando interrelações, propriedades estético-formais, categorizações e características discursivas e linguísticas. Conceitos da Ciência da Informação e das humanidades foram utilizados para analisar como esse gênero irresoluto e fragmentado por muitas definições, processos anticategóricos e conflitos de distinção cultural, acaba por definir-se como um campo de intensa materialidade informativa e histórica, que segue tendo na ideia de “música eletrônica” seu universo simultaneamente amplo e circunscrito. Objetos, fenômenos, o devir musical, categorias e as linguagens dessa música foram estudados sob os vértices da informatividade, como proposta por Bernd Frohmann, conceito processual que surge a partir da ideia dos documentos como definidores e reveladores de contextos, problemáticas e discursos. Essa pesquisa conclui como a informatividade da música eletrônica logra documentá-la como tal: um gênero musical histórico, institucionalizado e documentado, coeso e problematizado por preponderantes aspectos informativos, referenciais e de categorização - um fenômeno da Cultura e da Informação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música Eletrônica. Música e Informação. Informatividade. Categorização Musical. Interculturalidade.

## **ABSTRACT**

FERNANDES, J. A. M. G. **The informativeness of electronic music**. 2015. 189 f. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.

This research outlines electronic music through its languages, documentary practices, informative processes and their sociocultural contexts, to observe its constitution as a popular music genre. The informativeness of electronic music is seen from its complexes of terminology relations and several conjectures, that illustrate and identify interrelations, aesthetic and formal properties, categorizations, discursive and linguistic characteristics. Concepts from Information Science and other humanities have been used to analyze how this irresolute musical genre, fragmented by anti-categorical and cultural distinction conflicts, ends up being defined as a field of intense informative and historical materiality. This music still relies this wide and also circumscribed universe on the idea of “electronic music”. Objects, phenomena, the music becoming, categories and languages of this music have been studied under the informativeness theoretical vertices, as proposed by Bernd Frohmann, a procedural concept that arises from the idea of documents as defining elements of contexts, discourses and problems. This research concludes how informativeness manages to document electronic music as such: a historical, institutionalized and documented musical genre, cohesive and also very problematized by its preponderant informative, referential and categorical aspects – a Cultural and Informative phenomenon.

**KEYWORDS:** Electronic Music. Music and Information. Informativeness. Musical Categorization. Interculturality

---

## **NOTA DO AUTOR**

Como demanda a norma acadêmica, estrangeirismos e palavras em outras línguas serão grafadas em itálico, mas termos do corpus de pesquisa aqui levantado abdicarão do itálico quando se tratar de palavras e termos familiarizados e recorrentes ao universo da música eletrônica, que é essencialmente internacionalizado (por exemplo, o termo “underground”).

Grifos gerais em palavras e sentenças serão feitos com negrito, e aspas também serão utilizadas para o mesmo fim.



## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	1
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	4
<b>1. INFORMATIVIDADE SOCIOCULTURAL</b> .....	15
1.1. As quatro categorias de análise informativa de Bernd Frohmann.....	17
1.1.1. Materialidade.....	18
1.1.2. Lugares Institucionais.....	19
1.1.3. Modos de Disciplina Social.....	20
1.1.4. Contingência histórica.....	22
1.2. Documentos: marcos de relevância em processos informativos e na sociedade....	23
1.3. Formas e linguagens na perspectiva da pós-modernidade.....	30
<b>2. EIXOS INTERCULTURAIS NO CAMPO DA MÚSICA ELETRÔNICA</b> .....	35
2.1. Campo cultural e cenas.....	38
2.2. Underground versus mainstream.....	55
2.3. Música cosmopolita pautada por cidades.....	69
<b>3. ASPECTOS DA MÚSICA ELETRÔNICA COMO GÊNERO MUSICAL</b> .....	85
3.1. A cultura remix e os protagonistas informativos da música eletrônica.....	86
3.1.1. DJs e produtores: remixadores.....	87
3.1.2. Público e consumidores ativos: os <i>prosumers</i> .....	98
3.1.3. Produtores culturais midiáticos e críticos da auto-rotulação.....	106
3.2. Origens no experimentalismo e tradição científica-tecnológica.....	114
3.3. Kraftwerk e o <i>continuum</i> musical do techno-pop: <i>music non stop!</i> .....	127
<b>SUBGÊNEROS E DESCLASSIFICAÇÃO: O COMPLEXO DE RELAÇÕES TERMINOLÓGICAS</b> .....	142
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	162
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	173

## APRESENTAÇÃO

Quase por acidente, fui incumbido ainda jovem em 2005 do desafio (e do privilégio) de escrever sobre artes, cultura e entretenimento durante estágio em um dos mais importantes jornais do País, O Estado de S. Paulo. Foi de maneira muito natural que acabei por propor assuntos e pautas de um universo que eu já vivenciava desde ainda mais jovem: as cenas de música eletrônica brasileira e internacional.

O desafio não era noticiar um universo cultural que é devidamente estabilizado e institucionalizado no roteiro artístico e do entretenimento, passível de ser analisado por um caderno cultural de jornal, mas a dificuldade que surgiu foi a maneira sobre como falar de um fenômeno muitas vezes confuso, heterogêneo e labiríntico que é a música eletrônica e seus desdobramentos estéticos, fonográficos, comportamentais e categóricos. Os choques iniciais surgiram na linguagem, ao apresentar em texto um mundo musical vastamente internacionalizado e, desse modo, um pouco ingrato para a prosa em língua portuguesa amarrada nos rígidos manuais de redação jornalísticos - até hoje me instiga como o subgênero "techno" costuma ser grafado em jornais como "tecno" (aportuguesamento que remete à permanente ideia tecnológica, futurista e "novidadeira" dessa música, aspecto que trataremos nesta pesquisa), mas ao mesmo tempo o termo rock'n'roll foi assimilado sem crises pelo glossário jornalístico, e não traduzido para algo como "tremer-e-rolar", ou simplesmente "roque" - curiosamente, existe a expressão "roqueiro". Evidenciou-se para mim como a música eletrônica era um elemento difuso e de difícil compreensão até mesmo para o leitor ou vivente iniciado, reflexo de sua natureza bastante complexa que consiste em especializações variadas, idiosincrasias estéticas, particularidades socioculturais, além do apelo sensorial muito forte, de subjetiva interpretação, e de um complexo de terminologias e de designações categorias que escapam a delimitações definitivas, que costuma ser o mote da breve e perene textualidade da imprensa. Com muitos nomes, com diversas e justapostas formas de expressão e designação, comecei a ponderar como era necessário estudar não apenas os meandros factuais, mas também as fronteiras e os limites conceituais da música eletrônica, além de sua relação, sua interdisciplinaridade com o mundo de forma geral, para assim entender como se davam suas terminologias fluidas – sua linguagem.

Desenvolvi minha carreira jornalística analisando esse campo também em outros espaços midiáticos que não apenas o jornal impresso, com destaque para a escrita e a

edição de sites e revistas especializados sobre o assunto, onde a discussão e a análise aconteciam de forma mais espontânea, profunda e consistente, já que não havia a constante (e maçante) necessidade de apresentar e explicar a todo tempo muitas das nuances estruturais e significações básicas desse gênero musical. Uma atividade produtiva nesse sentido foi a constante edição e publicação de resenhas de lançamentos fonográficos dessa música eletrônica e seus afins, em textos longos que permitiam digressões, associações e analogias abstratas, além da interação produtiva do hipertexto de links, inserções multimídias, comentários de leitores e outras remissões virtuais que o frutífero espaço online permite. Notei então que, em termos epistemológicos - e até mesmo poéticos -, escrever sobre música eletrônica trazia desafios tão grandes quanto a própria produção cultural desse gênero musical - claro, isso não coloca a mim e a outros analistas deste mundo como artistas, mas sim como contribuintes na narrativa e na construção da ideia de um universo grandioso e esteticamente rico, cheio de problemáticas e muito incompreendido. Essa função textual que coube a mim sempre foi catalisadora, servindo para apontar e filtrar relevâncias, fatos e aspectos que ajudassem a organizar esse universo de conhecimentos e de discursos, função que no ambiente interativo da Internet de hoje se dá em grande parte junto ao público, a seus produtores culturais e outras personagens justapostas, todos com participação ativa na formação das apreciações estéticas e das nuances discursivas dessa música.

Como trajetória natural dessa vivência surgiu a vontade de pesquisar academicamente a música eletrônica. Inicialmente pensei em analisar como a escrita e a leitura da crítica musical poderiam moldar ou problematizar um universo identitário como o da música eletrônica, mas os primeiros contatos com teorias documentárias e da Ciência da Informação, em particular da área de concentração "Cultura e Informação", fizeram com que eu notasse como aspectos informacionais, observados no ambiente sociocultural, poderiam ser lupas proveitosas para observar, para tentar compreender e também para documentar na academia essa tal música eletrônica, um gênero popular que traz propriedades e problemáticas variadas dignos de pesquisa nas humanidades.

Estudos iniciais já no âmbito da pós-graduação revelaram como teorias musicológicas, das artes e da cultura traziam contribuições às problematizações e às análises que perpassavam o meu projeto de pesquisa. E os conceitos informacionais e documentários surgiram como vetores centrais para ajudar a pensar de que modo essa tal música eletrônica segue como gênero coeso, ao mesmo tempo em que é

intensamente fragmentada em subcategorizações e problemáticas diversas da organização de seu conhecimento e do solo de sua cultura - logo, de sua identidade geral. Aspectos estéticos e socioculturais desse gênero, observados através e junto de suas vicissitudes informativas, puderam pautar, desse modo, um estudo sobre a disseminação e o estabelecimento dessa música como vasto campo cultural, como um gênero musical cada vez mais disseminado e relevante que, de princípio, pode assustar a um *outsider* por sua complexa e indeterminada gama de relações terminológicas e estéticas mutantes e referenciais. Esperamos que a dissertação apresentada a seguir levante problemáticas frutíferas em torno dessas questões não só para o universo da música eletrônica, mas também para a pesquisa acadêmica contemporânea e a sociedade de forma geral.

## INTRODUÇÃO

### A música eletrônica sob a perspectiva informacional

"Música eletrônica? Aquela de dançar, a popular?". Essa maneira curiosa como foi recebida em uma aula inicial no Departamento de Música (CMU-USP) a explanação desta pesquisa sobre música eletrônica e informação reflete um pouco a confusão e a incompreensão quando se fala em **música eletrônica**. É um gênero de música popular relativamente novo, desenvolvido há poucas décadas, em que o aspecto dançante de ser uma música de festa, de clubes, de raves e outros ambientes culturais, coletivos e festivos a ajudou a adquirir essa identidade e associação específicas. Mais do que um gênero musical de estéticas e expressões restritas, música eletrônica é uma terminologia amplamente flexível - tanto é que termos gerais muito conhecidos como **dance music** ou **club music** podem significar a música eletrônica como um todo, ao delimitar propriedades específicas e preponderantes desse gênero: ser um tipo de música própria para dançar ou ser tocada em clubes onde se dança, um atributo essencial. Mas há muita música eletrônica de audição concentrada e pouco ou nada dançante (o subgênero e categoria ambient é um bom exemplo, com sua música de relaxamento, de musicalidade melódica mais contemplativa). Em termos tecnológicos gerais, música eletrônica na verdade poderia designar qualquer estilo de música criada, produzida, modificada ou apresentada através de equipamentos, dispositivos e ferramentas eletrônicas. Ou seja, toda música amplificada por correntes de energia elétrica pode ser considerada tecnicamente música eletrônica (a contraposição se dá com a designação música acústica<sup>1</sup>), e isso em termos de categorias e estilos acabaria por abarcar praticamente a grande maioria dos grandes gêneros musicais populares criados ao longo do século XX.

Esse trabalho de pesquisa confrontou-se de início com duas questões essenciais. **Poderia a música eletrônica configurar-se em objeto de estudo acadêmico?** A ideia de estudar tal objeto no ambiente acadêmico surgiu da inquietação sobre como esse gênero musical é formado, se mantém e evolui suas formas, estéticas e discursos em torno de suas nomenclaturas variadas e difusas. A pesquisa acadêmica, que nas Ciências Sociais Aplicadas abarca questões relevantes da cultura e da produção cultural, poderia

---

<sup>1</sup> O próprio dicionário sugere tal distinção: **acústico** pode ser algo "que não envolve meios eletrônicos (diz-se de produção de som)". Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=acustico>>. Acesso em 27 abr. 2014.

trazer novas respostas e visões que não as do ambiente especializado e do cotidiano da música eletrônica. Nas referências bibliográficas específicas dessa pesquisa, a obra “Cultura”, de Raymond Williams traz, com sua sociologia da cultura, contribuições vitais para uma compreensão mais adequada dos processos imediatos da produção cultural que podem ser transportados para o âmbito da música eletrônica, revelando aspectos socioculturais e transdisciplinares que justificam essa pesquisa no ambiente acadêmico. Um exemplo pontual é como Williams, ao estudar formações culturais diversas, nota como os “ismos” são “tão importantes na história cultural [...] que apresentam, para a análise social, um problema especial, difícil [...]” (WILLIAMS, 1992, p. 62). Nesse sentido, estudar terminologias, classificações e designações dentro do universo da música eletrônica pode trazer problemáticas e relações produtivas para evidenciar o olhar sociocultural geral, o que está de acordo quando Williams (1992) diz que nenhum aspecto da produção cultural é de todo especializado, mas é, na verdade, um elemento de produção e reprodução social e cultural bastante geral. A busca por justificativas evoluiu para a indagação específica à área da Ciência da Informação: **por que seria a música eletrônica um objeto de estudo acadêmico na perspectiva informacional?** Ora, se estamos inseridos invariavelmente num ambiente sociocultural, a pesquisa acadêmica pode observar qualquer fenômeno cultural pelo viés informacional, em particular a música, com sua versatilidade de mutações, rupturas e contextos estéticos e tecnológicos que podem ilustrar e revelar processos, usos e características informacionais e de documentos.

Para uma melhor apuração do objeto proposto no campo da Ciência da Informação, realizamos uma pesquisa na Base de Dados Referencial de Artigos de Periódicos em Ciência da Informação (BRAPCI) por trabalhos relativos à música eletrônica. Sobre esse tema específico não foram encontrados estudos publicados no Brasil. Já sobre a palavra-chave geral e abrangente “música”, quase 20 trabalhos foram levantados<sup>2</sup>. Entre os estudos encontrados nessa pesquisa sobre música e Ciência da Informação, diversos tratavam de educação musical, outros de linguagens musicais e alguns estudavam acervos musicais específicos. Em “A Informação na música impressa: elementos para análise documental e representação de conteúdo”, foram analisadas as

---

<sup>2</sup> A BRAPCI está inserida no Diretório de Pesquisadores em Ciência da Informação e desde 2009 conta com uma ferramenta online de seu banco de dados de trabalhos publicados na área, mantida pela UFPR. Disponível em <<http://www.brapci.ufpr.br>>. Acesso em 24 jul. 2014. Por características técnicas do site, não foi possível capturar os links específicos das duas consultas feitas para essa dissertação (palavras-chave: “música” e “música eletrônica”).

partituras musicais em uma pesquisa que trouxe visões sobre o olhar informacional na música, observação que acreditamos servir como justificativa também para a pesquisa aqui proposta. Dizem Cavalcanti e Carvalho (2011) que a Ciência da Informação trabalha a informação em seus mais variados contextos, como a arte e a cultura, nos âmbitos de organização e uso da informação. E que o olhar informacional pode encontrar e determinar a informação em obras musicais, ampliando seu uso social.

Em um detalhado estudo de caso comparativo entre os agregadores e bases de informações musicais Last.fm e Allmusic.com, a pesquisadora e professora Rosa Marie Santini, da UFRJ, faz constatações sobre música e gêneros populares em termos de sua organização e representação informacional, consolidando observações sobre a formação processual dos gêneros musicais, além das nuances e da importância da categorização e da autotaxonomia da música no contexto digital atual. A autora pontua repetidas vezes como a música pode ter características e representações não-textuais. Desse modo, pesquisas informacionais que não tratem de documentos musicais clássicos (partituras e discos fonográficos, por exemplo) trazem novos e criativos desafios em suas problemáticas. Santini (2011) escreve como na Ciência da Informação, a classificação e a categorização de arquivos musicais são processos controversos e que os estudos que lidam com a classificação da música popular ainda são subrepresentados no campo científico, apesar do crescimento dessas pesquisas nos últimos anos. Nesse contexto, o seguinte questionamento de Santini sobre sistemas de classificação é essencial para esta pesquisa informacional sobre música eletrônica aqui proposta: “como as terminologias e ontologias<sup>3</sup> no campo da música popular podem ser gerenciadas, apesar de suas constantes mudanças e de suas diversificadas e cada vez mais complexas naturezas?”<sup>4</sup>. Vale ressaltar, para pensarmos sobre a autonomia dos estudos acadêmicos inter e transdisciplinares<sup>5</sup>, como ao analisar as classificações musicais em “Collaborative classification of popular music on the internet and its social implications”, Santini guiou-se principalmente por um intelectual que não é da

---

<sup>3</sup> A ontologia, segundo Vital e Café (2011), é um sistema de organização intencional do conhecimento que busca estabelecer relações semânticas entre conceitos, de maneira similar a como a mente humana trabalha. É a perspectiva metafísica, do sujeito e da linguagem dos domínios, a construção de conceitos e sua alocação em redes de significados e outros conceitos interrelacionados, paralelos ou opostos.

<sup>4</sup> “[...] *how can terminologies and ontologies in the popular music field be managed, despite their constantly changing, diverse and increasingly complex nature?*” (SANTINI, 2011, p. 239, tradução nossa).

<sup>5</sup> Segundo Tálamo e Smit (2007), interdisciplinaridade é o uso de duas ou mais disciplinas para a observação de um objeto. Já a transdisciplinaridade seria a unificação de diversas disciplinas através de seus preceitos comuns. Ambos conceitos fariam parte do mesmo processo: a integração disciplinar.

Biblioteconomia ou da Ciência da Informação, mas sim um sociólogo: o americano Paul DiMaggi<sup>6</sup>, mais especificamente por sua obra “Classification in Art” (1987).

Na complexidade das representações e das estéticas de fugaz mutação da música eletrônica, a consolidação, a organização e até mesmo a expressão das ontologias e terminologias desse universo são problemáticas constantes, particularidades querefletem diretamente na linguagem desse gênero – por isso estabelecemos a partir de agora como **a música eletrônica acontece a partir de seus complexos de relações terminológicas**, como veremos mais adiante. Assim, a música eletrônica e suas linguagens que refletem contextos apresentam-se como objetos com particularidades produtivas para as Ciências Sociais Aplicadas. No manual metodológico "Pesquisa Qualitativa Com Texto, Imagem e Som", Bauer (2003) nota como a música é um evento no tempo e é acessível para análise como indicador cultural através de seus registros e transcrições; que através das rupturas das convenções, o ruído musical antecipa crises sociais, tendências e indica direções de mudança na nova ordem das coisas – é elementar que “registros” e “transcrições” tratam de fatos e de produções socioculturais registradas em documentos inseridos em processualidade informativas, aspectos de aderência aos estudos informacionais. Santini aposta ainda que a música tem sido pioneira nos processos de transformação dos usos sociais do conteúdo da Internet – de fato, o âmbito digital é essencial ao nosso corpus de pesquisa. Nesse sentido, Santini observa como a “anotação e classificação de música, especialmente da música popular, vêm se tornando um significativo campo de pesquisa para a biblioteconomia e a Ciência da Informação”<sup>7</sup>. Adiante na seção 1.3 os processos informativos serão destacados nas perspectivas da cultura e da pós-modernidade, análise que acreditamos reforçar as justificativas da escolha da música eletrônica como objeto de pesquisa na Ciência da Informação, sobretudo por ser desenvolvido em um Programa cuja área de concentração é Cultura e Informação.

### **Gênero e outros parâmetros de percepção social da arte**

---

<sup>6</sup> DiMaggio lecionou de 1996 a 1999 na Universidade de Princeton, com temáticas como organizações culturais, padrões de participação em artes, conflitos culturais nos EUA e implicações sociais de novas tecnologias. Disponível em <[http://www.princeton.edu/~artspol/pd\\_prof.html](http://www.princeton.edu/~artspol/pd_prof.html)>. Acesso em 28 jul. 2014.

<sup>7</sup> “[...] *music annotation and classification, especially for popular music, is becoming a significant field of research for library and information science.*” (SANTINI, 2011, p. 240, tradução nossa)



Pensemos a partir de agora na ideia de **gênero** como uma analogia entre a natureza e a organização do conhecimento, uma maneira tradicional de categorização das coisas do mundo. Em "Uma História Social do Conhecimento", Burke (2003) destaca a classificação do conhecimento como uma maneira de adaptar novos saberes a quadros de referência tradicionais. Nada mais referenciável e tradicional do que a própria natureza humana, e "gênero" surge assim como uma categoria análoga que engloba características e propriedades comuns entre vários seres, objetos ou elementos. Burke, em seu estudo histórico do conhecimento, exemplifica as metáforas da "árvore" e do "campo" como "a naturalização do convencional, ou a apresentação da cultura como se fosse natureza, da invenção como se fosse descoberta" (BURKE, 2003, p. 83). Assim, delimitar música eletrônica como um gênero musical é aceitar que ela se constitui em unidade cultural e, conseqüentemente num microcosmo estético, social e identitário, com representações e discursos; algo que existe e tem vida, portanto. É naturalizá-la, para poder observar de maneira orgânica (relativa ao desenvolvimento natural) suas vicissitudes e características. Música eletrônica (ou somente "eletrônica", como costuma-se chamá-la) é um gênero da música popular que reúne um conjunto de elementos com várias propriedades comuns ou interrelacionadas: geografia, contextualidades temporais, técnicas, organismos, características rítmicas, juízos, comunidades, intencionalidades estéticas e de estilos, sempre em mutação e em constantes desdobramentos de classificações (e de interações entre seus sistemas e redes de classificações). **Estilo**, no discurso cotidiano e coloquial, também pode referir-se à ideia de gênero. O musicólogo inglês Allan Moore trata dessa distinção, dizendo que estilo se refere à maneira da articulação de gestos musicais, enquanto gênero se refere à identidade e ao contexto desses gestos:

[...] gênero é largamente escolhido pelo músico em virtude das circunstâncias sociais em que ele(a) se encontra, estilo é escolhido pelo músico a partir da matriz de disponibilidade, de acordo com o nível de transferabilidade que sua técnica alcançou.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> "genre is largely chosen for the musician by virtue of the social circumstances in which s/he finds him/herself, style is chosen by the musician from the array of availability, according to the level of transferability their technique has achieved" (MOORE, 2009, p. 2, tradução nossa).

Moore diz que o estilo é o caminho desenvolvido pelo artista para se chegar a um gênero; estilo seria a **poética individual** e gênero uma **estética universal**, distinção conceitual da criação artística que será retomada ao longo dessa pesquisa. Com as considerações de Moore em mente, vale notar pelo viés dos discursos que dizer "música eletrônica é um estilo" não está errado; é um estilo para criar música de modo geral, uma contextualização não do gênero música eletrônica, mas da música como um todo. Williams nota como o termo estética data de fins do século XVIII. O autor se refere a interações e a respostas às obras de arte para notar como as recepções estéticas e as categorias trazem embutidos processos sociais da arte. Suas palavras a seguir apresentam-se como pressupostos essenciais para nossa pesquisa sobre música eletrônica e informação:

[...] as distinções necessárias não devem ser encontradas no nível da divisão categórica, mas sim no nível em que efetivamente se produzem, que é aquele das ordens sociais tanto gerais quanto específicas (...) **a primeira forma profunda da organização da arte é, nesse sentido, a própria percepção social da arte.** (WILLIAMS, 1992, p. 129, grifo nosso)

Uma propriedade muito forte da música eletrônica é a sensorialidade, reflexo de sua verve dançante, do ritmo constante (ou abstrato, experimental) que encontra outra associação a naturalizá-la: a sua percepção temporal. A música eletrônica popular transformou o metrônomo, instrumento medidor de tempos e pulsos criado no século XIX para ajudar músicos a observar o tempo de suas peças, como sua propriedade de andamento essencial. O compasso 4/4 metronômico é a base rítmica de muitos subgêneros essenciais da eletrônica como techno e house - quem se desvia desse andamento faz de maneira consciente, muitas vezes como uma poética que surge para desafiar tal padrão de regularidade mecânica da marcação rítmica desse gênero. *Beats per minute* (batidas por minuto - BPM) tornou-se uma mensuração categórica da música eletrônica, que pode distinguir subgêneros, formas, artistas e tipos de sons que músicos e DJs mixam, fundem, tocam e interrelacionam; o relógio, o passar do tempo, o clique dos segundos em analogias corporais são temáticas muito comuns desde as origens da música eletrônica, como observaremos mais a fundo no terceiro capítulo.

Fato é que, no estabelecimento da eletrônica como gênero, o choque de novas relações com o tempo é uma propriedade seminal de todo o desdobramento dessa música, desde seu surgimento nos anos 1970. Um filósofo cujas ideias utilizaremos com frequência é Giorgio Agamben, que notou como **a cultura é sempre uma experiência com o tempo**. E essa música eletrônica propôs uma nova leitura e novas percepções com o tempo musical - tanto em sua estética quanto em contextualidades de seu surgimento, e o reflexo imediato foi fazer o homem senti-la corporalmente, dançar, por exemplo. Não só no compasso, nos beats, mas também na força das frequências graves de seus sons, o baixo (nos primeiros anos da segunda década do século XX o termo bass music vem se destacando como um subgênero abrangente e de destaque da eletrônica) que atinge diretamente a percepção corpórea humana<sup>9</sup>. R. Murray Schafer é musicólogo que criou a ideia das "paisagens sonoras", ambientes que, no mundo moderno, são naturalmente poluídos por muitos sons. Num mundo de sons concomitantes e onipresentes inseridos em nossa vida cotidiana, vale observar como Schafer analisa a preferência da música popular jovem pelos sons de baixas frequências:

[...] as ondas mais longas dos sons de baixa frequência têm maior poder de penetração [...], e, como são menos influenciadas pela defração, conseguem transpor os obstáculos que estão à volta e preencher mais completamente o espaço. A localização da fonte sonora é mais difícil quando se trata de sons de baixa frequência, e a música que enfatiza esses sons é mais escura em qualidade e menos direcionada no espaço. **Em vez de estar diante da fonte sonora, o ouvinte parece estar imerso nela.** (1997, p. 168, grifos do autor)

Schafer (1997, p. 172) observa ainda como as músicas de baixa frequência, assim como as drogas e o ioga, fazem o ouvinte situar-se dentro do próprio crânio, como se os arquétipos do consciente conversassem, uma fuga aos angustiantes e infindáveis estímulos audíveis das poluídas paisagens sonoras. Esses fortes aspectos

---

<sup>9</sup> O engenheiro de som Tony Andrews é o criador do sistema de som Funktion-One, uma das aparelhagens mais utilizadas por famosos clubes de hoje. Ele contou em uma entrevista como as frequências de subgrave entre 7.1 e 7.2 Hz podem ser letais; segundo ele, há uma lenda entre os engenheiros que testam sistemas de sons sobre um francês que atingiu estas frequências há muitas décadas atrás e morreu com os órgãos internos derretidos. Disponível em <<http://www.djtechttools.com/2014/04/10/funktion-ones-tony-andrews-on-setting-up-soundsystems-from-wembley-stadium-to-your-bedroom>>. Acesso em 27 abr. 2014.

sensoriais (a recepção estética pelo corpo) exemplificados aqui não surgiram com a música eletrônica (Schafer fala do poder de imersão coletiva de fiéis nos templos medievais ao ouvirem os corais, que faziam as igrejas tremerem, permitindo aos fiéis sentir a presença física de Deus), mas seguramente foram aprofundadas por esse gênero no século XX, e agora com seus desdobramentos no século XXI. A música eletrônica, desse modo, sempre foi analisada como uma nova e estranha relação sensorial e intelectual com o tempo. Com um olhar psicanalítico, o autor brasileiro Tales A. M. Ab'Sáber fez um estudo comportamental bastante crítico e distópico sobre a música eletrônica, intitulado "A Música do Tempo Infinito". O autor nota como essa música indica o espaçar infinito e abstrato do tempo; que sua identidade sonora tende sempre ao mesmo destino - o "tempo do sempre o mesmo é suspenso de tempos em tempos para sempre se repor" (AB'SÁBER, 2012, p. 31). Assim como costuma acontecer no jornalismo cultural geral, Ab'Sáber estabelece por vezes "música tecno" como termo que se refere a toda a música eletrônica. Acreditamos que tal decisão textual pode ignorar nuances estéticas e formais de gênero e de suas interrelações, desconsiderando possíveis aspectos de organização do conhecimento e da categorização desse universo. Desse modo, pode-se deixar para trás diversos detalhes da contextualidade sociocultural que formatam esse gênero como um mapa de diversos subgêneros, característica que afeta o comportamento de seus receptores e viventes, personagens esses que são o foco da análise de Ab'Sáber.

A ideia de uma leitura crítica dos conteúdos e das recepções da música eletrônica, uma possível hermenêutica desse gênero musical, intensifica uma problemática estabelecida pela crítica de arte e teórica Susan Sontag em 1966, ano da publicação de sua obra "Against Interpretation". Nesse famoso ensaio, Sontag observa como, desde que o homem começou a teorizar sobre arte, o projeto de interpretação do conteúdo das obras de arte (sua tradução) é feito em detrimento das suas capacidades sensuais e energéticas (suas formas) - "interpretação é a vingança do intelecto contra a arte" (SONTAG, 1978, p. 07, tradução nossa). Pensando no trabalho da crítica de arte (e, por consequência de toda análise artística), Sontag diz que:

O objetivo de todo comentário sobre arte agora deveria ser sobre fazer obras de arte - e, por analogia, nossa própria experiência - mais, e não menos, real para nós. A função da crítica deveria ser mostrar como isso é o que é, mesmo que isso é o que é, mais do que mostrar o que

isso significa. [...] No lugar de uma hermenêutica, nós precisamos de uma erótica da arte.<sup>10</sup>

Nessa perspectiva crítica das formas e de uma erótica proposta por Sontag, é imperativo não tentar elucidar o que uma obra significa, mas sim tentar compreender e sentir como suas formas são como são, para permitir que a experiência sensorial possa acontecer. Pensador da indústria cultural, Theodor W. Adorno recebeu com interesse a nova música atonal, primórdio experimental da música eletrônica popular, estabelecendo em sua "Filosofia da Nova Música" que "a ideia das obras e de sua conexão deve ser construída filosoficamente" (ADORNO, 2011, p. 30), um pressuposto analítico que faz jus ao pensamento anti-interpretativo de Sontag. Destaca ainda Adorno que a crítica muitas vezes se vê limitada à tarefa de decidir sobre o valor ou a falta dele nas obras de arte - uma conciliação que é anulação, enquanto a filosofia é enfrentamento. Ainda no pensamento sobre a visão crítica da arte, Williams (1992) concorda que a categorização endurece julgamentos, mas contrapõe observando como a tentativa de distinguir arte de outras práticas que muitas vezes são bastante correlatas constitui um processo histórico e social extraordinariamente importante.

É complexo tentar elocubrar o que a música eletrônica pode significar ou representar que não justamente suas formas, seus contextos mercadológicos e socioculturais e seus atributos sensoriais. José Teixeira Coelho Netto, em seus "Modos & visões" sobre a pós-modernidade, perspectiva que será apresentada no próximo capítulo, observa como a obra pós-moderna se autorrefere a todo tempo, através de códigos de linguagem e comportamento. A complexa tentativa de analisar o gênero música eletrônica pode servir, desse modo, para ajudar a engendrar pensamentos e criar premissas conceituais que construam e organizem o conhecimento desse universo num tempo pós-moderno de forte indeterminação, para assim facilitar a sua compreensão e recepção estética. Para tanto, as perspectivas e conceitos serão utilizados aqui não para interpretar as obras, mas sim para ajudar no esforço intelectual de compreender os contextos socioculturais e as interrelações terminológicas através da prática documentária e da formação desse gênero e de suas representações, que muitas vezes são sensíveis - eróticas como Sontag propõe.

---

<sup>10</sup> "The aim of all commentary on art now should be to make works of art - and, by analogy, our own experience - more, rather than less, real to us. The function on criticism should be to show how it is what it is, even that it is what it is, rather than to show what it means. [...] In place of a hermeneutics we need an erotic of arts" (SONTAG, 1978, p. 14, tradução nossa).

A delimitação do corpus de pesquisa aqui apresentado baseia-se em revisão bibliográfica e levantamento de dados, que serve para destacar fenômenos, relações e exemplos factuais e subjetivos que permitam compreender como processos informativos constituem a música eletrônica como gênero musical, em particular **na relação entre terminologias e contextos socioculturais**. Do universo da música eletrônica, vasto material foi encontrado em sua literatura especializada, na crítica musical, no noticiário geral, nas plataformas musicais interativas e em elementos semióticos e documentais gerais, que serão estudados e analisados ao longo dessa dissertação em uma costura com a “cartografia” conceitual escolhida. Acreditamos ainda que essa massa informacional serve também como uma documentação particular e produtiva sobre o gênero música eletrônica não só na academia, mas na sociedade contemporânea como um todo.

O principal conceito da Ciência da Informação que utilizaremos para estudar as processualidades e as interrelações estéticas, categóricas e culturais da música eletrônica é a **informatividade**, como proposta pelo professor canadense Bernd Frohmann. Este é o tema do **primeiro capítulo**, onde estabeleceremos a informatividade como ferramenta analítica sociocultural que costura marcos categóricos e referenciais nos contextos da cultura e da pós-modernidade. No **segundo capítulo** serão observados eixos interculturais da música eletrônica, seu estabelecimento tanto como um campo e como uma comunidade de cenas, além de seu cosmopolitismo e os embates de distinção cultural do underground versus mainstream. No **terceiro capítulo**, serão apresentados importantes aspectos históricos e conceituais que sedimentam a música eletrônica como gênero, junto do destaque de alguns de seus protagonistas informativos - como a figura do DJ/produtor, por exemplo. O **quarto capítulo** trará exemplos que permitem perceber de maneira mais minuciosa como costuma se desenvolver o complexo de relações terminológicas dessa música, processo que estabelece sua frágil, porém coesa identidade como gênero.

As **considerações finais** buscarão repassar a metodologia escolhida, as problemáticas desenvolvidas e as apostas conceituais e de pesquisas estabelecidas, além de apontar perspectivas para pesquisas futuras. As **referências**, ao final, buscam consolidar o corpus teórico destacado, além de listar a videografia e discografia para um panorama mais amplo de toda a música a ser estudada daqui por diante. E um índice musical listará os principais gênero, subgêneros, artistas, conceitos musicais e outros

termos gerais de importância para a compreensão do objeto e seu recorte temático.

---

## CAPÍTULO 1. INFORMATIVIDADE SOCIOCULTURAL

A informação só é possível de existir e de acontecer dentro da cultura, independentemente de qual conceituação ou teorização o termo "informação" possa trazer. É no contexto sociocultural das sociedades que se configura o suporte de registros - ou seja, dos documentos, que cristalizam significações e transmissões de conhecimento. A cultura compreende e delinea a prática desses documentos, colocando a informação em exercício - a **informatividade**. Pensar em informatividade é trazer embutida a premissa de que a cultura está em constante mutabilidade, e que suas relações com a informação acontecem em termos processuais. E a informatividade de um documento depende não de sua teorização ontológica ou filosófica (aspectos que de todo modo estarão presentes – ou ao menos latentes), mas sim da atenção às suas práticas, que inserem estes documentos no plano sociocultural através de processualidades e relações. Aspectos culturais não são força motriz apenas para processos informativos e de conhecimento surgirem, eles também são fatores de contingência para a sua funcionalidade em ambientes e relações sociais. Por isso estabelece-se aqui a ideia de **informatividade sociocultural** como premissa conceitual quase tautológica, já que cultura e sociedade são a razão de existência, o objetivo e o contexto dos processos com documentos e quaisquer outros elementos de caráter informativo.

Uma rápida digressão etimológica: o sufixo "dade" significa o "estado de ser", então a *informatividade* como processo sociocultural da informação contempla a necessidade de significação; e "processo" é oriundo do latim *processus*<sup>11</sup>, que vale como "ação de adiantar-se; movimento para diante; o andar; acontecimento". A informatividade parte etimologicamente do "acontecimento do ser", da "ação de adiantar o estado de ser" da informação (ou seja, sua formação, que surge com a prática documentária): o movimento orgânico de um fato registrado, sempre carregado de relações numa estrutura essencialmente cultural e social, humana. No inglês *informativeness*, o sufixo "ness" é responsável por trazer estado, qualidade, medida,

---

<sup>11</sup> Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=processo>>. Acesso em 20 de mar. 2014. Em "O Processo", livro de 1925, Franz Kafka submerge o protagonista Joseph K., acusado de um crime que ele não sabe qual, num angustiante embate com a burocracia das leis e dos documentos, mostrando como a ideia de "processo", na sua imposição da força e do controle da participação social com a exigência documental, vai justamente ao contrário da ideia de "ação de adiantar-se; acontecimento" do termo; um processo (ou uma processualidade) social muito rígida é justamente barreira e limite disciplinar de atuação e de sobrevivência de um homem em sua sociedade.



condição e substancialidade a substantivos abstratos, categoria na qual *information* seguramente se encontra e traz embutida uma vez mais a importância das discussões teórico-filosóficas sobre o conceito de informação.

Bernd Frohmann é professor, pesquisador e teórico da informação de formação filosófica<sup>12</sup>, autor que desenvolveu vértices informacionais de análise de ambientes e contextos socioculturais possíveis de serem utilizados como filtros para a compreensão de aspectos socioculturais gerais. A partir das categorizações informativas de um objeto ou de um fenômeno, são estabelecidas as suas relações socioculturais de geração, de função e de significação. Em "Documentation Redux: Prolegomenon To (Another) Philosophy Of Information", o autor estabelece a premissa de que a "(...) atenção para **práticas com documentos** revelam como documentos particulares, em tempos e lugares particulares e em **áreas particulares do terreno social e cultural**, se tornam informativos"<sup>13</sup>. Essa informatividade analítica, como proposta por Frohmann, tem origem na visão fenomenológica da informação de Geoffrey Nunberg, autor que propôs ir além da discussão lexicográfica do que informação significa, com a observação de como a impressão de "informação" é constituída a partir de certas práticas de leitura e das representações particulares que as suportam. O texto de Nunberg, "Farewell to the Information Age", de 1996, inseria-se num contexto em que os novos formatos de documentos da Internet representaram um inédito desafio, sendo necessário retomar as conceituações do que era informação; o autor contrapõe conteúdo versus informação, este último um termo mais "nobre", com noções mais profundas de abstração e transferabilidade em seu sentido.

A prática com os documentos antecede a informação, e a atenção às práticas documentárias revelam como os documentos são informativos. Frohmann (2012) propõe, ainda citando Nunberg, estudar como as diferenças no escopo e no alcance da informatividade de documentos podem ser explicadas; em como nós podemos entender as relações entre vários fenômenos sociais, de produção, de circulação e de recepção da informação. Buscando revelar estas relações, que muitas vezes são intrínsecas, embutidas, Frohmann estabeleceu quatro categorias para observar propriedades de

---

<sup>12</sup> Ensaios, perfil e textos selecionados estão disponíveis no site pessoal de Frohmann, professor da Faculty of Information and Media Studies, da University of Western Ontario, Canadá. Disponível em <<http://www.fims.uwo.ca/people/faculty/frohmann/>>. Acesso em 09 jun. 2015.

<sup>13</sup> "[...] *attention to practices with documents reveal how it is that particular documents, at particular times and places, and in particular areas of the social and cultural terrain, become informative*" (FROHMANN, 2012, p. 266, tradução e grifos nossos).

práticas documentárias e como os documentos tornam-se informativos: *materiality* (**materialidade**), *their institutional sites* (**seus lugares institucionais**), *the ways in which they are socially disciplined* (**modos como são socialmente disciplinados**) e *historical contingency* (**contingência histórica**). Por clareza, será assumida a tradução em português destas categorias.

### **1.1. As quatro categorias de análise informativa de Bernd Frohmann**

Se Nunberg inspirou Frohmann a pensar a informatividade, o desenvolvimento de seu conceito traz ainda referências a Ludwig Wittgenstein e Michel Foucault. Frohmann resgata as discussões de Wittgenstein sobre "o que é significado?" para a base de sua filosofia da informação. Na teoria wittgensteiniana, o significado surge da projeção da linguagem (a palavra) sobre as coisas do mundo, e não só pela teorização da própria ideia de significado. Logo, em analogia direta, Frohmann (2012) diz que a informatividade de um documento - sua capacidade de significação - depende de certas práticas com ele, e não apenas das discussões sobre o que é ou pode ser informação. A ideia de **prática** não é entendida aqui em seu sentido específico e técnico da Biblioteconomia/Ciência da Informação, de tratamento, representação e inserção de documentos em sistemas para consultas e recuperações (esquema que pode naturalmente ser usado em analogia), mas sim prática como uma atividade considerada no ambiente de suas relações socioculturais. Teixeira Coelho define **prática cultural** em seu "Dicionário Crítico de Política Cultural" como as "atividades que movem um grupo ou comunidade em uma determinada direção, previamente definida sob um ponto de vista estético, ideológico etc." (COELHO, 1997, p. 314). E em sua "Filosofia do Estilo", o filósofo francês G. G. Granger estabelece que "a prática é a atividade considerada com seu contexto complexo e, em particular, com as condições sociais que lhe dão significação num mundo efetivamente vivido" (GRANGER, 1974, p. 14). Estas são ideias sociológicas e filosóficas que balizam as relações entre prática, atividade documentária e as contextualidades socioculturais, pressupostos para o surgimento das linguagens e das significações, elementos de delimitação e definição de campos diversos da cultura e da sociedade – como a música eletrônica, por exemplo.

Frohmann extrai de Foucault sua visão sobre os enunciados (e uma ideia indireta sobre as famosas "sociedades disciplinares"<sup>14</sup> desenvolvidas pelo filósofo francês) para desenvolver as categorias de materialidade e de lugares institucionais. O olhar de Foucault é um dos pressupostos para a intenção de Frohmann (2006) em conciliar estudos da informação atual com a análise das práticas sociais e públicas, das realidades políticas, da economia e da cultura, uma interdisciplinaridade que está na gênese de sua informatividade, desenvolvida em categorias que são instrumentos de análise. Essas quatro categorias analíticas de informatividade têm alcance subjetivo, não sendo ferramentas de interpretação exata dos fenômenos do mundo, mas sim uma categorização analítica no escopo da Ciência da Informação. Frohmann observa como as descrições completas das práticas documentárias contarão com interações entre algumas ou todas estas categorias; observações interdisciplinares e transdisciplinares fazem parte ou ditam estas interações.

### 1.1.1. Materialidade

A documentação é a materialização da informação, a ponte entre a informação e as práticas públicas e sociais. Esta materialidade é também a possibilidade de uso dos documentos, razão pela qual os estudos informativos atentam muito à "prática documentária". Mas **a forma particular como cada documento existe é levada em conta**, já que assim são revelados os fatores e ações que estiveram na formação estrutural e substancial desse documento - sua força, ou **massa**. Frohmann faz analogias com a física moderna a partir do estudo dos enunciados de Foucault, filósofo que observou como uma sequência de elementos linguísticos só pode ser considerada um enunciado quando adquire existência material - ou seja, quando se torna documento. O pensamento de Foucault a respeito dos enunciados, "abre um fértil campo de investigação sobre a materialidade da informação através dos recursos teóricos: massa,

---

<sup>14</sup> Em "O Caráter Social, Material e Público da Informação" (2006), Frohmann mostra como Foucault observa mais a "ordem da instituição" do que a localização espaço-temporal ao tratar dos enunciados. Pesquisadora da ação cultural, Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira ilustra como as sociedades disciplinares definidas por Foucault funcionam através de "instituições de confinamento, fechadas e ordenadas: família, escola, hospital, fábrica, quartel, prisão, manicômio" (OLIVEIRA, 2007, p. 24). Os controles institucionais da sociedade capitalista estariam ainda muito além das instituições, das ideologias e da consciência - "seu controle começa no corpo, no somático, no corporal" (OLIVEIRA, 2007, p. 21). Nas palavras de Foucault, "a ação sobre o corpo, o adestramento do gesto, a regulação do comportamento [...] faz com que apareça pela primeira vez na história essa figura singular, individualizada - o homem - como produção de poder" (FOUCAULT, 1977, p. 132, apud OLIVEIRA, 2007, p. 24).

energia e força. O problema passa então a ser especificar as fontes de massa, energia e força dos enunciados" (FROHMANN, 2006, p. 23) - e é justamente na observação da gênese das práticas documentárias que se encontram as propriedades vitais da informatividade e da formação de significados. Para compreender como um registro molda um documento e, na sequência, gera um elemento informativo e um enunciado, é necessário destacar as relações que geram a existência e a forma desse documento, e não apenas sua mera representação ou significação. Este é o nó conceitual entre a informatividade de Frohmann e a materialidade dos enunciados de Foucault.

A ideia de materialidade dos enunciados do ponto de vista de Foucault estimula investigações específicas e detalhadas sobre como os enunciados são estabilizados, como sua estabilidade é mantida, como eles exercem poder e força, como efeitos específicos provêm deles, como eles são desestabilizados e decompostos e como eles deixam de existir. (FROHMANN, 2006, p. 22)

Como noção de aplicação analítica, falar em materialidade em um processo informativo é estudar como os documentos se formam, como se estabilizam materialmente e como ganham força social (**massa**, a substancialidade; **energia**, a relevância; e **força**, a permanência) para mediar e influenciar as relações humanas com enunciados, discursos e identidades gerais, alterando a cultura como um todo. É o contexto de seu surgimento e de seu registro, seu ponto de partida e sua força informativa – Frohmann (2006) alerta que, sem uma atenção à materialidade da informação, grande parte das considerações sociais, culturais, políticas e éticas, tão importantes para os estudos da informação, se perdem.

### **1.1.2. Lugares institucionais**

A materialidade da informação está intrinsecamente ligada ao grau de imersão institucional de seus documentos. Frohmann (2006) segue utilizando os estudos de enunciados de Foucault para observar como documentos que circulam através e entre as instituições têm uma materialidade pronunciada - logo, maior poder informativo. "Essa materialidade se revela quando se rastreia a vida institucional dos documentos" (FROHMANN, 2006, p. 24). É por vias institucionais que os documentos têm maior

possibilidade de reinscrição e de transcrição. É de uma instituição a outra que a informação dos documentos desenvolve maior probabilidade de estar em campos de utilização, em redes e em "operações e estratégias onde sua identidade se mantém ou se apaga" (FOUCAULT, 2005, apud FROHMANN, 2006, p. 24).

Frohmann categoriza "lugares institucionais", e não meramente "institucionalidade", abrindo a possibilidade desta noção encontrar, em perspectivas de espaço-tempo, resquícios de tentativas institucionais ou de processos de institucionalização. Um pensador que trouxe novas lupas para o olhar sobre o que é passível de ser institucionalizado, sobre o que pode ser um lugar institucional, é Giorgio Agamben. Em sua obra "O que é o contemporâneo? e outros ensaios", ele teoriza sobre os **dispositivos**. A partir das reflexões anteriores propostas por Foucault, Agamben apresenta os dispositivos como "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos" (AGAMBEN, 2009, p. 40). Dispositivos são elementos que capturam e expressam a humanidade através de seus processos subjetivos - neste sentido, a linguagem seria o mais antigo dos dispositivos. Pensando a informatividade como reflexo das práticas documentárias efetivas, nas quais há relações explícitas e diretas, mas também indiretas e indefinidas, os dispositivos podem ser lugares e locais institucionais particulares de levantamento de dados e de observações de intencionalidades informacionais, que se consolidam ou não, podendo gerar fatores de relevância analítica. Serviços e aplicativos digitais e do escopo online, por exemplo, podem representar novos dispositivos de geração de documentos de um universo; dispositivo aqui sendo uma ideia equiparada aos lugares institucionais.

### **1.1.3. Modos de disciplina social**

O modo de disciplina social é a atenção dada à intensidade dos usos e das práticas documentárias. Segundo Frohmann (2012), treino, instrução, correção, uso constante e outras medidas disciplinares são as atividades que aprofundam a legitimidade de registros e de fatos como documentos – vale atentar que Frohmann se refere à disciplina no sentido educativo, na ênfase do uso de um documento até que ele se materialize com consistência, e não a disciplina no sentido do controle autoritário. Ou seja, com a disciplina da prática documentária, é possível mensurar qualitativamente

como registros de um fato podem tornar-se críveis, transformando-se em documentos de potencial informativo.

Esta categoria surge pensada nos "jogos de linguagem" de Wittgenstein, filósofo que buscou mostrar como o que de fato estimularia as conexões que levam à compreensão e ao significado é o exercício constante da linguagem. Neste sentido, a informatividade também está envolta em significações, mas não deve tratar da informação como uma ideia nobre e oculta, mas sim no sentido de como as práticas documentárias e da linguagem a delimitaram como tal - ela "muda nossa atenção de imagens mentalistas do significado para práticas com a linguagem (...) muda nossa atenção de imagens mentalistas da informação para práticas com documentos"<sup>15</sup>.

Em um exemplo próprio de disciplina documentária e informativa, Frohmann tratou das teorias naturalistas de cientistas e filósofos do século XVII, como Bacon, Boyle e Galileu, que buscavam registrar e legitimar seus experimentos de observação da natureza em uma época em que a ciência ainda era baseada nas inquestionáveis convenções científicas aristotélicas, de razões deduzidas a partir da observação dos acontecimentos do mundo, e não de testes e análises com esses fenômenos. Esse novo método científico relacionava e estudava múltiplas repetições, homologações, provas empíricas e testemunhos que estivessem de acordo com as premissas científicas estabelecidas, mas que pela determinação e constância de seu método e de suas práticas revelassem algo novo. Frohmann mostrou como essa nova ciência de atenção à subjetividade e ao experimento só foi capaz de surgir como produto multiautoral de práticas literárias<sup>16</sup> intensamente trabalhadas, postas ao experimento, à conferência e à exaustiva testagem, ações que legitimavam seus novos métodos, revelando sua informatividade. Este novo e paradigmático universo científico informacional nasceu como efeito de práticas documentárias prevaletentes, de rigor social e pedagógico. Deste modo, a informatividade tem como força motriz a intensidade com que suas práticas documentárias são trabalhadas, disciplinadas (no sentido do rigor da atividade), em práticas dentro do contexto sociocultural. "Modos de disciplina social" surge como uma categoria que analisa essa intensidade das práticas com os documentos; que

---

<sup>15</sup> "it shifts our attention away from mentalistic pictures of meaning and toward practices with language[...]it shift our attention away from mentalistic pictures of information and towards practices with documents" (FROHMANN, 2012, p. 258, tradução nossa).

<sup>16</sup> Frohmann (2012, p. 400-403) trata de seu exemplo através de "literary practices" com textos e relatórios científicos que eram documentos que apresentavam novas observações sobre a natureza;. Para uma melhor compreensão do exemplos históricos que Frohmann levanta para formatar a categoria "Modos de Disciplina Social", consultar Frohmann (2012) no subtópico "Book of Nature" (p. 259).

observa a firmeza com que se estabelecem os registros; que identifica e compreende a potência que processos informativos adquirem na construção de conhecimentos específicos e também gerais, sempre pelas circunstâncias da perspectiva sociocultural e de seus universos e comunidades discursivas e de identidade específicas.

#### 1.1.4. Contingência histórica

De modo objetivo, Frohmann chama atenção a como "práticas surgem, desenvolvem-se, declinam, e desaparecem - todas sob circunstâncias históricas específicas"<sup>17</sup>. A contingência histórica é o vértice temporal que mapeia estruturalmente quaisquer análises de práticas documentárias e de processos informativos. Se documentos são reinscritos e recebem novas interpretações e utilizações, os fatores históricos devem ser determinantes na circunscrição e na observação da materialidade, do peso institucional e da disciplinaridade social de práticas documentárias. Um elemento que traz contingentes históricos impossíveis de serem ignorados é a tecnologia, aspecto intensificado numa música que se propõe eletrônica, ou seja, tecnicista. A informatividade de Frohmann surgiu com Nunberg conceituando a era da informação; e Frohmann (2006) traz a questão dos enunciados para o século XXI, afirmando como a informação é materializada não só por meios institucionais, mas também tecnológicos; nota o autor como hoje em dia documentos digitais, comparados a documentos tradicionais, são processáveis em grau e escala únicos na história.

O ponto de partida de uma contingência histórica muitas vezes costuma ser o olhar para o contemporâneo, ou o olhar histórico em contraposição ao que está no tempo atual e recente. Como já destacamos, Agamben é autor que levanta produtivas questões filosóficas sobre o contemporâneo, sobre como refletir acerca da fragmentada perspectiva do tempo, da experiência e do olhar temporal:

A contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

---

<sup>17</sup> "[...] *practices arise, develop, decline, and vanish - all under specific historical circumstances*" (FROHMANN, 2012, p. 259, tradução nossa)

Desse modo, **pensar a contemporaneidade é construir a ideia do tempo presente a partir de uma perspectiva crítica**. Agamben (2009) diz que quem adere perfeitamente a uma época não é contemporâneo, pois não consegue vê-la criticamente.

[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de 'citá-la' segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p. 72)

Agamben exemplifica as vicissitudes dessa indomável experiência com o tempo dissonante a partir da **moda**, que introduz uma descontinuidade temporal com ideias como atualidade e inatualidade, elementares na construção desse universo. Na moda, a temporalidade é ansiosa (o autor parte da contemporaneidade como o tempo "intempestivo", como escreveu Nietzsche) e assume uma conotação ontológica com o "estar", com a presença em um determinado tempo instável - o "estar na moda". Agamben (2009) pondera como o tempo da moda está constitutivamente adiantado a si mesmo e, exatamente por isso, também sempre atrasado.

A categorização ajuda a organizar o conhecimento deste tempo fragmentado, e a moda surge como bom exemplo do tempo listado em pressupostos de épocas "não-vividas", segundo Agamben: "os anos 20", moderno versus arcaico, por exemplo. A dissociação com o tempo é uma contingência protagonista em muitas perspectivas e análises, e categorizar temporalmente é essencialmente um ato contemporâneo. Estas conceituações contemporâneas, a atenção à temporalidade muito além da cronologia e aspectos preponderantes que são intrínsecos ao tempo, como a tecnologia, são pressupostos úteis para se observar o desenvolvimento e a processualidade das práticas documentárias e dos processos informativos, em quaisquer âmbitos de pesquisa.

## **1.2. DOCUMENTOS: MARCOS DE RELEVÂNCIA EM PROCESSOS INFORMATIVOS E NA SOCIEDADE**



Com as categorias da informatividade de Frohmann apresentadas, pensaremos a partir de agora em como selecionar critérios e marcos de relevância para destacar e analisar quais práticas documentárias e processos informativos possam ser significativos em um determinado estudo, em perspectivas específicas. Frohmann (2009) estabelece uma premissa metodológica: pode-se iniciar uma análise com um **elemento ou um caso em que exista concordância em tratar-se de um documento**, ou uma atividade que se tenha segurança de ser uma documentação, e então introduzir novos casos por analogia, similaridade e semelhança.

Se nós quisermos estender a documentação a novas situações [...] nós podemos contar uma história e a maneira de aplicá-la, e conectar nossas extensões a teorias, argumentos e fontes intelectuais relevantes para tentar trazer à tona um entendimento maior do que documentos e documentação pode ser. (FROHMANN, 2009, p.192)<sup>18</sup>

Frohmann analisa os jogos de linguagem wittgensteinianos novamente para mostrar como nossos conceitos partem de regras bastante criteriosas, mas as definições e terminologias que usamos na linguagem geral sempre irão carecer de firmeza: "nós ainda podemos comunicar-nos e falar significativamente sobre documentos e tudo mais, porque não há ambiguidade geral e inerente da linguagem, apenas ambiguidades específicas, contingentes, para falantes particulares em condições específicas" (FROHMANN, 2009, p. 294)<sup>19</sup>. Se os documentos podem ser transmitidos perpassando a fragilidade das definições e a ambiguidade dos fatos, também é possível estabelecer a relevância de um documento e de uma informação em ambientes socioculturais e estéticos volúveis, intensamente fragmentados, pois assim é a cultura contemporânea, pós-moderna, como veremos.

Em um estudo da informação no contexto da Ciência da Informação, a professora Johanna Smit (2012) nota como decidir se uma informação é útil e deve ser preservada é determinada pelas condições culturais que prevalecem no momento da decisão. No vasto estudo de Capurro e Hjørland (2007) sobre os conceitos de

---

<sup>18</sup> "If we want to extend documentation to new situations [...] we can tell a story and how to apply it, and connect our extensions to theories, arguments and relevant intellectual resources to try to bring about an enlarged understanding of what documents and documentation can be" (FROHMANN, 2009, p. 192).

<sup>19</sup> "we still can communicate and speak meaningfully, about documents and anything else, because there is no general, inherent ambiguity of language, only specific, contingent ambiguities for particular speakers under specific conditions" (FROHMANN, 2009, p. 294, tradução nossa).

informação, os autores estabelecem que os critérios sobre o que conta como informação são formulados por processos socioculturais e científicos. Ou seja, critérios e relevâncias devem registrar uma observação documental e, logo, informacional, que revele características e contextos socioculturais - para tanto, as quatro categorias de informatividade desenvolvidas por Frohmann servem como vértices de atuação. Em referência direta a Frohmann, Ortega e Lara observam como "é a informatividade que permite entrever o jogo intertextual que caracteriza os processos de recepção determinando os critérios de relevância para que algo seja considerado informativo" (ORTEGA; LARA, 2010, p. 1). Há diversos autores na Ciência da Informação que tratam da discussão sobre relevância. Figueiredo (1977) afirma que a ideia de relevância é intuitiva e depende de muitos fatores das relações entre os documentos e do processo de comunicação, ou seja, da transmissão informativa. Um autor que Figueiredo referencia é Tefko Saracevic, que estabelece como a **relevância é uma noção humana e tem a ver com a medida de efetividade de uma comunicação**. Saracevic destaca primeiramente a atenção aos critérios, para depois ser revelada a pertinência de questionamentos, e o conseguinte estabelecimento do que é relevante, fato que na sequência será apreciado em um julgamento. As propriedades de uma relevância devem estar aplicadas em observações subjetivas e inseridas em sistemas de informação, em comunidades ou em recortes temáticos específicos. Saracevic estuda as diversas noções de relevância na Ciência da Informação e estabelece que deve ser sempre observado que qualquer consideração específica sobre relevância é ligada a sistemas de relevâncias. Um avanço significativo no pensamento sobre relevância será alcançado com a iluminação na ação recíproca entre esses sistemas" (SARACEVIC, 1975, p. 339)<sup>20</sup>. O olhar para as relações diversas ajudam a desconstruir e a analisar domínios específicos do conhecimento, estruturas que, segundo Capurro e Hjørland (2007), têm alto grau de consenso, critérios de relevância explícitos e uma visão própria da informatividade de suas fontes de informação. Estabelecida a cartografia conceitual que ajuda a revelar propriedades, as relações seminais que moldam as práticas documentárias, e também o que pode ser estabelecido como critério e como relevância em uma processualidade informativa, é possível observar e analisar pelo viés informativo os mais diferentes

---

<sup>20</sup> "It should always be realized that any specific consideration of relevance is tied in with systems of relevances. A most significant advance in thinking on relevance will be achieved with the illumination of the interplay between these systems" (SARACEVIC, 1975, p. 339, tradução nossa)

universos específicos de conhecimento e de identidades específicas, como por exemplo um objeto ou tema que esteja na perspectiva da cultura e das artes, caso da música.

Teórico da documentação, Niels Lund atenta a como Frohmann estuda a maneira que os documentos trabalham em diferentes situações, e como eles são fatores de estabilidade em comunidades sociais. São os documentos que moldam a construção social de significados, e este papel na sociedade e na cultura em geral é fator determinante para o estabelecimento de comunidades, agremiações, universos, redes e outras analogias que especifiquem um "conjunto", que sinalizem um contorno de abrangência específica de assuntos, de conhecimento e de identidades. Segundo Lund (2009), muitas das teorias documentárias que observam o papel dos documentos na vida social têm interesse em como mundos, comunidades, e redes de humanos e objetos são criadas e construídas através de documentos compartilhados. Os registros, as práticas documentárias e a informatividade moldam não só universos específicos, mas têm papel ativo na construção de totalidades históricas, nota Lund (2009). Por exemplo, documentos interrelacionados, fluxos informativos e práticas documentárias podem apontar diversos exemplos de *zeitgeist*, conceito que tem origem na substantivação (-*geist*) em alemão da ideia do tempo (*zeit*), e que no viés documentário de Lund (2009) é o resultado da coleção de um número de objetos e documentos que fazem uma interpretação geral de um tempo sob um olhar específico ou contingente, criando uma totalidade histórica particular. Assim, é mais fácil identificar o *zeitgeist* específico de um universo e suas significações através da observação de seus registros, processos informativos e seus desdobramentos. Um exemplo: em “Techno Rebels – The Renegades of Electronic Funk”, famoso livro de referência na música eletrônica, em particular na cena techno internacional, o autor Dan Sicko nota como “Technopolis”, música de 1979 da banda japonesa Yellow Magic Orchestra, era uma homenagem ao desenvolvimento fenomenal e ocidentalizado de Tóquio. A canção (um documento musical) mostrava como a cidade podia se apropriar do fenômeno da música techno que era formada em Detroit (EUA), mesmo sem ser protagonista desse fenômeno – Tóquio, a cultura japonesa e o artista, desse modo, estavam inseridos em um *zeitgeist* de uma época e de uma manifestação cultural e artística particular. Tal fato é comprovado pela música (o documento) e vários outros registros que traçavam tal paralelo, em particular o texto crítico musical, e décadas depois o livro de Sicko, todos documentos que registram e legitimam tal fato processual e informativo no tempo.

Essas premissas das teorias documentárias ajudam a moldar o tabuleiro conceitual para a análise da formação e dos desdobramentos de qualquer universo cultural. E no caso desta dissertação, serve para compreender a formação, as relações, as problemáticas e as estruturas socioculturais da **música eletrônica como gênero**. Não são apenas os estudiosos da Ciência da Informação aqui destacados que ressaltam a importância das relações de contextos específicos. Em sua metodologia musical, Bauer estabelece que as tentativas de considerar a música e o ruído como dados sociais devem pressupor uma relação sistemática entre os sons e o contexto social que os produz e os recebe, afirmando que "música é um evento no tempo: ela é unicamente acessível para análise, e como indicador cultural, através do **registro e transcrição**" (BAUER, 2003, p. 385, grifo nosso). O alcance e o poder da música, ainda mais quando estabelecida no macrocosmo da cultura pop - caso da música eletrônica como gênero popular -, trazem muitos elementos de representação simbólica, uma conjectura repleta de dados para análise sociocultural. Nesta pesquisa, em que a informatividade é a ferramenta analítica de um tema cultural específico, os processos informativos devem tratar das representações simbólicas, já que a cultura subentende relações simbólicas compartilhadas entre sujeitos. É preciso atentar a lugares, ferramentas e dispositivos imateriais e subjetivos em que possam existir registros passíveis de serem critérios de relevância para a formação de um documento - ou que já sejam documentos de fato, e que representem significados, símbolos e representações. Assim, com a observação do micro para o macro e sob as condições das relações entre seus elementos, revelam-se as estruturas de um universo próprio através de exemplos e dados que ilustrem a formação da música eletrônica como um gênero abrangente e estruturante; que apresente essa música como uma termo geral que signifique e englobe um complexo e vasto universo de questões e problemáticas estéticas, socioculturais, simbólica, informativas e linguísticas - terminológicas, em particular para a nossa proposição.

Primordialmente para esta dissertação, reconhece-se a partir de agora que a **música registrada é um documento** (logo, a música de modo geral é potencialmente documentável), premissa corroborada desde Paul Otlet e os estabelecimentos iniciais da Documentação. Paul Otlet foi um dos fundadores em Bruxelas, a partir de 1893, do International Office of Sociological Bibliography, que veio a ser a International Federation for Information and Documentation (FID). Com a obra "Traité de Documentation", de 1934, Otlet estabelecia, como apontam Ortega e Lara (2010), que

era necessário não apenas a bibliografia (descrição de documentos), mas também uma ciência e uma técnica gerais do documento, estabelecendo a documentologia como um vasto campo de conhecimento. Neste campo amplo, os documentos são um reflexo dos consistentes avanços tecnológicos de seus tempos, que deram origem a diversos tipos de substitutos ou similares aos livros, até então a unidade documental por excelência. Rayward (1997) qualifica como o "Traité de Documentation" expressava uma visão do futuro com maravilhosas invenções estendendo as possibilidades da documentação. Rayward ilustra como Otlet se interessou também pelo telefone, pelo telégrafo, pelo rádio, pela televisão, pelo cinema e pelos discos como novas e ricas formas de documentação. Esta ampla abordagem da ideia documental e do que pode ser documento é um pilar essencial na formação da Ciência da Informação; a ampla gama de elementos que podem ser considerados documentos, segundo a visão progressista de Otlet, é também a âncora teórica para estudar práticas culturais diversas pelo viés da informação, e não só as práticas em torno dos livros, bibliografias e similares.

A música como fenômeno documentável é evidente desde Gutenberg e o advento dos tipos móveis, quando surgiram no século XV os primeiros registros escritos e reproduzíveis de partituras, obras e peças musicais, contexto histórico que revolucionou poéticas e estéticas ao transportar a música das tradições orais e do folclore para a escrita de sentido analítico, histórico e, deste modo, arquivável e (re)processável. Com a reprodução em massa da escrita, nascia também a imprensa musical, e esta arte passa a se estabelecer e a se desenvolver também sob o viés documentável e analítico, interpretativo - ou seja, informativo. Como analisa Rayward (1997), a nova ciência estabelecida por Otlet cunhou o termo "documentação" para expressar uma maneira mais abrangente de organizar as fontes de conhecimento, que até então era convencionalmente associada com "bibliografia" - circunscrita aos livros. Nessa tipificação das novas e variadas fontes de conhecimento, são listados os documentos escritos, as imagens e registros visuais, os ideogramas e a música. Para Otlet, documentação são:

[...] **maneiras de trazer ao uso todas** as fontes gráficas ou escritas de nosso conhecimento [...] Documentos consistem em qualquer

coisa que representem ou expressem um objeto, um fato, uma impressão por meio de qualquer sinal de alguma coisa.<sup>21</sup>

O grifo em **maneiras de trazer ao uso** destaca não apenas a importância, mas o cerne da prática documentária no sentido de que os documentos colocam o conhecimento em fluxo, em uso, gerando a informação. A ideia de música como documento foi também desenvolvida por Adorno em sua "Filosofia da Nova Música". Ele analisa a obra de músicos experimentalistas atonais como Schönberg que, ao irem além da harmonia e da tonalidade, pensavam a música como uma arquitetura, como construção. Adorno observa como esses vanguardistas **registravam** novos tipos de expressões musicais, novas articulações técnicas que eram **documentos artísticos** que, postos em uso, atacavam os tabus das formas românticas vigentes. Esses novos documentos expressavam a subjetivação de "movimentos corporais do inconsciente, de *shocks*, de traumas, que ficam registrados no meio da música" (ADORNO, 2011, p. 40). Por outro lado, Adorno mostra como esses registros musicais são esvaziados de sua expressividade ao se tornarem os documentos que buscavam justamente capturar e circunscrever analiticamente essas novas construções musicais:

Logo que a música fixa rigidamente, univocamente, o que expressa, isto é, seu conteúdo subjetivo, este se torna rígido e se transforma justamente nesse elemento objetivo de cuja existência renega o puro caráter expressivo da música. Na relação documental com seu objeto; ela mesma se torna "objetiva". (ADORNO, 2011, p. 47)

Muitas décadas depois das ideias colocadas por Otlet, a música segue como um dos campos culturais mais férteis em construções semânticas, categorizações e variáveis estéticos e socioculturais. Na música, a prática de seus documentos e registros resolvem, ilustram e também revelam as tensões entre a problematização da acumulação e a seleção crítica de uma colossal e constante produção artística, que necessita de eixos categóricos de seleção, de organização e de construção da interpretação de seu conhecimento geral, junto da atenção às nuances da subjetividade poética e da

---

<sup>21</sup> "means of bringing into use all of the written or graphic sources of our knowledge [...] Documents consist of whatever represents or express and object, a fact, an impression by means of any sign whatever" (OTLET, 1907, apud RAYWARD, 1997, p. 299, tradução e grifo nossos).

iminência da percepção e do registro estéticos, como observado por Adorno. Os gêneros musicais são uma resolução movediça dessa problemática, na qual processos documentários e informativos formam e moldam identidades em meios circulantes e fragmentados, passíveis de mudanças e rupturas paradigmáticas, já que a classificação e a organização estão invariavelmente inseridas em contextos socioculturais e estéticos.

### 1.3. FORMAS E LINGUAGENS NA PERSPECTIVA DA PÓS-MODERNIDADE

A perspectiva relacional, destacada pelas quatro categorias informativas de Frohmann, por teóricos da Ciência da Informação e outros estudiosos socioculturais, ajuda a delinear o mapa conceitual a partir do qual compreendemos nosso objeto. Esse viés é reforçado como pressuposto analítico pelo fato da música eletrônica tratar-se de um tipo de universo cultural cujas estéticas, significações e produções documentárias são difusas e inconstantes, muitas vezes originárias a partir de juízos estéticos e determinações materialistas que sofrem constante mudanças em uma temporalidade irresoluta e complexa - condições que estão de acordo com concepções da **pós-modernidade**, uma contextualidades moldada por estruturas interrelacionadas.

Em sua vasta análise da "condição" pós-moderna, o geógrafo David Harvey (2012) aponta a troca do termo "artista" por "produtor cultural" e destaca como a produção cultural tornou-se uma arena de implacável conflito social, onde existe uma transformação definida nos hábitos e atitudes de consumo, bem como novos papéis para as definições e intervenções estéticas. Os vértices macro de observação da pós-modernidade devem ser o **espaço** e o **tempo**, com suas mutações e contextualidades. Agamben (2005) sublinha como uma nova cultura só é possível a partir de uma transformação da experiência com o tempo; a ponte viva entre essa experiência e o conhecimento (a cultura) seria a linguagem. O conceito de informatividade de Frohmann traz ferramentas úteis para a observação minuciosa do "onde" (espaço) e do "quando" (tempo), que se dá naturalmente a partir do conhecimento estabelecido pelos registros (documentos) e pela **linguagem** (discursos, enunciados, identidades). Harvey reitera a importância da relação entre cultura, estética, espaço e tempo:

As práticas estéticas e culturais têm particular suscetibilidade à experiência cambiante do espaço e do tempo exatamente por envolverem a construção de representações e artefatos espaciais a

partir do fluxo da experiência humana. Elas sempre servem de intermediário entre o Ser e o Vir-a-Ser. (HARVEY, 2012, p. 293)

“Fluxo<sup>22</sup> da experiência humana”, como destacado por Harvey acima, é uma ideia que remete à processualidade social que é inata à prática documentária, um devir<sup>23</sup> que é o motor da informatividade ativa, construtora do conhecimento, das representações e dos artefatos. Em “Transformação em Processo” o filósofo Celso Favaretto (2012) ilustra a construção do conhecimento justamente como um devir que tem as propriedades do acontecimento, cujas regras e categorias se estabelecem na produção das relações. O estabelecimento de categorias nas relações socioculturais é uma forma de organização (e construção) do conhecimento que faz face à indeterminação, uma problemática que, segundo Favaretto, une a contemporaneidade e a pós-modernidade em suas propriedades temporais e epistemológicas. Teixeira Coelho também discutiu as definições de moderno e pós-moderno em “Moderno Pós Moderno - Modos & Visões”, mostrando como é útil apontar elementos que definam universos estéticos na pós-modernidade, um procedimento capaz de “prestar contas da multiplicidade de aspectos da vida contemporânea, que é pluri e não unidimensional” (COELHO, 1995, p. 57) – outra vez revela-se a equivalência entre a temporalidade contemporânea e a ideia de pós-moderno. Coelho lista exemplos retirados do jornalismo de novos “modos de cultura”, tipificações de linguagem carregadas de intenções e que categorizam novas ideias para gerar campos definidos de representação do mundo. Partindo de tipos consagrados de “cultura” (cultura de massa, por exemplo), o autor (1995) lista novos desdobramentos: “cultura da legitimidade”, “cultura corporativa” e daí por diante, buscando provar como termos clássicos não dão mais conta da complexidade e da diversidade da dinâmica cultural – é preciso novas linguagens.

Com novos termos, ideias e denominações, a pós-modernidade busca na linguagem um espaço para a compreensão da problemática das novas experiências

---

<sup>22</sup> “Fluxo” é analogia que remete ao movimento permanente e de constante renovação das águas de um rio. O antepositivo “flu” vem do latim *flūo*, uma etimologia que aponta ao movimento do que é fluido, líquido. Outro termo comum nas artes e na cultura é “influência”, que trata da ação natural de algum elemento externo a um objeto ou pessoa; “influenciar-se” seria deixar a força de um fluxo interno atingir a si próprio, espécie de autoridade inata deste elemento externo mais consistente.

<sup>23</sup> O termo devir vem do francês *devenir* (começar a ser o que não era antes), e significa o fluxo ininterrupto que dissolve, cria e transforma realidades. É o tornar-se, o vir a ser, como está explícito no dicionário. Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=devir>>. Acesso em 18 abr. 2014.



contemporâneas. Como frisa Agamben (1995), citando os mitos universais (de onde derivam, por exemplo, os arquétipos, modelos de narrativa com apelo emotivo da publicidade), é na linguagem e através da linguagem que o homem se constitui como sujeito. Frohmann (2012) vê **a linguagem como o estabelecimento final de um processo informativo legítimo**, que sob análise das ciências sociais pode revelar as relações de poder, fatores socioculturais e aspectos, elementos e propriedades das práticas documentárias que formam esse fluxo de informação. Ou seja, utilizar a informatividade para observar a construção de universos - por exemplo a música eletrônica como gênero musical - é observar um fenômeno contemporâneo, da pós-modernidade. Favaretto (2004) fala ainda do artista contemporâneo como um autor de trabalhos de inscrição (subentende-se aí também a reinscrição, já que se trata de processualidade) em campos de transformação e em justaposição, atividade que é o cerne do fluxo da prática documentária e colocaria este artista, que está atento a seu tempo contemporâneo, em similaridade a um filósofo - analogia essa que ele traz de Jean-François Lyotard, outro pensador da pós-modernidade. Vale atentar às palavras de Lyotard no contexto da obra de Favaretto:

O trabalho contemporâneo é, pois, um trabalho de inscrição num campo de transformações, de passagem de um sistema a outro (ainda não passível de configuração), onde vigoram tensões e mobilidades descontínuas, sem qualquer remissão ou presunção de totalização. É por isso que o artista contemporâneo 'está na situação de um filósofo', (LYOTARD, 1993, apud FAVARETTO, 2004, p. 95)

A pós-modernidade embute ainda outra característica fundamental das estéticas da música eletrônica: o **culto à forma**. Essa ênfase nas formas surge na pós-modernidade pela herança vanguardista, transgressora e contracultural do século XX. Propositor de uma “Teoria da Vanguarda”, Bürger (2009) observa como a vanguarda é um estado histórico de desenvolvimento das técnicas, em dialéticas que buscam superar o foco do modernismo nos significados e discursos totalizantes em favor da forma. Na concepção de sua teoria dos campos, no fim dos anos 1960, Bourdieu (2007) já observava e reafirmava o **primado da forma sobre a função**, do modo de representação sobre o objeto de representação. Sontag (1966) é famosa por discorrer e ilustrar o apelo que as formas têm em nossa contemporaneidade: são forças sensuais e

energéticas do consumo estético-cultural – a hermenêutica buscada pela autora, lembremos, é “erótica”, subjetivação que é, em analogia, de fato atraente. A música eletrônica celebra e tematiza as formas de modo latente ou explícito, e os exemplos de documentos são inúmeros. O projeto de techno Rhythmic Theory ("teoria rítmica", o estudo hermético junto da sensualidade que o "ritmo" sempre atrai, pois pensa-se em dança e corpo) lançou em 2014 um vinil (formato de disco “fetichizado” na eletrônica por sua autenticidade histórica e física) intitulado “Endless Forms” (formas infinitas)<sup>24</sup>. Uma das faixas chama-se “Tales of Dystopia”, uma recorrente digressão nessa música à melancolia ou tristeza **distópicas**, mostras de como essa intensa relação erótica com as formas não deixa de ser aflitiva. A ideia de distopia é forte na pós-modernidade, em contraponto às utopias modernistas. O próprio dicionário atesta como "distopia" parodia a utopia, alertando para seus "perigos"<sup>25</sup>. É uma visão conceitual e também um gênero narrativo e literário – algumas das obras mais emblemáticas são "1984", de George Orwell, e "Admirável Mundo Novo", de Aldous Huxley – que trazem tons melancólicos sobre as sociedades em decadência da contemporaneidade. Em sua filosofia da nova música, Adorno (2011) observa a pós-modernidade como individualista e solitária (sem discursos totalizantes), na qual a música polifônica vanguardista (gênese histórica do que veio a ser a música eletrônica popular, como veremos) trouxe novas formas que romperam com o romantismo, em novas e angustiantes superações.

No seu afã transgressor pós-moderno, a música eletrônica objetifica as formas como uma identidade contemporânea, em uma estética crítica e de controle da realidade. Nesse sentido - e assim como o design, a música eletrônica preza o **minimalismo** como ferramenta e estilística em torno da forma, para lapidá-la e criar novos modos de representação e técnicas (como vimos, Bürger diz que a transgressão vanguardista é um estado histórico baseado na técnica). Essa processualidade estética é sociocultural, angustiante e influi na explosão informacional, como observa o pesquisador de cultura e tecnologia R. L. Rustky: “a tendência em abstrair racionalizar a ‘realidade’ em formas e elementos ainda mais minimalistas leva a uma profusão de formas, elementos, e **informação**, e então a um aumento da complexidade ou

---

<sup>24</sup> Disponível em <<http://www.discogs.com/artist/2794466-Rhythmic-Theory>>. Acesso em 18 jun. 2015.

<sup>25</sup> “Qualquer representação ou descrição de uma organização social futura caracterizada por condições de vida insuportáveis, com o objetivo de criticar tendências da sociedade atual”. Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=distopia>>. Acesso em 18 jun. 2015.

‘densidade’ do estilo”<sup>26</sup>. O minimalismo é um exemplo, na eletrônica, da especificidade do culto à forma que gera não só atributos para a produção cultural, mas que também denota gêneros e subgêneros – “minimal techno” é uma das capilaridades mais famosas e históricas do techno.

Nesse capítulo apresentamos propriedades das práticas documentárias que refletem na construção de comunidades e linguagens; estabelecemos o critério primordial de música como documento e o uso das quatro lupas analíticas da informatividade como propostas por Frohmann (materialidade, modos de disciplina social, contingência histórica e lugares institucionais); contextualizamos também a música eletrônica como exemplo da inexistência e do culto à forma da pós-modernidade. Agora, cabe a observação social da formação da "música eletrônica" como gênero e universo em processos que revelam ou ilustram questões acerca da **interculturalidade**, a cultura destacada em suas (inter)relações. Esse conceito foi desenvolvido pelo filósofo e antropólogo Néstor García Canclini e remete à confrontação, ao entrelaçamento e ao que sucede quando grupos entram em relação, o que pressupõe o reconhecimento da diferença a partir de negociações, conflitos e trocas, lupa que pode nos ajudar a entender a formação de significações e a observar práticas documentárias que geram a informatividade dessa música eletrônica, gênero estabelecido, porém em “mobilidades descontínuas”, como contextualizou Lyotard no âmbito da contemporaneidade.

---

<sup>26</sup> “The tendency to abstract and rationalize “reality” into ever more minimal forms or elements leads to a profusion of forms, elements, and information, and thus to an increasing complexity or “density” of style” (RUTSKY, 1999, p. 112, tradução e grifo nosso)

## **CAPÍTULO 2. EIXOS INTERCULTURAIS NO CAMPO DA MÚSICA ELETRÔNICA**

A informatividade, como estabelecemos, é essencialmente sociocultural e isso se configura a partir de seu trânsito em **espaços inter**: nas e através das interações entre documentos e agentes, na interatividade de universos específicos e seus aspectos interrelacionais: na interdisciplinaridade, no *interplay*, em intertextualidades... Essa profusão de olhares pode ser resumida, na perspectiva da cultura, pela **interculturalidade**, conceito que vem sendo trabalhado por Néstor García Canclini há vários anos. Em “Diferentes, Desiguales y Desconectados”, obra de 2004, Canclini cria “mapas de interculturalidade” cujo ponto de partida é a cultura e suas significações surgidas em processos sociais, ideias que acoplamos, no âmbito da Ciência da Informação, para o fluxo de documentos e da informação e suas processualidades. A interculturalidade proposta por Canclini tenta compreender os complexos contextos contemporâneos muito além do olhar multicultural - a justaposição de diversidades de etnias e grupos em uma cidade ou nação da globalização tecnológica, onde as fronteiras culturais e ideológicas são dissolvidas em uma era de comunicações transnacionais e instantâneas. O multiculturalismo, ancorado no relativismo cultural e suas “cotas de representação” em diferentes âmbitos - sobretudo na política - ignora nuances e fatores importantes da conflituosa interação entre dominantes e dominados, entre locais e estrangeiros, entre conciliações e acordos de vivência de diferentes grupos. Canclini (2004) destaca como a interculturalidade rechaça identidades culturais autocontidas e corresponde a processos de interação, confrontação e negociação entre sistemas socioculturais diversos. Capurro está de acordo com Canclini ao rechaçar o multiculturalismo e o relativismo cultural no âmbito da Ciência da Informação ao tentar estabelecer uma **ética intercultural da informação**. A premissa desta ética, que busca o “ser-no-mundo” ao invés do “pensar o mundo” é enfática: “não existem diferenças absolutas entre as culturas nem tampouco existe afetos fundamentais exclusivos de uma ou outra cultura” (CAPURRO, 2010, p. 24). O essencial é o que está entre as culturas, diz Capurro, com atenção especial para os desafios postos pelas tecnologias digitais de informação e comunicação.

Em seu livro “A Sociedade sem Relato”, de 2012, Canclini mapeia as obras de alguns artistas visuais contemporâneos - "plataformas móveis para pensar", em sua

concepção - para mostrar como a interculturalidade faz com que as expressões artísticas não sejam mais relatos totalizadores muito menos locais, nem obras “fechadas” em si, mas **discursos à beira da iminência** – do que poderia ou pode ser, de estéticas interrelacionadas e sem definição certa, de linguagens e origens difusas, tudo sem garantia de muita coisa a não ser a própria incerteza do fazer e do perceber a arte. É um olhar sobre as localidades incertas, sobre a fantasia da cidadania global, como Canclini ironiza, um fenômeno social que acontece nas migrações, no turismo e nos intercâmbios de bens e mensagens. Todas essas vicissitudes refletem a concepção e a produção da arte e da cultura, que logicamente é reproduzível em sua processualidade e na possibilidade de infiltração entre vários mundos, áreas e especificidades. Um teórico que estuda a reproduzibilidade das culturas é Raymond Williams: “Nenhum aspecto da produção cultural é de todo especializado, pois é sempre [...] um elemento de uma produção e reprodução social e cultural bastante geral” (WILLIAMS, 1992, p. 215) – a reprodução é a cultura em si, em atividade, atesta o autor. A interculturalidade, como pensada por Canclini, adentra e influi por sistemas socioculturais diversos, através de reproduções e de reproduzibilidades entre intercâmbios de diversas culturas.

O pensamento intercultural de Canclini é, em grande parte, calcado na territorialidade e na localidade geopolítica, com força simbólica, representativa e expressiva – logo, artística. Se pensar em (inter)cultura é buscar o “estar onde/ir aonde” em um território simbólico, cultural, a linguagem também tem propriedades e representações dadas por metáforas e alegorias geopolíticas. Canclini (2012) estuda como na linguagem, na ciência e no conhecimento, os conceitos e as metáforas são ferramentas da intersubjetividade, que tentam dizer o que não encontram – ficam na iminência, como ele conceitualiza. Neste sentido de definir o difuso, o fugaz e o multiposicionado, de categorizar com pouca determinação, a interculturalidade de Canclini é útil para tentar mapear e explicitar, a partir da linguagem, como podem se moldar as fronteiras de um gênero fragmentado como é a música eletrônica.

Para Canclini (2012), os conceitos e as metáforas da linguagem contam novas histórias, revelando as paisagens que surgem ao longo da estrada dos nomes e definições. A riqueza intersubjetiva das palavras, das categorizações, dos títulos e dos discursos na música eletrônica é justamente uma estrada que pode ilustrar algumas de suas fundamentações socioculturais, além de suas estéticas e de suas tênues definições, muitas vezes fugitivas de conceituação definitiva, mesmo quando se trata de cânones

cultuados. Por exemplo, o que significa house music para um jovem gay negro da Chicago dos anos 1980, contexto onde surgiu este som, pode estar bem distante do que um rapaz branco, da classe alta paulistana, identifica como house music ao ouvir um tipo de som que se propõe como tal na FM local, em horário comercial. É nos “espaços inter”, na diferença entre as diversas ideias de house music em contextos locais e históricos diferentes que talvez estejam as respostas e os exemplos de como a música eletrônica e suas vertentes fundamentam-se como gênero musical que é vigente, porém muitas vezes inexato e impreciso em suas definições gerais.

Na interculturalidade, as diferenças não se homogêizam, ou não se relativizam, com cada grupo sociocultural isolado em suas circunscrições. Na ética intercultural da informação, Capurro (2010) pede aos intelectuais que trabalhem os **pontos de dissonância**, observando as realidades comuns que são expressas de diferentes maneiras. Na música, dissonância significa a reunião de sons ou notas que, juntas, geram tensão ou falta de harmonia, sons desagradáveis aos ouvidos. A música experimentalista do século XX, uma das gêneses da música eletrônica, foi justamente categorizada e distinguida entre os compositores de obras tonais (harmônicas, que correspondem às expectativas do ouvinte e do contexto), e de obras atonais, em que notas e fragmentos sonoros independentes criaram composições dissonantes e caóticas, experimentos musicais que não deixaram de reivindicar para si o status de “obra artística”. Canclini, numa ponderação que pode ser trazida à observação da recepção de obras que fogem às expectativas, diz que a “iminência de uma revelação que não se produz talvez seja o fato estético” (CANCLINI, 2012, p. 61). Ao longo das décadas a música eletrônica, ao formatar-se como gênero musical, atendeu a várias demandas, padronizações e estruturas da indústria fonográfica, das artes e do entretenimento. Mas ela só foi moldada como “música eletrônica”, observa Théo Lessour (2012), autor que narra uma cronologia da música vanguardista e eletrônica da Alemanha, ao superar sua constante necessidade de imitar instrumentos reais, quando suas práticas, formas e intenções artísticas diversas e **dissonantes** - de novas expectativas e diferentes iminências - enfim encontraram uma realidade comum. Assim, com formas abstratas, novos sons, tentativas diferenciadas de composição e novos instrumentos sintéticos, eletrônicos (Lessour destaca o trautônio<sup>27</sup>, por exemplo); com a atuação e registros de

---

<sup>27</sup> O trautônio foi criado em 1929 e é um instrumento que consistia em circuitos ligados a um resistor sobre uma placa de metal que ao serem pressionados emitem notas de tonalidades variadas. Seu espectro harmônico possibilitava sons incomuns para o século XX. Assim, o trautônio foi pioneiro num som

experimentos que acabaram por ser intencionados como peças artísticas, a eletrônica formatou-se como um tipo de música na **iminência** de ser designada, descrita, documentada e categorizada, em algum espaço circunscrito onde toda essa informação identitária pudesse ser observada e acessada como um todo, um coletivo. Na busca por uma realidade comum desse fenômeno sociocultural multifacetado, surge a possibilidade da territorialidade – e também da desterritorialidade – como conceitos e metáforas de mapeamento de uma identidade.

Nos primeiros parágrafos dessa dissertação houve uma profusão, um pouco caótica, de metáforas como “universo” ou “campo” para delimitar um espaço circunscrito dessa música eletrônica. Se “universo” traz amplitude, mas remete também ao caos incompreensível do espaço aberto e originário de tudo que existe, “campo” surge como uma ideia mais coesa e familiar para observar a delimitação de alguma expressão ou fenômeno artístico. Campo, como designado e estudado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, conceito debatido e discutido nas questões interculturais de Canclini, é um bom espaço ou prerrogativa de pensamento para tentar cercar os limites da música eletrônica, o solo onde se fincam fronteiras que poderiam moldá-la como gênero musical. Outra metáfora, mais específica e comum no entretenimento e no jornalismo musical é “cena”, que se refere a um espaço de atuação mais específico de agentes, dispositivos, instituições, fenômenos e, em sua órbita, seus documentos. Campo ou cena? Seria a música eletrônica um campo cultural ou musical completo, bem delimitado? É possível pensar em “campo da música eletrônica”? Ou o olhar deve atentar às cenas específicas que, interrelacionadas, poderiam (ou não, pela sua autonomia) formar um campo? Tais ponderações sobre a música eletrônica são bons elementos para pensarmos a proposta intercultural. Tanto Canclini quanto Capurro afirmam que os estudos interculturais devem observar as singularidades locais, sem ignorar o universal – “campo” poderia ser o espaço circunscrito universal da música eletrônica, enquanto “cena” a área determinada, a unidade onde seus fenômenos poderiam ser observados em suas singularidades. Estas são as questões e as delimitações conceituais que propomos e desenvolveremos a seguir.

## **2.1. Campo cultural e cenas**

---

experimental que acabou por ser designado eletrônico (feita por resistores elétricos). Esse zeitgeist elétrico musical, contextualiza Lessour (2012), foi um dos primeiros passos do duradouro amor entre Berlim e a música dita eletrônica.

No fim dos anos 1960 o sociólogo Pierre Bourdieu se valeu de uma metáfora territorial em um de seus mais famosos conceitos: o campo. Além da ideia intrínseca de campo como um espaço territorial delimitado ou circunscrito, Bourdieu (1968) remete a analogia ao magnetismo. Ao descrever o “campo intelectual”, onde estão a arte, a educação e a cultura, o sociólogo afirmou que tal campo é dotado de sistemas de linhas de forças, e os agentes ou sistemas de agentes que o compõem, assim como no campo magnético, “podem ser descritos como forças que se dispendo, opondo e compendo, lhe conferem sua estrutura específica num dado momento do tempo” (BOURDIEU, 1968, p. 105). Tais forças e propulsões são as relações que se entremeiam nos limites do campo, ideia relacional que Canclini critica por ser “fechada”.

Os campos são vários e dividem espaços conceituais e sociais, unidades físicas do pensamento sobre a cultura humana. As fronteiras entre esses campos sociais de Bourdieu costumam ser bem delineadas, como na distinção que ele faz entre o **campo de produção erudita** e o **campo da indústria cultural** na obra “A Economia das Trocas Simbólicas”, também do fim dos anos 1960. Sendo o campo da indústria cultural o status quo do entretenimento processado e disseminado pelo capitalismo, o campo de produção erudita surge como o ambiente oposto onde estão e se movimentam a arte especializada e as obras responsáveis pelo domínio da técnica e da aura artística, quase sempre em oposição ao mercado/indústria. O campo de produção erudita é, assim, o espaço onde surgem inicialmente e de maneira preponderante os processos e fenômenos de **distinção social** e de **ações simbólicas** tão estudadas por Bourdieu e pela sociologia nas últimas décadas. As processualidades e problemáticas que se dão entre a indústria cultural e a produção erudita estão inscritos no campo cultural, que se posiciona junto ao campo intelectual, ambos correspondendo em última instância ao campo do poder. Se nosso estudo está no âmbito da informatividade sociocultural e da interculturalidade, o seu posicionamento específico pode ser apontado, deste modo, no **campo cultural**, onde ocorrem as relações e os conflitos, as trocas e as produções culturais, onde surgem as formas, as estéticas, as representações e, desse modo, os gêneros.

Como questionado anteriormente, é possível pensarmos em um campo geral da música eletrônica, como um subtipo específico de campo cultural, local conceitual onde se dá o florescer autêntico dessa música como gênero? Acreditamos que sim, já que um campo da música eletrônica refletiria, em sua gênese, a mesma disputa entre o campo da



indústria cultural e o campo de produção erudita, trazendo relações, processos e produções de um campo cultural, só que de maneira específica – melhor dizer, especializada. Nesse gênero musical aqui estudado, tal dualidade é vista no embate entre os termos, as distinções, as atividades e a busca pela consagração tanto nos espaços simbólicos do **mainstream** e do **underground**. O primeiro busca a consagração quantitativa, de grande alcance e conseqüente lucro, enquanto o segundo persegue (ou tem como paradigma) a consagração cultural, o renome artístico - qualitativo. Nessa semiguerra cultural, agentes, dispositivos e expressões culturais estão sempre, segundo Bourdieu (2007), em tomadas de posições, que costumam ocorrer para além das vontades e da consciência, e passa a comandar a ideologia e as práticas, inclusive nas condutas que buscam transgredir justamente tal posicionamento. Essa rígida disposição sociológica faz com que Bourdieu (1968) fale em inconsciente cultural em contraponto à autonomia, principalmente no que tange à produção artística e de bens simbólicos, e também na intencionalidade de sujeitos e agentes do campo. Estar no campo, segundo Bourdieu, é atuar conforme as regras de um jogo misteriosamente disposto, historicamente situado em estruturas semióticas e estéticas contingentes. Analogia pode ser feita para quem vivencia e atua na produção artística ou simbólica e consome consciente ou inconscientemente a música eletrônica e suas configurações – o jogo que se sucede nesse campo.

Nessa guerra simbólica interna nos campos, Bourdieu discorre sobre a massa dos agentes do campo, que é a medida física do poder dos agentes. Paralelo pode ser feito com a materialidade informativa de Frohmann, que é a força, a intensidade que um documento tem pela sua possibilidade de uso, sua processualidade. É útil pensar em como um agente importante do campo da música eletrônica tem massa para colocar em uso seus documentos; ou o caminho inverso, documentos com acentuada materialidade podem fortalecer a massa de um agente desse campo, ou seja, sua preponderância e seu poder simbólico. Um exemplo é o tradicional fluxo da indústria fonográfica no qual um artista que, por ser famoso, facilmente “emplaca” um disco ou um lançamento musical, independentemente de suas virtudes artísticas (ou até mesmo a falta delas em um momento de pouca inspiração). Ou como quando um álbum, um disco que, de maneira espontânea ou inesperada, muitas vezes vindo de um campo de produção erudita ou experimental (o tal underground), acaba ganhando fama além de suas fronteiras e gera relevância no mainstream ao artista que antes não era célebre. Se Bourdieu diz que “a

relação que o criador mantém com sua obra é sempre mediatizada pela relação que mantém o sentido público dela” (BOURDIEU, 1968, p. 125), é possível afirmar que a fama e o reconhecimento, tanto no underground como no mainstream, são as grandes moedas de distinção na música popular, desde sempre – sucesso e distinção são atributos importantes que retomaremos nos próximos capítulos.

A interculturalidade de Canclini remete ao conceito dos campos de Bourdieu, mas o autor destaca que é preciso novos olhares críticos para se pensar a ideia de campo cultural na complexidade contemporânea. Canclini afirma que, ao se utilizar hoje os campos como ferramenta conceitual, não se deve exagerar a ênfase em reflexos e propriedades relacionadas apenas às classes sociais, sempre sob a égide da busca por distinções e das tomadas de posição – o poder que está em jogo nos domínios dos campos. Canclini crê ser melhor observar a arte expandida para a vida social muito além das distinções de classe, ampliando as nuances de quem e do que habitam os campos.

[...] É preciso ensaiar uma visão da arte expandida pelas zonas da vida social, sem obrigá-la a representar ‘estratégias de distinção’, a exercer ‘violência simbólica’ ou ‘dominação dos legítimos’ sobre os demais. (CANCLINI, 2012, p. 30)

Canclini (2004) afirma que a ideia dos campos de Bourdieu situa-se na busca por poder e consagração – a distinção dos que têm e a pretensão dos que aspiram – e ele acredita que esse embate deixa de lado os significados sociais de práticas mais abstratas, mais sensíveis ou de **intelectualidades difíceis de categorizar**, que buscam tipos diversos de diferenciação simbólica. Canclini busca trazer luz a essas novas e diversas práticas, significações e diferenciações simbólicas, já que “as interdependências com o contexto são mais visíveis neste tempo em que os artistas e as obras se misturam com outros **cenários**” (CANCLINI, 2012, p. 238, grifo nosso). É preciso hoje, ainda segundo Canclini (2012), olhar as obras e os projetos estéticos em si mesmos e suas marcas que remetem ao contexto, e sempre refletem um campo em transformações. Cenário, como grifado, revela outra metáfora territorial que está sendo proposta aqui, além de ser um termo bastante comum no universo da música eletrônica, muito utilizado por seus participantes como delimitador de atividades e acontecimentos dessa música em alguma localidade específica – geralmente uma cidade, ou alguma centralidade de manifestação artística, como um subgênero musical: a ideia de **cena**, conceito que o pesquisador de

cultura Will Straw (1991) define como espaço da atividade musical, oriundo das ideias de espaço e nação, por onde transitam comunidades diversas que, ao se comunicarem, são centrais para a elaboração do sentido e do valor musical.

Observermos a origem etimológica do substantivo *cena*<sup>28</sup>: afora sua ideia de localidade da arte dramática, *cena*, do grego *skēnē*, remete a uma barraca, cabana ou qualquer construção que serve de abrigo. É o palco e o abrigo da atividade musical, onde acontecem as expressões artísticas, mas também por onde se exhibe e transita o fluxo de viventes, dispositivos, protagonistas e agentes que moldam sentidos e ideários artísticos pelos vetores de tempo/espaço (época/lugar, região/era, e assim por diante); Canclini (2012) diz que *cena*, como sinônimo de entornos, circuitos, plataformas, é um conceito mais abarcador do que *campo*, apesar de sua especificidade. Deste modo, só é possível pensar em um *campo* da música eletrônica se ele for habitado por diversas *cen*as interrelacionadas e em alianças socioculturais e estéticas, por onde transitam e convivam, tanto em harmonia como em conflito, comunidades díspares, inclusive *cen*as de outros estilos musicais de justaposição indireta, já que desde sua origem a música eletrônica sempre esteve relacionada com outros tipos de música, e com categorias artísticas e de sonoridades bem diversas.

No Brasil, e em outros países não tão centrais nas grandes produções culturais globais, é ainda mais comum o uso do termo “*cena*” para designar uma cidade, estado ou foco sociocultural onde se desenvolvem gêneros internacionais como a música eletrônica, principalmente a partir da designação de uma cidade, já que se trata de uma música de viés cosmopolita. As particularidades, o mapeamento entre *cena* eletrônica e cidade, suas interações e percepções geográficas e socioculturais foram estudadas no âmbito brasileiro por Ivan Fontanari em sua dissertação de mestrado intitulada “*Rave à margem do Guaíba: música e identidade jovem na cena eletrônica de Porto Alegre*”:

A *cena* de uma cidade não se confundiria com a de outra, são duas *cen*as diferentes. Uma *cena* regional se constituiria pelo conjunto das *cen*as locais: mas não há uma *cena* regional, a não ser como um conjunto de *cen*as locais, pois em cada cidade a *cena* é diferente, a música eletrônica é apropriada de modos diferentes. (FONTANARI, 2003, p. 37)

---

<sup>28</sup> Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=cena>>. Acesso em 11 set. 2014.

Exemplos da cena brasileira são notáveis em sua transposição para o simulacro online, caso dos portais de Internet Cena Carioca e Cena Ceará<sup>29</sup>, que registram o fluxo de fatos, notícias, participantes e, principalmente, eventos de música eletrônica tanto na capital cearense quanto no Rio de Janeiro. E em termos locais mais abrangentes, sem deixar de ser regional, o site rraurl.com foi por muitos anos o principal veículo especializado da música eletrônica brasileira. Baseado em São Paulo, o rraurl existe desde 1997, e após 2012 cessou atividades e a sua relevância por dificuldades econômicas. Apesar de ser baseado em São Paulo, o portal nunca assumiu uma identidade paulista ou paulistana (apesar de detê-la), mas sempre ostentou uma idealização nacional e cosmopolita, já que a capital paulista - urbana e com sua aura internacionalizada - pode ser dita protagonista nos acontecimentos e no “circuito” de eventos de música eletrônica do País. Outro ponto notável sobre o site é como, no menu de navegação do rraurl.com, “cena” é o título da sessão que reúne notícias, entrevistas, conteúdos jornalísticos especiais e seções como “radar” (destaque sobre um artista em revelação e que merece ser noticiado e descoberto por toda a cena de música eletrônica do Brasil; “visto pelo radar”). A ideia da construção e da estruturação de cenas regionais, impulsionadas pela força dos veículos especializados midiáticos, remete ao que Straw afirma quando analisa as cenas de punk e rock alternativo dos EUA e do Canadá: “ao se estabilizarem, cenas locais desenvolvem infraestruturas (selos, lugares para shows, linhas de comunicação etc.) onde uma variedade de outras atividades musicais se desdobram” (STRAW, 1991, p. 375). Straw destaca também que não são os aspectos estéticos da música que criam a unidade das cenas, mas sim o modo como os espaços da atividade musical estabelecem uma relação distintiva com o tempo histórico e a localização geográfica. Essas cenas são exibidas e registradas em grande parte pelos veículos de mídia e por outros dispositivos, principalmente no universo da Internet, do mundo digital e de redes sociais, onde a circulação e a informatividade da música eletrônica se desdobram com velocidade e preponderância. No caso das mídias de música eletrônica, há ainda um **consumo imediato do assunto** que intensifica as problemáticas. Uma revista sobre carros, por exemplo, pode ter uma versão online produtiva, atuante, mas seu objeto de análise (o carro) nunca acontecerá, nem será produzido, transmutado e consumido no ambiente virtual ou de qualquer outra mídia, como acontece com a música, a audição e o fazer musical - isso corrobora o que Santini

---

<sup>29</sup> Disponível em <<http://www.facebook.com/cenacarioca>> e <<http://cenaceara.dj>>. Acesso em 12 set. 2014.

(2011) diz sobre a música ser pioneira nas transformações dos usos de conteúdo online. A Internet e as comunicações virtuais, no que tange às metáforas, remetem ao **ar**: enquanto as cenas da música eletrônica acontecem no **solo** de seu campo, interrelacionando-se o tempo todo com campos vizinhos e em deslocamentos, o universo digital e a Internet representam o vento por onde sopra uma infinidade de dados, documentos, informações especializadas e dispositivos de produção, formando uma atmosfera informativa que fornece novas formas e atributos de produção, organização e alteração desse campo como um todo. É possível dizer que num futuro breve ainda mais conectado, as cenas podem acontecer quase que totalmente no ambiente online, de forma desterritorializada e transnacional, superando em suas constituições por redes o atlas geopolítico e sociocultural tradicional.

De volta aos locais midiáticos da cena eletrônica brasileira: com o fim do então protagonismo do [rraurl.com](http://rraurl.com)<sup>30</sup>, os sites que tomaram a frente informativa da cena nacional de música eletrônica foram o [deepbeep.com.br](http://deepbeep.com.br) e o [thump/vice.com.br](http://thump/vice.com.br). O primeiro assemelha-se a uma rádio digital, em que sets e mixes semanais de convidados de todo o Brasil e do exterior criam um panorama de diversas cenas, em reflexo ao que acontece no mundo – vale destacar que ambos os sites são também baseados em São Paulo, e a audiência paulistana responde por cerca de 65% do total do tráfego do [deepbeep](http://deepbeep.com.br). Já o Thump é a franquia brasileira de um portal internacionalizado de música eletrônica, dos EUA para o mundo, com linha editorial que também consiste de mixes de DJs e noticiário em blogs. Por ser baseado em São Paulo, o portal também reverbera a preponderância das cenas das capitais do Sudeste brasileiro na cena nacional. Há ainda extensos artigos internacionais traduzidos para o português, que acentuam o caráter e a gênese cosmopolitas, não só da cena brasileira, mas da eletrônica mundial.

Afora a representação em espaços midiáticos, cena pode referir-se, também, a palcos, localizações metafóricas e comunidades de um subgênero específico, materializada como espaço de troca de informações, de documentos, de objetos e de relatos que substanciem subgêneros e a cena como tal. Um exemplo forte na música eletrônica é a cena de drum'n'bass, vertente de origem britânica nascido das mutações estéticas de outro gênero (o jungle) pelos idos dos anos 1980/90. Nessas últimas duas décadas a cena drum'n'bass viu fama tanto underground quanto mainstream e, desde

---

<sup>30</sup> Reportagem de agosto de 2007 na Folha de S. Paulo, jornal da dita “grande imprensa”, aponta o [rraurl.com](http://rraurl.com) como “termômetro da cena eletrônica nacional”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/guia/no1008200702.shtml>. Acesso em 12 set. 2014.

então, nunca deixou de ter uma forte materialidade como subgênero, apesar de seus altos e baixos medidos pelo sucesso – contingência que vimos e veremos como essencial para o desenrolar de cenas e vertentes. Dbridge é DJ, produtor e dono da Exit Records, selo londrino que lançou artistas, discos, faixas e álbuns relevantes do gênero agora no século XXI. Descontente com o discurso de jornalistas que haviam resenhado discos e artistas do selo, em textos sob o chavão clássico do jornalismo musical de impressionar-se com um “gênero que está de volta!”, Dbridge adereçou à imprensa e à sua comunidade uma publicação em seu blog, no qual discorre sobre as nuances informativas das diferentes cenas que compõem o drum’n’bass de modo geral, além de analisar a materialidade e a presença desta cena, ano após ano (vale observar as indeterminações da grafia do nome desse subgênero, que remete a dois vértices sonoros, *drum* e *bass* – o baixo em conjunto rítmico com bateria/beats sincopados, velozes).

Parece ser uma narrativa popular no momento entre os jornalistas a de surpreender-se e mostrar surpresa que produtores ainda estão fazendo DnB [...] Como cena, o DnB resistiu a muitas outras cenas ascendentes (muitas delas vistas como assassinas do Drum&Bass), e eu ainda estou aqui! Ainda enchendo clubes e festivais ano após ano. [...] Como gênero eu acredito que (*o drum'n'bass*) já ganhou seu lugar na mesa. Enriqueceu quem o escuta, claramente influenciou produtores, e determinou a maneira como se produz música eletrônica por um longo tempo, bem como acontece com House &Techno.<sup>31</sup>

Em sua perspectiva, Dbridge equipara o drum’n’bass a outros subgêneros cânones da eletrônica (house e techno), e diz que sua cena “conquistou um lugar na mesa” por haver se cristalizado ao não ter sido absorvido ou obliterado por cenas novas ou maiores, por ter influenciado produtores musicais e assim, determinar como se faz um tipo de música em termos históricos – fato que só poderia acontecer com a informatividade de fatos e processos informativos ao longo do tempo, desde

---

<sup>31</sup> “*It seems to be a popular narrative with journalists and other non-Drum & Bass producing musicians at the moment, to wonder and show surprise that producers are still making DnB [...] As a scene DnB has outlived and survived many other burgeoning scenes (many of those that were seen as Drum & Bass killers), and it’s still here! Still filling clubs and festival spaces year in, year out [...] As a genre I think it’s earned its place at the table. It’s enriched people who listen to it, clearly influenced producers, and has led the way in the production of modern electronic music for quite some time, much the same way House & Techno has*” (tradução nossa). Disponível em <<http://exitrecords.tumblr.com/post/92645694021/really-guys-drum-bass>>. Acesso em 15 set. 2014.

lançamentos que registram marcos estilísticos até eventos e, com a atuação do jornalismo musical que denota termos e descrições de novos sons, sua subsequente repercussão crítica por parte dos pertencentes à cena - esse é um bom exemplo da atuação de forças magnéticas dentro de um campo, como pensado por Bourdieu. Outra ilustração da materialidade da cena drum'n'bass é a profusão de fóruns virtuais e locais (Brasil, Estônia, Bélgica, Califórnia, só para citar algumas regiões), que discutem de maneira democrática, mas para iniciados (*insiders* – inseridos na cena), fatos, músicas, novidades e problemáticas que moldam, mantêm e evoluem o drum'n'bass como tal, geralmente em antagonismo ao jornalismo especializado e à “grande mídia”. Há uma natural preponderância mundial do fórum em inglês – o [dnbforum.com](http://dnbforum.com). A página adquire, pelo predomínio da língua inglesa nas comunicações mundiais e na música popular, um protagonismo elementar. Outro exemplo é o portal ResidentAdvisor, criado localmente na Austrália mas que, com o domínio do inglês, desenvolveu-se de um blog de eventos locais para uma referência midiática da cena global de música eletrônica – é comum ouvir *insiders* se referirem ao site como “o principal do gênero”.

De seu olhar latino-americano, Canclini (2004) destaca o monolingüismo do inglês, uma “anglonorteamericanização” econômica, sociocultural e político-militar. De fato, o inglês é a principal língua da música eletrônica, com um destaque ou outro para outras línguas ocidentais e diversas quando se busca ou se destaca elementos internacionais, de exotismo, fato notado por Canclini: “Enquanto as obras geradas nos centros são olhadas como fatos estéticos, a produção dos artistas africanos, asiáticos e latino-americanos costuma ser lida como cultura visual ou patrimônio cultural” (CANCLINI, 2012, p. 87). Terry Eagleton, pensador inglês seguidor de Raymond Williams, nota na obra “A Idéia de Cultura” como “são as outras culturas que são diferentes, ao passo que a nossa própria forma de vida é a norma e, portanto não é absolutamente uma ‘cultura’” (EAGLETON, 2003, p. 71). Omar Souleyman é um cantor sírio de renome em seu país por cantar em casamentos, apresentações que são gravadas em fitas e CDs evendidas informalmente, com muito sucesso pela Síria. Ao serem descobertas pela Sublime Frequencies, selo de Seattle (EUA), as gravações de Souleyman foram disponibilizadas no Ocidente e caíram no gosto de DJs pelo aspecto frenético de como o som do sintetizador acompanha o vocal em árabe, de rapidez hipnótica acentuada pela incompreensão linguística. Um tipo de música “exótica”, estrangeira e pronta para ser apropriada como toque estrangeiro, exuberante, para os

mais variados DJs. Souleyman hoje grava para selos internacionais e apresenta-se mundo afora (tendo tocado inclusive em São Paulo em 2014, onde parte da grande comunidade síria local foi presenciar o show junto de jovens entusiastas). Ao resenhar “Wenu Wenu”, disco de Souleyman masterizado e produzido por Four Tet (cultuado artista atual de música eletrônica, um inglês de origem paquistanesa), o crítico do Resident Advisor reclamou que em “Wenu Wenu” tudo era correto e polido, e que o verdadeiro prazer em ouvir Souleyman consistia em sentir que o cantor apresentava-se de frente para o público de sua terra - “Autenticidade lo-fi fetichista certamente não é o olhar adiante, mas também o mundo sanitário dos estúdios de gravação do Ocidente não são a melhor maneira para capturar a mágica particular de Souleyman”<sup>32</sup>. Vale ressaltar como o crítico parece querer que a música de Souleyman não se desvirtue da função de artefato “cultural” estrangeiro, que não se adapte aos moldes estéticos do Ocidente.

Desse modo, a distinção e a recepção de culturas “diferentes” são muitas vezes feitas pelo viés multicultural na música eletrônica, de destaque estilístico das cotas e sabores étnicos de determinada região – aspectos que hoje costumam ser rotulados pejorativamente como “apropriação cultural”. Mas o olhar intercultural, que remete à hibridização, às mesclas e até mesmo aos conflitos, como conceituado por Canclini, costuma acontecer quando a música que assume identidades globais particulares o faz de forma consciente – em contraponto, convencionou-se rotular como *world music* ou *exotica* os gêneros fonográficos que listavam com roupagem folclórica sons e ritmos estrangeiros aos olhos dos estilos musicais dominantes no pop ocidental. Um exemplo nacional: o Pedra Branca é um grupo paulista de músicos e dançarinos que se apropria da música eletrônica e ritmos globais para fazer uma autointitulada world music. Mas a visão e o som do grupo buscam atender a uma estética que pode ser dita mais intercultural do que uma mera justaposição de folclores regionais. Em entrevista ao deepbeep, a banda contou como busca “desterritorializar os instrumentos [...] tocar uma viola caipira no sitar, [...] sentir a música eletrônica como elemento tribal, usar o saz para fazer um tema que não seja necessariamente turco, mas sim do Mediterrâneo em geral”<sup>33</sup>. Tal temática internacionalista do Pedra Branca, diz o músico Luciano Sallun, é uma intenção estética que tenta ilustrar o DNA que existe em comum entre povos e

---

<sup>32</sup> “Fetishistic lo-fi authenticity is certainly not the way forward, but maybe the sanitary world of the western recording studio isn't the best way to capture Souleyman's particular magic” (tradução nossa). Disponível em <<http://www.residentadvisor.net/review-view.aspx?id=13873>>. Acesso em 15 set. 2014.

<sup>33</sup> Disponível em <<http://www.deepbeep.com/db-mixtape/dbmixtape-pedra-branca>>. Acesso em 15 set. 2014.



culturas distantes, “numa essência sonora que, mesmo que a estética, a história, a tecnologia, e as sociedades mudem, essa existência comum exista para todos”.

No campo musical, uma cultura distinta pode ser também um som e um gênero, uma cena que não a sua, e não apenas a cultura diferente que remete a uma expressão cultural e geográfica. A “cultura são os outros”, disse Eagleton (2003), inclusive o “outro” estético; Teixeira Coelho (1997) usa o rap negro e combativo como exemplo para falar como o preconceito leva à designação de “cultura” em detrimento à “arte” – por sua distinção de minoria, o rap estaria fadado à culturalização, e nunca à arte, fato que pode ser transplantado para outros gêneros musicais de fortes estilísticas locais. Um exemplo, na esfera da mídia, é a maneira como sites tratam eventualmente de outros gêneros, mas forade seu domínio especializado. A revista Rolling Stone, bíblia americanado rock’n’roll, costuma tratar da música eletrônica em seus cânones ou quando esse gênero, que é outra cultura para eles, aproxima-se ou assemelha-se às identidades do rock. Do contrário, é o puro estranhamento de uma cultura alheia, já que nosso “próprio modo de vida (a estética que assumimos como nossa, nosso gosto musical) é simplesmente humano; os outros que são étnicos, idiossincráticos, culturalmente peculiares” (EAGLETON, 2003, p.43). O trecho abaixo de uma resenha de 2004 da Rolling Stone sobre o álbum “Drukqs”, do incensado produtor Aphex Twin, é uma boa ilustração desse estranhamento:

Tudo em ‘Drukqs’ parece calculado para alienar uma imprensa musical impaciente e ignorante: o título do álbum (que soa como *drug use*), o fato que ele consiste de 30 faixas e mais de 100 minutos de duração, e que todos os nomes das músicas parecem brincadeiras, palavras impronunciáveis [...] Nesse processo, James (*Richard D. James, nome verdadeiro de Aphex Twin*) brilhantemente expõe como poucos críticos de rock de fato se importam com a música a não ser se haja alguma narrativa que eles possam encontrar e escrever sobre, coisa que James, claro, absolutamente se recusa a fornecer.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> “*Everything about Drukqs seems calculated to alienate an impatient and clueless music press: the title of the album (which sounds like “drug use”), the fact that it consists of thirty tracks and is over one hundred minutes long, and that all of the song titles seem to consist of made up, unpronounceable words [...] In the process, James brilliantly exposes how little many rock critics actually care about the music so long as they have a narrative to write about, which James, of course, absolutely refuses to provide*”. (tradução nossa). Disponível em <<http://bit.ly/1zehfSf>>. Acesso em 15 set. 2014.

O inglês Simon Reynolds é teórico e crítico musical de origens no rock, mas que ficou famoso ao “descobrir” e explorar a música eletrônica, universo em que tornou-se vivente e testemunha documental. Na obra “Energy Flash”, de 1998, Reynolds faz um mea-culpa e pontua como a imprensa musical aplica um viés roqueiro para analisar a música eletrônica (*rockist take on dance music*), aspecto que reflete o posicionamento da música eletrônica já como cânone da música popular jovem, dividindo (e disputando) espaço e vivências com o mais tradicional campo do rock’n’roll. Reynolds (2008) nota como a apreciação da música eletrônica e sua cultura, por suas características abstratas, em grande parte instrumentais, distorce a prerrogativa folk/pop de canções com narrativas, aspecto inerente ao rock; Reynolds (2008) nota como, na eletrônica, não se pergunta mais o que a música significa, mas como ela funciona. Ultrapassando interpretações, a música eletrônica arremessa o ouvinte e também o crítico com sua textualidade “em um vórtex de sensações elevadas, emoções abstratas e energias artificiais”<sup>35</sup>, observação que está de acordo com o que já atestamos aqui sobre a “erótica da arte”, de Susan Sontag: a capacidade sensual e energética das obras; seu lado sensual. Não deixa de ser irônico que esse “vórtex de sensações elevadas” da música eletrônica é intensificado pelo frenesi de uma droga que surgiu em paralelo com a música eletrônica e ajudou a desenvolvê-la como tal em sua sensorialidade: a pílula de **ecstasy**, que torna seus consumidores carinhosos e receptivos, apesar de ser essa uma libido mais afetuosa do que sexual. Reynolds destaca a importância do ecstasy e das drogas para a concepção da dance music, contingência também reforçada pelo olhar desencantado de Ab’Sáber, autor psicanalista que observa como o pertencimento na cena eletrônica (sua obra destaca essencialmente a vivência em clubes e na vida noturna) só é possível através de uma “drogadição confirmadora”, que “sem a droga a experiência total da *cena* beira o insuportável, a cena simplesmente não porta experiência, a não ser do seu choque” (AB’SÁBER, 2012, p. 106). Menos apocalíptico, Reynolds escreveu “Energy Flash” à época da novidade do ecstasy (os anos 1980), afirmando que a cultura *raver* (as festas ao ar livre) era quase inconcebível sem drogas, ou ao menos com **metáforas de drogas** - por si só, a música drogaria o ouvinte. Ab’Sáber (2012) aborda a música eletrônica como uma paranoia drogante que remete ao “fim da experiência” como teorizado por Agamben (2005), filósofo que atestou como a experiência é a simples diferença entre humano e linguístico. É neste espaço

---

<sup>35</sup> “[...] a vortex of heightened sensations, abstract emotions and artificial energies” (REYNOLDS, 2008, p. xxv, tradução nossa).

inter que permeia o **linguístico** (no caso, formas musicais novas e linguagens sonoras inusitadas, que “drogam”, que simulam e ativam sensações) e o **humano** (a presença inebriada sob efeitos ou ao redor de drogas, hábitos toxifílicos e outros comportamentos de pertencimento), que se desenvolvem as cenas da música eletrônica, que de todo modo não podem ser sintetizadas nas críticas psicotrópicas nem tampouco na incompreensão de suas formas, discursos e expressões. Brewster & Broughton (1999), em suas considerações sobre o papel do ecstasy nas raves do Reino Unido, notam como o comportamento dos ravers muitas vezes se baseava na quantidade de pastilhas de ecstasy tomadas, e que essa intensidade perigosa do uso da droga foi refletida imediatamente nas músicas feitas, que se tornavam mais “maníacas”. Os sons oriundos ou tocados nas raves muitas vezes costumam trazer a alcunha hardcore – hardcore techno, breakbeat hardcore –, tipificação que remete ao contexto sociocultural e comportamental dos agentes e viventes dessas cenas, moldando a construção e também a nomenclatura estética da música, no caso, na força (*hard*) de sua intensidade (*core*); termo oriundo do rock pesado caro ao punk. Desse espaço narcótico e acelerado, exemplificam Brewster & Broughton, brotou um novo som na Inglaterra, veloz e impulsivo, influenciado por raízes jamaicanas: o jungle, que os autores notam como, ao se mutar no drum’n’bass, acabou podendo ser midiaticamente distinguido como um som “menos hardcore”, esterilizado de suas origens underground ilegais e “sujas”. Deste modo, acabou por tornar-se um subgênero possível de ser consagrado no mainstream – o que de fato aconteceu.

[...] a maioria dos artistas do jungle se alegrou quando o termo “drum’n’bass” entrou em circulação, assim como jornalistas e críticos de música que de repente se deram conta da importância dessa música e precisavam de um novo termo para se distanciarem da então escória atribuída ao jungle por tanto tempo. Essa música, ao caminhar na direção de produções textuais mais sofisticadas, utilizando samples de jazz no lugar de vocais da Minnie Mouse de antes, foi suficiente para distinguir os dois estilos. [...] Assim, drum’n’bass é, na verdade, jungle amadurecido. Quando as pessoas ficaram realmente pretensiosas sobre isso, elas adicionaram o prefixo ‘intelligent’”.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> “[...] *most jungle artists were happy when the frase ‘drum’n’bass gained currency, as were journalists and music critics who had suddenly realized the importance of this music and needed a new term to*

Também oriunda da Inglaterra, Sarah Thornton observou as culturas de clubes da música eletrônica para estudar, em uma pesquisa dita etnográfica, sua música, suas mídias e seu **capital subcultural**, alcunha que ela estabelece a partir do capital cultural e social como observados por Bourdieu. Thornton (1995) diz que tanto os clubes e as raves quanto seus frequentadores (*clubbers* e *ravers* são termos em inglês, identitários e de pertencimento, também utilizados na cena brasileira) remetem ao sentido de espaço, a lugares específicos que estão continuamente mudando seus sons e estilos. Reynolds, ao analisar o ambiente de hardcore techno das raves britânicas, notou como cenas “[...] prosperam por coletivos anônimos, máquinas subculturais em que as idéias circulam em vai e volta entre DJs e produtores, e os gêneros evoluem incrementalmente, semana a semana”<sup>37</sup>. Neste contexto, o papel dos documentos é imprescindível, como quando Reynolds (2008) nota que na música eletrônica fala-se mais de *tracks* (faixas) do que *songs* (canções), fato que se originou na idiosincrasia das faixas de house music serem feitas de maneira expressa, para serem intercaladas entre os sets dos DJs, não sendo lançadas pelas gravadoras como “músicas” propriamente ditas, como pensadas pela indústria fonográfica. Essas faixas de house seriam menos como obras de arte, e mais como veículos, “máquinas rítmicas” para dançarinos; é o documento musical (a música gravada) adaptando-se ao seu contexto (espaço de dança; técnica de *DJing*) e, assim, alterando sua terminologia (*tracks*; faixas, e não “canções”).

Thornton (1995) observa ainda como a prática e o hábito cultural das pessoas dançarem para discos, e não mais para músicos e bandas, afetou o design dos próprios discos, uma metaprocessualidade entre documentos musicais que é força motriz no desenvolvimento de cenas e do gênero música eletrônica como um todo. A autora destaca o surgimento do termo **discoteca** como uma coleção em atividades de discos, em analogia às bibliotecas; discoteca significa também, em algumas regiões (inclusive o Brasil), sinônimo para boate, clube, pista de dança, onde dança-se para discos que um DJ toca. Canclini (2004) diz, sob a égide intercultural, que as coisas mudam de

---

*distance themselves from the slugging they had given jungle for so long. As the music evolved towards far more sophisticated textural production, using jazz samples in place of the Minnie Mouse vocals of earlier, this was sufficient to distinguish the two styles [...] So drum 'n' bass is really just grown-up jungle. When people got really pretentious about it, they added the prefix 'intelligent'”* (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 376 tradução nossa).

<sup>37</sup> “[...] thrive as anonymous collectives, subcultural machines in which ideas circulate back and forth between DJs and producers, and the genre evolves incrementally, week by week” (REYNOLDS, 2008, p. xxiii, tradução nossa).

significado ao passar de um sistema cultural a outro, ao se inserirem em novas relações sociais e simbólicas. Desse modo, os documentos musicais também mudam de significado ao circularem dentro de um mesmo sistema cultural. Thornton (1995) nota como os discos (ela fala em *disc cultures*), em sua processualidade e no uso entre os viventes da eletrônica, adquirem diferentes graus de aura, geralmente atribuídos para discos novos, exclusivos e raros, além do conflito entre diferentes formatos. Thornton designa as cenas como âncora de autenticidade, que curaria a alienação (ao oferecer sentimentos de comunidade a seus pertencentes) e também a dissimulação (ao ampliar o senso de real), relações que são sociais, simbólicas e também românticas - no extremo, fetichistas ou obsessivas, como costuma ocorrer na forte paixão de DJs tradicionais, *old school* (velha escola, termo que remete à autenticidade histórica), por tocar apenas em disco de vinil. Em entrevista ao *deepbeep*, Simon Riggs, gerente da loja londrina Phonica Records, explica porque não faz questão de vender versões virtuais dos vinis, demanda dos que não têm o aparato tecnológico adequado e/ou condições de comprar os vinis taxados em libras inglesas (para a importação ao Brasil, as taxas sobre discos de vinil costumam ter encargos fiscais a partir dos 60%). “Nós, na verdade não nos preocupamos com lançamentos digitais... Se não está em vinil nós não nos preocupamos! Eu, na real, nem sei quais são as faixas digitais mais populares. Mas eu sei o que vende em vinil”<sup>38</sup>, diz Riggs, mostrando uma tomada de posição, como conceituada por Bourdieu, que reflete uma delimitação do pertencimento underground, que vem a ser uma espécie de reação à onipresença e à possibilidade de qualquer pessoa extrair e reproduzir uma faixa publicada na Internet, virtualmente. Desse modo, ter uma discoteca, um acervo apenas em vinis é uma espécie de distinção sociocultural. Tal âncora de autenticidade também mergulha em searas econômicas e de pertencimento social, já que DJs e entusiastas que consomem discos importados em cidades que não as centrais de vendas, lançamentos e distribuição dos vinis, gastam muito dinheiro com sua paixão, e isso é notável.

Uma outra amostra de autenticidade cultural em torno dos discos. Will Saul é DJ inglês e dono do selo Aus Music. Ao lançar uma coletânea mixada, ele disse que sua seleção buscava fazer com que cada música fosse uma surpresa - "em um tempo em que toda a informação e identidade de músicas e miríades de mixes estão acessíveis ao

---

<sup>38</sup> Disponível em <<http://www.deepbeep.com/blog/entrevista-10-anos-da-phonica-records>>. Acesso em 16 set. 2014.

clique de um botão, eu espero que minha seleção seja mais interessante"<sup>39</sup>. Para tanto, Saul utilizou de sua rede de influências e contatos como artista e empresário de uma cena específica (o deep house underground inglês) e buscou faixas exclusivas, feitas “sob medida” – registros musicais únicos, discos com apenas um dono e faixas *unreleased* (não-lançadas), um dos grandes trunfos de distinção dos DJs. A intencionalidade de Saul em ser o catalisador de documentos iniciais de uma expressão musical disciplinam a sua distinção como agente ativo da cena. Os exemplos da Phonica Records e de Will Saul revelam como a materialidade informativa como conceituada por Frohmann se fomenta e se processa através de relações simbólicas: discursos (as tomadas de posições reveladas pelos indivíduos) que revelam como os documentos (discos, faixas, músicas exclusivas) se formam (são reunidos, disseminados), como estão relacionados a seu contexto (a expectativa exclusivista do ambiente underground, a música e o documento musical com aura) e como se estabilizam e ganham força social (publicados e disseminados em diversos formatos e estruturas). É essa costura interrelacional, simbólica e cultural, que movimenta a força motriz de muitas cenas musicais específicas e sua relação com outras cenas e o campo da música eletrônica como um todo.

A processualidade que mantém cenas ativas se dá quando seus acontecimentos e fatos estéticos e socioculturais são registrados, transmitidos e transformados em discursos, nomenclaturas e categorizações que refletem capitais sociais, determinantes de contextos e intencionalidades. Reynolds (2008) faz uma retrospectiva do uso do termo *progressive* (progressivo), desde o rock até a música eletrônica, palavra que virou designação de subgênero, alcunha de autenticidade e remete a fatos e registros que embutem valores e formas notáveis, de momentos históricos específicos. Sicko traz um bom exemplo de como *progressive* virou termo com caráter distintivo, que reforçava a intencionalidade do público que cunhou o termo para uma nova música disco que vinha da Europa, e os diferenciava.

Em Detroit, a *Italo-disco* era conhecida simplesmente como *progressive*, que também descrevia meticulosamente a atitude daquela geração em relação à música. Aqueles jovens afroamericanas não

---

<sup>39</sup> “*In a time when all music/track IDs and myriad mixes are accessible at the click of a button, I hope this makes for something a little more interesting*” (tradução nossa). Disponível em <<http://www.dj-kicks.com/willsaul/#.VBhgOS5dUio>>. Acesso em 16 set. 2014.

estavam felizes em se limitarem aos discos de R&B e de *'urban contemporary'* que eram propagandeados a eles. Tanto, se não a maioria, de sua audição era produzida pela maioria de artistas brancos da Eurodisco. (SICKO, 1999, p. 48)<sup>40</sup>

Ao se interrelacionarem, cenas, subculturas e (sub)gêneros acabam por se antagonizarem, disputando público, atenção e consagração cultural. Afora as disputas internas, é próprio da música popular a ideia de que uma cultura verdadeiramente autêntica, *progressive*, nota Thornton (1995), está de certa forma excluída da mídia e das garras do mercado – o que é uma ilusão acreditar piamente, já que muitas vezes subgêneros são tratados como **nicho**, conceito oriundo do marketing que encontra e delimita mercados especializados e exigentes. Tais discussões e embates são intensificados na música eletrônica embrionária de novas formas, registros e percepções, e serão bem observadas no contraponto entre underground e mainstream, metáforas também territoriais e de distinção que trataremos a seguir.

Na perspectiva intercultural de observar singularidades locais e territoriais, para então apreciar o sentido ou uma construção universal, vale destacar a força de livros relacionados ao tema “música eletrônica” que vêm sendo destacados nesse capítulo. Na construção de cenas específicas, obras com perspectiva etnográfica e histórica costumam apresentar a história e os universos socioculturais de forma detalhada, refletindo sua relevância, sua materialidade e a disseminação na sociedade de maneira mais intensa e menos fugaz do que o jornalismo, que sofre sempre de efemeridade volátil, mas que é essencial no registro de acontecimentos e fenômenos no ato de seu surgimento, muitas vezes como palco, juiz ou determinante das terminologias iniciais de sentido. Na música eletrônica, destacamos e utilizamos aqui Thornton e suas subculturas, observadas a partir do acid house britânico do fim dos anos 1980, mesma cena que é ponto de partida de Simon Reynolds em “Energy Flash”; Dan Sicko e o protagonismo do Detroit techno em “Techno Rebels”, sem esquecer da Berlim que Théo Lessour traçou um panorama de todo um século em “Berlin Sampler”; no Brasil, vale mencionar a importância de “Babado Forte”, livro da jornalista Erika Palomino de 1999

---

<sup>40</sup> “*In Detroit, Italo-disco would be known simply ‘as progressive,’ which aptly described the generation’s attitude towards music as well. These African American kids weren’t content to limit themselves to the R&B and ‘urban contemporary’ records being marketed to them; just as much, if not more, of their listening was produced by the mainly White artists of Eurodisco*”. (SICKO, 1999, p. 48, tradução nossa).

que traça a chegada da música eletrônica no Brasil pela ótica da cena gay, da moda e da noite paulistana, obra relevante em nosso contexto local com suas observações comportamentais e culturais. Brewster & Broughton escreveram “Last Night a DJ Saved My Life”, obra considerada referência para a análise histórica e social dos DJs e do *DJing*, como costuma chamar a atividade ou os DJs atuando em seus contextos. Todos são exemplos de como o olhar e o texto descritivo e analítico sobre grupos sociais, em suas características antropológicas, sociais e estéticas, são, em forma de livro ou qualquer outra textualidade que seja, documentos efetivos para incrementar a materialidade de um universo, para adensar sua informatividade em termos históricos e, assim, sua identidade geral – no caso aqui estudado, a música eletrônica como gênero musical. Sem nunca esquecer de suas interrelações, como demarca bem Straw (1991) ao dizer que as alianças entre comunidades são processos políticos cruciais dentro da música popular, problemática intensificada com as redes tecnológicas de hoje. A virtualidade, diz ainda Canclini (2012), facilita a multiplicação de cenas, sua multifocalidade e suas interconexões.

Mas afinal, cenas ou campo da música eletrônica? As duas coisas, já que “o campo artístico deve ser estudado em redes transnacionais, correlacionando transversalmente as cenas em que se desenvolve” (CANCLINI, 2012, p. 139). As **cenas** pululam organicamente, formando o **campo** vasto e completo de um gênero delimitado em perspectiva analítica.

## 2.2 Underground versus mainstream

Abaixo e pouco acima do solo das cenas que formam o campo cultural da música eletrônica, duas metáforas especificam ainda mais a busca pela consagração cultural, em um embate irresoluto e permanente entre duas posições distintas, mas intensamente integradas e complementares: o **underground** (*abaixo do solo*, em inglês) e o **mainstream** (*fluxo principal*, também em inglês). Pensar em termos de *under*, abreviação que os clubbers e entusiastas da dance music informalmente usam, inclusive no Brasil, é exacerbar uma lógica subcultural que marca território nas distinções sociais e estéticas que legitimam gostos, recepções e escolhas culturais e artísticas, influenciando assim as terminologias, as classificações musicais e a linguagem de seu universo. Em termos estilísticos, a música que está no underground é a que está mesmo “debaixo da terra”, a olhos não vistos a não ser daqueles *insiders* que escavam os



limites socioculturais e formais atrás de novas descobertas – geralmente a música nova, de propostas inéditas ou desafiadoras, como quando o site rraurl.com apresentava na seção intitulada “radar” uma metáfora da descoberta underground, um garimpo do que era precioso e precisava ser revelado culturalmente. Acima do fino solo das cenas musicais, o fluxo implacável do mainstream é o “outro” cultural, vulgarizado pela velocidade da indústria e das concessões às estruturas homogeneizantes do mercado, da música e da cultura pop. Sob o olhar de Bourdieu, este outro é de fato perigoso, pois a disseminação no fluxo caudaloso do mainstream de códigos socioculturais e estilísticos de poucos produtores culturais, dominados por restritos *connoisseurs*, é um movimento que “chega a ameaçar a pretensão do campo ao monopólio da consagração cultural” (BOURDIEU, 1968, p. 107). A dualidade bourdieusiana entre campo de produção erudita e o campo da indústria cultural parece facilmente transplantável para o underground versus o mainstream, mas apesar de ser uma premissa válida, ela não é suficiente para delimitar o espaço inter desse embate, onde as nuances artísticas e das relações socioculturais são mais indeterminadas e orgânicas, fruto da produção cultural e dos entretons das categorizações, da informatividade sociocultural e da intencionalidade artística.

O filósofo e crítico de arte alemão Boris Groy, ao analisar a percepção social da arte tanto na poética (sua feitura), quanto na estética (a experiência e a recepção do espectador e da sociedade) – distinção que já observamos - critica a análise que apenas posiciona a arte ante ou sob a influência das forças do mercado:

Não há dúvidas de que no contexto da civilização contemporânea mais ou menos completamente dominada pelo mercado, tudo pode ser interpretado como um efeito das forças do mercado de um jeito ou de outro. Por essa razão, o valor de tal interpretação é nula, porque uma explicação de tudo faz com que seja impossível explicar algo em particular. (GROY, 2010, p. 17-18)<sup>41</sup>

A sutileza do que (e de quem) busca distinguir-se economicamente também foi abordada por Williams (1992), que constatou como há tipos de produções culturais que

---

<sup>41</sup> “*There is no doubt that in the context of a contemporary civilization more or less completely dominated by the market, everything can be interpreted as an effect of market forces in one way or another. For this reason, the value of such an interpretation is null, for an explanation of everything remains unable to explain anything in particular*” (GROY, 2010, p. 17-18, tradução nossa).

são determinadas de maneira tão indireta pelo mercado que, abordá-los por essa ótica, seria não compreendê-los, reduzi-los e até mesmo suprimi-los. Algumas culturas, observa o autor, mantêm suas conexões com as condições sociais e econômicas todas, mas com alguma distância, um afastamento indireto que faz com que essas culturas acabem adquirindo autonomia aparentemente absoluta. Essa ilusão de produtores culturais de poderem estar à margem de fatores socioeconômicos afeta seus discursos e a linguagem (categorias) de seus ambientes (as cenas), o que influi na concepção poética, na intenção estética e, assim, na produção cultural e artística. Nas palavras do autor: “[...] mesmo quando o trabalho cultural, de maneira bastante evidente, é uma mercadoria, quase sempre ele é também descrito, e o mais das vezes corretamente, em termos muito diferentes” (WILLIAMS, 1992, p. 67). Williams estuda as formações culturais e pensa nas descrições e nos termos da cultura “aparentemente absoluta” como resultado da produção, da criação de seus agentes. Já Santini, ao dissertar sobre a classificação colaborativa de música popular, trata da categorização feita pelos usuários e pelos espectadores, notando como as diferenças de vocabulário para se falar em gêneros e subgêneros “podem revelar uma resistência subversiva às categorias de classificação comercial, ou uma multiplicidade de usos sociais que não cabem nos padrões de classificação da indústria musical”<sup>42</sup>.

A intencionalidade, a produção (no sentido da poética), as relações e a categorização da música, desse modo, se dão geralmente em oposição às premissas classificatórias do mercado fonográfico, mas não apenas. Thornton (1995) nota como o underground pode se referir também a um lugar (a cena de tal cidade é tão complexa e ativa que é underground, por exemplo), a um estilo (a consagração de expressões e sonoridades específicas), e também a um ethos, conjunto de valores e hábitos que permeiam e influenciam uma determinada manifestação ou cena. Se rotular é “crucial para a visão dos insiders e outsiders sobre ser diferentes” (THORNTON, 1995, p. 111), a referência a especificidades socioculturais, de determinados ethos, faz com que públicos e artistas evitem categorizações sociais definitivas. Essa multiplicidade de distinções e usos sociais pende ao subjetivo, e um exemplo é o relato do famoso DJ Tiga, vocalista e dono de selo, sobre uma música predileta de sua trajetória, seleção que ele só toca em momentos e palcos especiais – um momento underground. Trata-se do

---

<sup>42</sup> “[...] *may reveal a subversive resistance to the commercial classification categories or a multiplicity of social uses that does not fit the music industry standards of classification*”. (SANTINI, 2011, p. 225, tradução nossa).

edit (um tipo de remix) feito em 2003 pelo produtor francês Joakim para "Elle et Moi", música de 1978 do cantor francês de disco music Max Berlin.

É um exemplo de uma música que eu sempre gostei por toda minha vida, já que meu foco são discos emotivos de dance music. Eu sempre chamo esse tipo de gravação de *morning records*, já que são discos que você definitivamente toca de manhã, discos que você só toca se forem realmente bons. Para tocar esta música, o padrão da festa tem que ser tão alto, e tudo estar tão bem certo e posicionado, e para que isso funcione tudo que não seja puro e maravilhoso deve ser queimado.<sup>43</sup>

Tiga não entra no mérito do estilo que essa sua faixa predileta é ou deixa de ser formalmente. Sua categorização é pessoal e sensível – *morning record*, reflexo de uma relação íntima e sensual com a canção, que ele tenta repassar ao público em um momento estritamente especial, uma expressão de destaque de seu ethos, configurando-se numa ideia (ou numa sensação) inconsciente que está além da classificação e da categorização e, por sua valoração cultural e pessoal, pode ser apontado como um momento único, de delicada formação, que expressa ou é o underground. O desafio informativo dessa transmissão cultural é consciente para Tiga como DJ no palco, mas não significa que seja prontamente assimilado com a mesma intensidade pelo espectador na pista de dança, que pode ou não receber a audição dessa música especial para Tiga com a mesma substancialidade sentimental. É uma processualidade informal, que nesta situação específica está à margem das definições comerciais ou contestadoras do tipo de música tocada. Em um artigo que analisa o mainstream e o underground em paralelo à música pop “massiva” (relacionada à circulação global), Cardoso Filho & Janotti Junior (2006) analisam que a aura positiva e edificante do underground surge por esta ser uma intencionalidade artística calcada na autenticidade e na afirmação de socialidades, e não apenas como contraponto às pressões homogeneizantes da indústria cultural. Em um trabalho etnográfico sobre a cena de rap de Istambul, na Turquia, Solomon (2005) pondera como tanto artista e público conscientes da vivência underground estão convencidos de que estão fazendo algo bom e certo, e muitos querem

---

<sup>43</sup> "To play this record, the standard of the party has to be so high, and it has to be so properly worked in, and everything that isn't pure and amazing has to be burned off to make it work". Disponível em <[http://thump.vice.com/en\\_uk/words/Tiga-heartbreakers-series-Elle-et-moi](http://thump.vice.com/en_uk/words/Tiga-heartbreakers-series-Elle-et-moi)>. Acesso em 16 set. 2014.

**espalhar a mensagem** (no caso, sobre o rap turco ou os assuntos, muitas vezes sociais, tratados por esse gênero de rimas e beats) para uma audiência maior. Se a ideia de underground costuma basear-se na contraposição ao que se desgosta, ao que enfaticamente não se é (outra cultura), Solomon (2005) tenta ilustrar como essa contraposição não é definitiva. A autora analisa como alguns rappers turcos, ao serem revelados pelo mainstream, destacam essa transição ao êxito como fruto da determinação e do trabalho no underground - Thornton (1995) lembra que a comercialização não deixa de ser uma metamorfose estética, e o devir underground trata em grande parte justamente de mutações. Em seus anos mais combativos e focados na legitimação do *under* da música eletrônica nacional, a assinatura do portal brasileiro rraurl.com era “espalhe a palavra, fique no underground”, o que resumia bem a centralidade de um espaço underground bastante específico, mas com uma possibilidade agregadora de novos membros e de disseminação ideológica que busca ampliar essas fronteiras "under" de diversas maneiras – inclusive com a possibilidade de elas serem transpassadas ao mainstream.

Nessa movimentação orgânica, fluida e incerta de distinções e significações, Canclini (2004) observou como em um campo determinado os agentes sociais são diretamente vinculados à produção e à comunicação de obras e dos artistas, ou seja, têm papéis ativos. Em “Introdução à Sociologia da Música”, Adorno (2009) mapeia seis tipos de comportamentos e de ouvintes musicais distintos, mas complementares, com similaridades e interrelacionalidades, como demanda a lupa analítica sociológica, ainda mais se tratando de tipificações – os tipos, pressupõe o autor, refletem o todo cindido em suas insuficiências. Podemos associar as ideias de underground e mainstream a esses tipos de ouvintes pensados por Adorno. Ao under, associam-se o ouvinte expert (de escuta estrutural e que pensa com os ouvidos, atento aos elementos técnicos individuais e suas interconexões de sentidos; é a categoria onde estão os músicos) e também o bom ouvinte (aquele que escuta além do detalhe e tece juízos bem fundamentados e espontâneos, longe dos arbítrios de gosto, mas não totalmente consciente dos elementos estruturais; é o “alguém musical”). Ao mainstream, sobram os consumidores culturais (que escutam conforme a legitimação pública do que é consumido), e os ouvintes emocionais, mais atentos a estímulos imediatos do que a estruturas de sentido. Na música em si, Adorno cria uma divisão elementar entre “música elevada” e “música ligeira”, além da “música nova” no meio das processualidades e das mudanças entre

essas duas categorias musicais, o que pode revelar o valor da música nova como um elemento de gênese informativa por seu posicionamento ainda a ser moldado.

A aura assertiva, quase divina do espaço ou da subjetividade underground não é exclusividade do devir das cenas da música popular. É um reflexo do que o filósofo John Dewey, ao estudar a arte como experiência, chama de **originalidade radical**: a atuação e a intenção do artista e produtor cultural individualista e secular em buscar seus meios de auto-expressão, muitas vezes em oposição ao mercantilismo da arte. Na adaptação ao cinema de “Morte em Veneza” realizada por Luchino Visconti em 1971, Gustav von Aschenbach, compositor de sucesso (no livro original de Thomas Mann o protagonista é um escritor, e não um músico) vê-se angustiado por uma paixão homossexual platônica, pela cólera física e também pela dor intelectual durante a criação de uma peça musical mais ousada, uma ruptura ao que ele já havia composto e ao que seu público conhecia e esperava. Alfred, seu amigo e conselheiro artístico, tenta instigar Gustav a ir além de seus próprios paradigmas como artista de renome. No que Gustav resiste, dizendo estar satisfeito com o que já representava artisticamente, celebrando virtudes próprias como “força” e “balanço” por manter seus formatos e padrões, seu antagonista faz uma crítica definitiva a seu conservadorismo: “diga-me, você sabe o que há no fundo do mainstream?”, pergunta Alfred, sem deixar tempo para a réplica de seu interlocutor. “Mediocridade”, responde Gustav, lancinante.

A tensão entre o artista conservador e o crítico libertário retratada no filme de Visconti faz jus à observação de Eagleton de que “quanto mais a cultura é comercializada, mais essa imposição da disciplina de mercado força seus produtores aos valores conservadores da prudência, antiinovação e um nervosismo quanto a ser causa de conflitos” (EAGLETON, 2003, p. 105). Transgredir padrões, diz ainda Canclini (2012), é supor a existência de estruturas que oprimem e de narrativas que as justificam, e essas estruturas não são apenas e exclusivamente o mercado, mas sim as próprias limitações do artista, a sua frágil genialidade e as circunscrições de seu contexto sociocultural e econômico. Qual é a “estrutura opressiva” que um blog de música eletrônica que se auto-intitula “autoridade crítica do underground” combate ao afirmar que resenha qualquer tipo de música under, mas que sejam apenas faixas já lançadas por selos, dispositivos institucionais que refletem as estruturas da indústria fonográfica limitadora? O blog em questão, littlewhiteearbuds.com, ao ignorar expressões musicais novas ou significativas que estejam fora do âmbito dos lançamentos de selos não

acabaria desse modo por limitar o escopo e o alcance crítico do que pode ser um underground produtivo? *Little White Earbuds*, aliás, significa em inglês “pequenos fones de ouvido brancos”, referência explícita e paradoxal de um site, que é dito underground, aos fones brancos famosos dos iPods da Apple, a principal gigante mercadológica fonográfica hoje. Uma hipótese sobre o underground da eletrônica ser ainda muito amarrado à ideia fonográfica, de músicas gravadas e lançadas em formatos, é sua característica técnico-formal de documentos que remetem primordialmente ainda aos discos, pois o público dança para essa e outras mídias fonográficas chanceladas por dispositivos e fonográficas (selos, gravadoras), redes de registros institucionais que reforçam o valor e a autenticidade de documentos musicais materiais. Apesar de demos obscuras, amadoras e “caseiras” terem uma pecha negativa, isso pode ser subvertido pela cultura *DJing* de pescar elementos musicais raros onde quer que seja. O desenvolvimento dos discos é uma força motriz tecnológica, cultural e terminológica da dance music, e também reflexo de sua materialidade. Reynolds, Thornton, Brewster & Broughton, Sicko e outros analistas e historiadores da música eletrônica são unânimes em apontar a criação do single remix de 12” como preponderante para a cultura dos clubes na época da disco music dos anos 1970: ao contrário da música original, à época lançada no disco pequeno de 7”, o doze polegadas era uma versão que oferecia melhor qualidade de som e era masterizado pensado para o DJ, com maiores áreas rítmicas que fazia ser mais fácil encontrar pontos precisos e suítes modulares na faixa, possibilitando assim efeitos diversos e mixagens precisas que mantinha essa música dançante num *continuum* musical, ideia que veremos no próximo capítulo.

Na dance music, é comum muitos músicos, DJs e produtores assimilarem o mainstream com naturalidade, até mesmo como uma tomada de posição irônica à cobrança de serem estritamente underground. O DJ americano Girl Talk notou em entrevista ao site Pitchfork como “sempre houve essa atitude na música underground – preconceitos contra gostar de algo mainstream”<sup>44</sup>. Em sua reunião de diversos samples no álbum “Night Ripper”, Girl Talk abusou de trechos e elementos musicais conhecidos da música pop, e com isso buscou posicionar-se além desse debate, dizendo que “defender coisas do top 40 ao nível do underground inverte toda a situação”. O top 40 é um sistema de classificação norte-americano das músicas mais populares do momento,

---

<sup>44</sup> “*There's always this attitude in underground music--prejudice against liking something mainstream*” (tradução nossa). Disponível em <<http://pitchfork.com/features/interviews/6415-girl-talk/>>. Acesso em 21 set. 2014.

um *chart* (gráfico) das músicas mais executadas no contexto de redes midiáticas e comerciais do pop, medida do sucesso de bandas, músicos, grupos e artistas musicais. A origem do top 40 remete, segundo Brewster & Broughton (1999), às máquinas de jukebox surgidas nos EUA nos anos 1940/50, que comportavam até no máximo 40 canções em que era possível registrar quais músicas os clientes mais selecionavam para tocar repetitivamente. Notam os autores também como a lista “das 40 mais” das jukebox foi assimilada pelas rádios FM como uma métrica de caráter “científico”, que combatia o comum hábito das *payolas* (o jabá): pagamentos e propinas correntes, além de discos promocionais distribuídos pelas gravadoras que acabavam por influenciar a rotação de músicas nas FMs de sucesso e, assim, no gosto geral da música popular.

É habitual também o underground e o mainstream serem assimilados de maneira conjunta como espaços de consagração e possibilidades artísticas. Julio Bashmore é um DJ e produtor inglês que na década de 2010 encontrou fama no intervalo entre underground e mainstream. Em entrevista à FACT Mag em 2014, ele tenta conciliar essas duas distinções dizendo como, em 10 anos, gostaria de lançar alguns álbuns (formato padrão da indústria fonográfica), trabalhar com vocalistas e como A&R (*artists and repertoire*, função e departamento fonográfico de escolher e selecionar artistas para gravadoras) e ao mesmo tempo criar e lançar música que “represente a house underground que eu me sinto envolvido”<sup>45</sup>. A associação do underground com o mainstream busca novas formas de atuações nas cenas musicais, maiores possibilidades de trabalho (o dinheiro, naturalmente, verte mais no mainstream) e é um posicionamento a ser visto de forma crítica ou chancelado pela comunidade pertencente. Para tal trânsito a partir do fechado underground, é necessário o domínio e o conhecimento do que corre pelo mainstream, dos marcos dessas condições de produção e reconhecimento (ou marcos das tentativas de opor-se a elas, a gênese vanguardista, como veremos no próximo capítulo) e também alguma noção histórica da constituição sociocultural e estética de um gênero, para assim opor-se a suas estruturas mais sedimentadas, poderosas. Em seu tratado sobre a economia das trocas simbólicas, Bourdieu (2007) atesta que as obras do campo de produção erudita são puras, abstratas e

---

<sup>45</sup> O título da entrevista de Julio Bashmore é sintomática de como é tênue a linha que divide mainstream e underground: “*Não consigo esconder mais*”: *Julio Bashmore chega a um acordo sobre seu apelo crossover*”. *Crossover* é termo que na música simboliza a atuação e a presença de um artista em estéticas diferentes, e suas eventuais mesclas sonoras. Disponível em <<http://www.factmag.com/2014/02/27/julio-bashmore-interview/>> (tradução nossa). Acesso em 21 set. 2014.

esotéricas, e a sua essência pode ser encontrada na referência tácita à história inteira das estruturas anteriores, o que ele chama de **jogo das alusões internas**.

Um gênero que encerra referências sempre mais numerosas à história do gênero, requer uma leitura de segundo grau reservada apenas ao iniciado que só é capaz de captar as *nuances* e sutilezas da obra referindo-se às obras anteriores: ao introduzir defasagens sutis e refinadas variações em relação às expectativas supostas, o jogo das alusões internas. (BOURDIEU, 1968, p. 141)

Na cronologia dos fatos em seu relato sobre o surgimento do techno, Sicko (1999) relembra que, por seus exageros na consagração mainstream, a disco music para sobreviver teve que se tornar novamente um fenômeno underground, ou manter uma existência camuflada no mainstream, já que a fama do gênero estava sob ataque (particularmente no contexto da indústria fonográfica americana da virada da década de 1970 para 1980). Para tanto, o som da disco music começou a assimilar músicas e lançamentos vindos da Europa, onde se fazia uma rejeição à instrumentação tradicional rumo a novas formas eletrônicas, em especial com o advento do sintetizador como instrumento musical disseminado – nascia assim um subgênero intitulado italo disco, que destacava a procedência europeia, um fator exótico e cultural. Pela ótica das alusões internas de Bourdieu, a disco music fixou-se como um referencial cultural e estético e, com seu sucesso comercial e popular que acarretou em vulgarização na cena pop norte-americana, novas sonoridades e ideias (“defasagens sutis, refinadas variações”) foram sendo aplicadas em suas estruturas junto com elementos internacionais, gerando assim uma nova variação de sons e ritmos que veio a ser futuramente um novo cânone: a house music. Nessa processualidade, Reynolds nota como a house music manteve algumas premissas socioculturais que foram justamente aspectos presentes na rejeição da disco music nos Estados Unidos em 1979, ano de um evento que simbolizou esse rechaço: a *Disco Demolition Night* (Noite da Demolição Disco)<sup>46</sup>, organizada por uma rádio de Chicago, em que LPs de disco music foram pilhados e incendiados por um

---

<sup>46</sup> Reynolds (2008) compara a destruição de 100.000 LPs de disco do evento com a queima de livros por nazistas, frisando como, aparte os excessos comerciais do gênero, o ódio à disco se dava pela impressão desse som como algo sem raiz, inautêntico e decadente, uma traição à virilidade da verdadeira música folk americana: o rock. A associação preconceituosa é evidente ao se observar também as aspas destacadas pelo autor sobre a house music.



público roqueiro, farto desse tipo de som (por volta de 1979 a disco music inundava o mercado, um nicho na cifra de US\$ 4 bilhões maior que os esportes, o cinema e a TV da época; por seus excessos as pessoas começaram a odiá-la, frisam Brewster & Broughton [1999]).

A house não só ressuscitou a disco, ela modificou a forma, intensificando os aspectos que mais ofendiam roqueiros brancos e negros xiitas do funk: a repetição maquinária, as texturas sintéticas e eletrônicas, o desenraizamento, a hipersexualidade ‘depravada’ e o hedonismo drogado e ‘decadente’. (REYNOLDS, 2008, p. 15)<sup>47</sup>

Essa processualidade sociocultural e histórica do surgimento da house music é mais uma evidência da informatividade da música eletrônica na sua constituição como gênero musical, pois está de acordo com o que Frohmann (2012) diz sobre a contingência histórica dos processos informativos: as práticas surgem, desenvolvem-se, declinam e desaparecem - todas sob circunstâncias históricas específicas. A música, em suas disposições e posicionamentos de consagração e distinção culturais, assimila esses processos em marcos categóricos, de relevância e de registros de caráter históricos. É comum, tanto no underground quanto no mainstream, a ideia de *hit* (acerto) e *anthem* (hino). Hit é uma música de sucesso, que atingiu sua marca, foi registrada no top 40, apareceu na imprensa, nos charts ou também nas diversas outras métricas informais do sucesso (o boca-a-boca, a disseminação por meios sociais que não sejam tão midiáticos, o *play* onipresente e com audiência). A trajetória de um produtor ou músico do underground para o mainstream pode ser medida pela quantidade de hits criados, reconhecidos e disseminados, pela materialidade estética e sociocultural de um hit só, que seja. Quanto mais substancial for um hit, mais possibilidades de se tornar - pela imprensa musical, pela crítica e até mesmo pelas conversas à boca pequena nas cenas - um hino. Em determinados espaços de atividade musical, tanto em âmbito micro (underground), quanto no macro (mainstream), um hino revela, dadas suas relatividades, um critério de relevância cabal e acaba por marcar a construção identitária e de significados de seu artista, levando-o ao reconhecimento. Saracevic (1975), como

---

<sup>47</sup> “House didn’t just resurrect disco, it mutated the form, intensifying the very aspects of the music that most offended White rockers and black funkateers: the machinic repetition, the synthetic and electronic textures, the rootlessness, the ‘depraved’ hypersexuality and ‘decadent’ druggy hedonism”. (REYNOLDS, 2008, p. 15, tradução nossa).

vimos, diz que a relevância é uma noção humana e é a medida de efetividade de uma comunicação em sistemas de relevância, que são construídos por agentes e sistemas de agentes em interrelações e tomadas de posições estéticas e socioculturais. Um hino, um hit hiperbólico, é o documento, o registro musical referencial por onde novas formas, estruturas e produções culturais serão criadas por analogia, similaridade e semelhança, e que depois serão tratadas teoricamente em livros e resenhas musicais.

Para sua permanência como registro solene que reflita fenômenos e contextos, que o comprove como um zeitgeist específico, um hit ou um hino deve necessariamente ser reproduzido como tal (como disse Williams, a reprodução é a própria cultura). As reproduções de formas e de discursos estéticos que criam marcos de relevâncias são muito dinâmicas na música eletrônica. Marshall Jefferson é um produtor americano notório dos primórdios da house music nos anos 1980, e que em 1986 lançou um EP<sup>48</sup> de quatro faixas autointitulado “The House Music Anthem”. Brewster & Broughton (1999) contam como Jefferson passou em pouquíssimo tempo de ex-roqueiro a entusiasta da força dançante e audível dessa nova música, e na sequência estabilizou-se como produtor musical seminal: adentrado à cena eletrônica pelo clube Music Box de Chicago, depois adquirindo sintetizadores e baterias eletrônicas baratas até chegar à composição amadora de faixas num par de dias, entregues para DJs que tocaram e foram legitimadas pelo público do clube. Em pouco tempo Jefferson lançou oficialmente por selo e em vinil suas poucas faixas, que no contexto do rápido sucesso em um novo gênero musical, ele pode autointitular como hinos – claro que também há certa pretensão em sua poética. Pelo sucesso, pela fórmula simples de feitura e a potente disseminação como música nova, as faixas de Jefferson foram tocadas, distribuídas e de fato tornaram-se hinos, sons solenes que formaram uma bíblia pontual para que novos produtores reproduzissem tal formato e, assim, sedimentassem a house music como gênero em uma processualidade informativa bem-sucedida. Assim como Jefferson em 1986, até hoje artistas tentam posicionar-se como alquimistas que transformam estéticas próprias em gêneros musicais completos, ou reflexos de uma localidade e de cenas específicas. DJ Funk, também de Chicago, atesta em sua biografia como ele começou a produzir no meio dos anos 1990 o ghetto house, som que ele marqueteou dizendo que

---

<sup>48</sup> EP, de *extended play*, é um tipo de lançamento fonográfico oriundo dos tempos do vinil. Enquanto o LP (*long play*) era um álbum autoral “completo”, o EP era a reunião de algumas poucas faixas que davam uma amostra ou representavam o rascunho de um músico para um trabalho maior ou seguinte. Tal distinção e concepção de documentos musicais é muito utilizado até hoje, mesmo em lançamentos digitais desmaterializados, principalmente na música eletrônica, tão cara à cultura dos discos em vinil.

“veio a se transformar no coração de toda uma cidade e seguiu por mais de uma década na maioria das lojas de música ao redor do mundo<sup>49</sup>”. O DJ tenta estabelecer factuais que comprovem sua substancialidade artística, como o fato não apurado de que suas músicas seguem à venda em lojas mundo afora, mas é o registro de seu nome numa faixa de outro artista mais célebre, no caso a dupla Daft Punk, que o citou como influência na música “Teachers”, o fato que faz com que o DJ Funk seja autenticado citado como referência, celebrado como marco a ser reacesado e consultado esteticamente para produtores, ouvintes e entusiastas da música eletrônicas interessado em sua história.

O mapeamento histórico e informativo molda as fronteiras não só de cenas específicas, mas de um eventual campo da música eletrônica como um todo. Para Canclini (2004) um campo só existe na medida em que alguém precisa conhecê-lo para compreender uma obra, conhecer a história do campo de produção da obra. Os marcos de antecedentes privilegiados com que estilos ecléticos se desenvolvem são, numa visão semiótica e psicanalítica, o que Lacan chama de *points de capiton*: pontos de ligação fundamentais entre significante e significado para que algo seja considerado normal. “Quando eles não são estabelecidos, ou afrouxam, produzem o psicótico” (LACAN, 1985, p. 304). Lacan escreve tratando da neurose humana, disfunção psíquica que conserva referências à realidade, mas com perturbações sensoriais e emotivas, de (in)compreensão. Na indeterminação da pós-modernidade e com a exacerbação das “originalidades radicais”, o ethos do underground costuma posicionar-se para o embate frente ao mainstream através de expressividades neuróticas, com o underground referenciando o mainstream, mas de forma perturbadora, como que para subvertê-lo. Cyril Hahn é DJ e produtor suíço que viu seu remix não-oficial - não lançado por gravadoras; distribuído de forma informal- para a música “Touch My Body”, sucesso pop da cantora Mariah Carey, tornar-se um sucesso em pistas obscuras e esfumaçadas do underground ao transformar o doce vocal feminino em um tom lamurioso e monstrengo, pós-humano e lúgubre. A base, antes alegre e romântica, adquiriu ares fúnebres e melancólicos<sup>50</sup>. Algumas dessas “neuroses criativas” da música eletrônica

---

<sup>49</sup> “[...] which will become the heartbeat of an entire city and will flow for more than a decade most of music shops around the world” (tradução nossa). Disponível em <<http://dancemaniarecords.com/bio/>>. Acesso em 21 set. 2014.

<sup>50</sup> Artigo da versão inglesa do site Thump nota como esses remixes descaracterizantes do R&B são feitos geralmente por produtores musicais homens, brancos e europeus que, ao se apropriarem de um gênero negro como o R&B, criam uma discreta retórica de teor racista e sexista, pois tal apropriação se dá como

que tratam de desvirtuar o mainstream misturam também temáticas da memória e de reminiscências infantis, de outros tempos, como de quando ouvíamos música pop de maneira pura e inocente nos rádios de nossos pais, moldando subgêneros a partir de uma aura distópica na relação com o pop, além da ironia sobre as técnicas de manipulação musical estética e da própria concepção do ethos do underground. **Vaporwave** é o nome de um desses subgêneros, capitulado pela profusão imagética de redes sociais como Tumblr e Reedit, com visuais dos primórdios da informática e com som “derretido” e hipnótico, como quando brincávamos de desacelerar os vinis e as fitas cassete quando crianças. Outro subgênero similar e contemporâneo desse zeitgeist é o **hypnagogic pop**, que remete ao estado hipnagógico, o momento em que consciente e inconsciente se fundem quando estamos prestes a entrar no sono profundo. É um subgênero volátil, que se refere a maneiras de criar releituras musicais de gêneros antigos de maneira melancólica, nostálgica, com ecos e reverberações que trazem ao ouvinte a (in)consciência de estar ouvindo um som que já morreu, uma referencialidade estética e sensual a algo que não é de nossa época e, portanto, não nos pertence mais. A revista norte-americana *The Wire* analisou bem a processualidade neurótica dos *points de capiton* que sedimentam o hypnagogic pop em uma informatividade de teor psicológico: é uma “música pop refratada através da memória de uma memória”<sup>51</sup>. Submersos nas complicações cognitivas da memória, o vaporwave e o hypnagogic pop não atentam assumidamente ao pertencimento underground, mas lá estão por sua carga neurótica.

Esses modos de desfigurar a referencialidade pop é habitual devido aos variados tipos e processos de manipulações indiscriminadas que produtores têm à mão em suas técnicas musicais. A cultura do remix, que estudaremos em detalhes a seguir, abriu infindáveis possibilidades para o pop ser reprocessado e descaracterizado, como Brewster & Broughton notaram nos primórdios da house music: esses novos produtores, assim como DJ em ação nos clubes “estendem (os elementos musicais) por um longo tempo, esticando seus dançarinos em uma batida infinita, provocando-os em uma

---

um *guilty pleasure* (prazer culposo, termo famoso para designar o consumo de cultura pop que um sujeito considera vulgar). Disponível em <[http://thump.vice.com/en\\_uk/article/sophie-kindreich-kingdom-kelela-rnb-electronic-producers](http://thump.vice.com/en_uk/article/sophie-kindreich-kingdom-kelela-rnb-electronic-producers)>. Acesso em 21 set. 2014.

<sup>51</sup> “[...] *pop music refracted through the memory of a memory*” (tradução nossa). Disponível em <<http://www.lunavega.net/hypnagogic-pop-and-the-new-pop-culture-mutations>>. Acesso em 23 set. 2014.

maneira sexual com um ritmo repetitivo até a liberação da música de fato”<sup>52</sup>. Essa tensão reprimida, com a liberação final, é uma técnica padrão da club music (sinônimo de música eletrônica quando se destaca o aspecto dançante ou de sua circunscrição em clubes, em pistas de dança), e muitas vezes é feita com elementos conhecidos da música pop, como samples de vocais ou *riffs* e beats marcantes, que são extirpados de originais do mainstream e *loopados* (transformados em *loops*, trechos de músicas repetidos de maneira rítmica) de maneira que o ouvinte reconhece a fonte original, ativando sua memória musical pessoal e instigando diversas expectativas de encadeamento (ou de embaralhamento) dessa lembrança, além do senso de comunidade proporcionado pelo uso informativo do pop global. “Gim Nation” tocou muito nas mãos de DJs do mundo todo por volta de 2011, faixa de house que picota samples e loops de “Music and Lights”, hit de funk dos anos 1980 do grupo Imagination (o título da faixa derivativa é um anagrama com o nome do grupo – *(Ima)gi(m)nation*). Após quase seis minutos de tensão rítmica, envolvente e hipnótica, o refrão da música original é liberado sobre uma camada dos samples vocais picotados, justaposição que intensifica em ecos remissivos o ápice dançante desse remix, criado para o underground pela dupla italiana Tiger & Woods - cuja assinatura artística é uma paridade descaracterizante e irônica com o nome do famoso tenista Tiger Woods, tipo de deboche comum na dance music, outra mostra de referencialidade satírica a tudo que possa ser “pop”. “Gim Nation” é um bom exemplo da extensão temporalizante, quase neurótica, de elementos referenciais externos embutidos nas faixas da dance music, que transformam marcos do pop em alusões fantasmagóricas. Na dance music, aquela sensação de já ter ouvido tal trecho da música antes é muito comum, e é uma característica conotativa de faixas e de produções do underground remeterem a hinos e ao mainstream. Dewey (1980) nota como o passado invade o presente com um senso de lamúria, de oportunidades não usadas e consequências que desejamos tivessem sido desfeitas, o que vem a causar a **neurose de seu constante reprocessamento**.

Se o ethos underground subentende comportamentos e práticas que, como mapeia Thornton (1995), emergem de dentro e de fora da mídia *under* e também do *overground*, é preciso não apenas distinguir o underground do mainstream, mas principalmente **apontar a indistinção e a complementaridade entre ambos conceitos**,

---

<sup>52</sup> “[...] extend everything for ages, stretching out their dancers on an endless beat, teasing them in a highly sexual way with a repetitive rhythm until the final release of the actual song” (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 300, tradução nossa).

para assim termos uma melhor compreensão de “toda a representação que os artistas [...] têm de sua profissão, além de constituir o princípio fundamental das taxonomias segundo as quais classificam e hierarquizam as obras (a começar pela sua própria obra)” (BOURDIEU, 2007, p. 151). Desse modo, acreditamos que os dilemas entre underground versus mainstream apresentam uma produtiva conflituosidade para analisar a linguagem e as percepções estéticas e socioculturais da música eletrônica, as relações simbólicas que ajudam a desenhar as volúveis fronteiras desse gênero e sua identidade e significação em sua interação com a sociedade. Nas palavras de Frohmann:

[...] práticas específicas na música popular se interseccionam com outras práticas, tanto que algumas constelações de práticas sobrevivem para formar um conjunto mais ou menos estável em que as distinções sociais são, ao menos temporariamente, estabilizadas e mantidas. Desse processo, o ‘significado’ da música emerge como um efeito.<sup>53</sup>

### 2.3. Música cosmopolita pautada por cidades

Vocalista do Talking Heads, banda de rock dos idos do pós-punk nos anos 1980, além de pesquisador de ritmos latinos, em especial do Brasil, onde gravou diversas músicas com vozes e instrumentistas da MPB, David Byrne afirmou-se também como comentarista de assuntos culturais. No livro “How Music Works” (*Como a Música Funciona*), de 2012, Byrne destaca o impacto que o clube CBGB teve na formação do punk rock de Nova York nos anos 70. Tratando das cenas musicais locais, o autor sugere no livro premissas contextuais que poderiam ajudar uma cena a florescer em alguma cidade ou vizinhança particular: entre categorias como “deve-se permitir que artistas toquem suas próprias músicas” e “músicos devem entrar de graça no clube (e talvez ganhar cerveja grátis também)”, o tópico mais estruturante e enfático que Byrne lista é o de que “aluguéis devem ser baixos – e devem continuar baixos”. Tal premissa socioeconômica é uma das ligações cabais e cotidianas que cenas específicas têm com suas cidades. Byrne (2012) pondera como na Nova York onde o punk se desenvolveu

---

<sup>53</sup> “[...] specific practices with popular music intersect with other practices, such that some constellations of practices survive to form a more-or-less stable ensemble in which social distinctions are, at least temporarily, established and maintained. From this process, the ‘meaning’ of the music emerge as an effect”. (FROHMANN, 2000, p.10, tradução nossa).

havia muita criatividade fluindo pela cidade toda - assim como ainda há e flui criatividade por lá até hoje, mas que o florescer criativo que emanou de um nexo sociocultural, urbano e econômico específico (um bar – o CBGB – em um bairro boêmio – o Bowery), acabou por fomentar a ideia de uma cena e também da cultura de uma cidade como um todo. Williams (1992) analisa o uso do termo “escola” para fins de classificação de movimentos e estéticas culturais, e diz que os pontos críticos dessas definições muitas vezes vêm a ser as cidades “na qual se desenvolveram certos estilos e técnicas, às vezes por ensino direto, outras vezes decorrentes de fatos mais gerais de associação civil e de influência recíproca (WILLIAMS, 1992, p. 63)”; o autor exemplifica como as escolas de Florença e Veneza transformaram-se em protótipos da pintura italiana clássica como um todo.

Essa “influência recíproca” pela qual Williams nota como estilos e técnicas se desenvolveram em determinadas cidades, a partir do século XX são pulverizadas globalmente nas transações e nas redes de comunicações, nas mídias e nas culturas em interações pelas redes do capitalismo transnacional e conectado. A cultura e o “ser” cosmopolita são o reflexo socioeconômico e cultural desse contexto, como desenvolve Eagleton, autor que dá atenção especial às distinções socioculturais: “o capitalismo transnacional enfraquece as culturas nacionais, assim como as economias nacionais, ao cosmopolitiza-las [...] se a migração é a forma popular do multiculturalismo, o cosmopolitismo é a sua versão elitista” (EAGLETON, 2003, p. 94). Esta visão é corroborada por Canclini (2004), que estabelece sua perspectiva intercultural a partir da visão de um mundo onde as fronteiras culturais e ideológicas estão desvanecidas. Cosmopolitismo, mais do que um conceito fechado, é um “ismo” que remete a uma ótica global que, como também aponta Canclini (2012), revela a fragilidade de determinações geopolíticas face a diversas sociedades interdependentes, que dividem o consumo global de cultura e suas subsequentes formações identitárias através dos hábitos, costumes e escolhas de gosto e de (sub)culturas, processo sociológico que na música popular tem especificidades de representações acentuadas - “música alimenta fluxos de solidariedade social e discriminação; serve para estabilizar, manter, policiar e também transformar as identidades culturais da cultura juvenil”<sup>54</sup>, diz Canclini.

Gilberto Velho (2010) é outro autor que estuda particularidades do cosmopolitismo (grosso modo, o *ismo* como ideia – a ideia de “ser cosmopolita”; o *ser*

---

<sup>54</sup> “*Music feeds the relays of social solidarity and discrimination; it functions to establish, maintain, police, and transform the cultural identities of youth culture*” (CANCLINI, 2010, p. 10, tradução nossa).

sempre puxando um vetor de reflexão sobre pertencimento e identidade individual ou de/em comunidade); o autor atribui ao conceito cosmopolita a sensação de multipertencimento internacional que, numa visão otimista, pode significar formas de intercâmbio mais democratizantes, que estabelecem novas pontes entre distintas culturas. O cosmopolitismo como olhar analítico pressupõe, desse modo, não apenas designar as localidades culturais específicas, mas sim examinar as maneiras com que práticas culturais particulares atuam para produzir um senso de comunidade e de localidade – uma cena, que pode ter terminologia referida à sua cultura, à sua estética, à sua geografia ou a esses elementos misturados. Essas cenas acabam invariavelmente por serem refratadas, refletidas e reapropriadas, conotativamente ou não, como marcos estéticos, socioculturais e de significação para diferentes cidades, épocas e contextos do globo interconectado, criando não só sentidos de comunidades globais, mas uma pronunciada natureza e identidade internacionais.

Straw (1991) observou como a música eletrônica é altamente **policêntrica**, caracterizada por vários estilos regionais e globais, uma diversidade geográfica que é mapeada por coexistências em diferentes estágios, com ciclos e gradações próprias de ascensão, de declínios e permanências de influências, além de conotações e denominações categóricas diretas às suas cidades de origem. O Miami bass foi um tipo de som eletrônico do começo dos anos 1980, época em que novos subgêneros e ritmos criados pela disseminação do sintetizador e da técnica de *sampling* ainda estavam em formações multivalentes ao redor de vários contextos estilísticos internacionais. Nessa época, o sucesso de uma corrente particular de produtores, de lançamentos fonográficos, de festas e de transmissões midiáticas e informativas oriundas de Miami (EUA) fez com que o subgênero Miami bass se materializasse no campo de uma nova música eletrônica popular ainda em formação. A reminiscência à cidade de origem fez com que Miami fosse o nome de batismo desse novo som junto com o sufixo bass (o grave; ideia mais centrada na força das camadas baixas dos beats do que no instrumento baixo em si), seu elemento sonoro mais notável e preponderante, que acabou acoplado ao nome dessa nova música para mínima compreensão musical inicial. Na estabilização do Miami bass como registro documentável na indústria fonográfica internacional, sua fluência estética verteu para o Brasil e esse subgênero tornou-se notável por haver originado, junto do hip hop e de outros sons norte-americanos, o termo pancadão. É uma interpretação informal, auditiva e linguística que os DJs e o público de festas no Rio de Janeiro



designaram para esse Miami bass impactante, de “pancada” sonora forte, tocado em bailes na periferia carioca, redutos de alta concentração de população negra - à época, esse Miami bass, o hip hop, o funk tradicional e outros ritmos dançantes eram designados também, e de modo geral, justamente pela alcunha black music. A reformulação, apropriação e disseminação local desses sons internacionais por DJs, MCs e produtores amadores do Rio de Janeiro fizeram com que o subgênero importado e renomeado ganhasse materialidade e fosse cristalizado com uma identidade regional, no que até hoje conhecemos como **funk carioca**, um subgênero referencial, histórico, de particularidades estéticas e socioculturais tanto locais quanto transnacionais - um som cosmopolita. O antropólogo Hermano Vianna estuda os bailes de funk carioca desde os anos 1980 e ilustrou como a apropriação de estilos e estéticas sonoras internacionais, de outras línguas e linguagens pelos frequentadores dessas festas aconteceu através de particularidades de denominação, de categorizações informais e espontâneas. A batida forte, o “pancadão” tornou-se um dos termos que designava essa música em seu novo contexto, e os DJs e participantes dos bailes “traduziam” as letras estrangeiras das músicas ao ouvi-las, e com isso alteravam suas denominações.

Os refrões que o público inventa para as músicas de maior sucesso são também uma característica marcante dos bailes. Os versos em português são sempre cantados acompanhando a melodia da música. Às vezes, a sonoridade das palavras em português é semelhante à sonoridade dos versos em inglês. Esse é o caso de uma música do grupo Run-DMC, cujo refrão virou “taca tomate” e a música passou a ser conhecida como a Melô do Tomate. (VIANNA, 1987, p. 102)

Ainda segundo ele,

A relação da maior parte do público com a música que está sendo tocada, mesmo no caso do funk, é efêmera, “funcional”, completamente descartável. Quase ninguém sabe qual o nome do artista que gravou a música, muito menos o nome da música. Alguns sucessos são apelidados de *melô* disso ou *melô* daquilo, mas o nome real da música só poucos DJs e raríssimos aficionados do funk conhecem. (VIANNA, 1987, p. 115-116)

O Miami bass foi uma expressão local e temporal da música de sintetizadores, célebre por, em sua disseminação internacional, ter originado o funk carioca, um fenômeno musical, regional e cultural em plena atividade até hoje no Brasil, mutado esteticamente como quaisquer outro gênero de música eletrônica; mas a gradação de relevância do Miami Bass é bem menor do que outro fenômeno musical e regional norte-americano, o **Detroit techno**, subgênero da eletrônica que, por sua materialidade conceitual, estética e de disseminação informativa, acabou alcançando tamanha referencialidade global, que seu sufixo “techno”, uma menção à sua narrativa pós-industrial e tecnofuturista, acabou transformando-se em uma especificidade geral da música eletrônica. Desse modo, o techno comumente foi e vem sendo utilizado como sinônimo geral para a própria ideia de música eletrônica: a “música techno”, ou tecno, em sua costumeira grafia aportuguesada.

Subgênero de grande substancialidade, o techno inicialmente brotou da interrelacionalidade sociocultural e geográfica de cenas contemporâneas coexistentes, desenvolvendo massa (no sentido da materialidade cultural) e disputando a atenção das redes de comunicação, de cultura e do capitalismo transnacional, tornando-se com o código nominal “techno” um ponto cabal de cenas interligadas que começavam a desenhar as fronteiras de um incipiente campo da música eletrônica. Desse modo, é de se pensar que os subgêneros da música eletrônica, se pensados como marcos subcategóricos do desenvolvimento desse gênero musical mais geral que estamos tentando mapear em sua indeterminação (como ilustra a similaridade e diferenciação paradoxal dos termos “música eletrônica” versus “dance music”), são todas tipificações culturais que devem ser observadas e estudadas sempre como derivativas, polinascentes, coexistentes ou interrelacionais, como foi é o techno em seu desenvolvimento até hoje.

Ao estudar a categorização de gêneros musicais na Internet, Adriana Amaral oferece uma visão de como termos, títulos e denominações de gêneros e subgêneros, tanto designados por dispositivos e instituições como pelos próprios usuários na Internet, são “marcadores didáticos” e “códigos sintéticos” que revelam contextos e suas materialidades no que tange aos seus usos sociais:

[...] nos remete a determinadas sonoridades caracteristicamente definidas e que, contextualizadas culturalmente trazem consigo códigos, comportamentos, rituais, roupas, gestos, gírias, etc. o que acaba sendo importante para a construção e desconstrução de

identidades e subjetividades, seja na vida offline ou na vida online.  
(AMARAL, 2007, P. 239)

Brewster & Broughton (1999) notam que, por muito tempo, techno foi mais um adjetivo do que um substantivo. Som eletrônico originado em Detroit, cidade que dividia desenvolvimentos, influências e referências dessa incipiente música eletrônica e dançante com a vizinha cidade de Chicago (distante apenas 455km), o som techno foi a apropriação e a denominação pela cena de Detroit da então house music feita por novos e amadores produtores, som que surgiu e se estabeleceu nas metrópoles em clubes redutos negros e homossexuais dos EUA (Chicago inicialmente, e também Nova York). Essa nova música eletrônica e dançante era chamada ainda de electro funk, um “marcador didático” que, assim como o funk carioca, remetia ao improvisado da música funk norte-americana em voga desde os anos 1970, uma protodenominação que já embutia a premissa eletrônica (*electronic*) que uniria as diversas estilizações e subculturas dessa nova música. Mas em uma Detroit de decadência pós-industrial, com a fuga das grandes indústrias automobilísticas da região após a entrada no mercado dos EUA de novas fábricas internacionais de veículos<sup>55</sup>, esse novo som veio remeter também a uma ideia e a uma narrativa idílico-fordistas de um passado pungente e tecnofuturista, mas hoje decadente em sua grande distopia metropolitana.

No começo dos anos 1980 a dupla Cybotron criava em Detroit faixas com títulos como “Cosmic Cars” e “Techno City”, que se tornaram imediatos sucesso nas rádios, clubes e lojas de disco locais com sua composição eletrônica envolvente, tecnológica e maquinária, que pouco a pouco deixava para trás as reminiscências do funk orgânico e instrumental, tocado por músicos formais e instrumentistas. De electro funk, essa música acentuou suas particularidades de composição e de acabamentos eletrônicos e sintéticos, tornando-se apenas “electro”, termo que até hoje costuma ser reprocessado para novas cenas ou formas particulares, de viés ríspido e maquinário - em muitos casos, electro é também outro sinônimo para a música eletrônica como um todo. Lessour estuda em “Berlin Sampler” a apropriação berlinense e alemã da música de

---

<sup>55</sup> Em sua leitura sociocultural do Detroit techno, Sicko não hesita em utilizar o termo pós-industrial para narrar o declínio econômico da cidade a partir dos anos 1970, aprofundado ainda por tensões raciais de muitas décadas, condições que afetaram o novo som eletrônico gerado por lá: “A identidade de Detroit e seu bem-estar estavam fortemente conjecturados à produção de carros e caminhões [...] a indústria automotiva continuou a deixar de ser cada vez menos um sinônimo de Detroit [...] agora uma mera representação de sua importância histórica” (SICKO, 1999, p. 59-60, tradução nossa).

Detroit, e sua disseminação global a partir dessa plataforma cultural e idealizada criada entre América e Europa. O autor nota como o techno de Detroit “era puro desde o começo, livre de qualquer vestígio do soul, da disco ou da música industrial”<sup>56</sup>. Enquanto a house music se fortalecia como gênero em Chicago com seu viés de música essencialmente para as pistas, esse novo som em Detroit rumou para uma particularidade conceitual e excessivamente intelectualizada. Tal fato se deu pelas estilísticas abstratas, mas de vieses socioculturais e econômicos da decadência urbana, junto de uma ideia de renascimento rebelde e tecnológico a partir da música de jovens produtores novatos, muitas vezes amadores, em sua maioria negros. Esses jovens, ao invés de seguirem o padrão de consumo de música popular estipulado pela indústria fonográfica (os LPs de R&B ou o funk negro), interessavam-se por música nova, linear e eletrônica, produzida na Europa, como Kraftwerk, e as new waves inglesas e alemã. O som techno surgiu nesse contexto, portando uma narrativa sobre uma Detroit que já havia vivido período de bonança industrial e futurista e que, agora nas cinzas, no esvaziamento populacional e com o isolamento econômico do pós-industrialismo global, encontrava nova identidade que vinha a fazer justiça a seu anterior passado glorioso. Sicko observa bem a construção do techno como um aspecto particular do contexto histórico da cidade:

O techno “aconteceu” em Detroit – talvez porque esse novo gênero musical precisasse de um ambiente mais isolado para crescer e se desenvolver. Numa metrópole maior, o perigo de uma população inconstante prendendo-se a uma ou outra tendência semanal, ou sendo queimado pelas lentes de aumento da crítica, teria evitado que o techno se tornasse um fenômeno global como é hoje [...] Ao se tornar uma entidade em si mesmo, o techno evitou ser alfinetado como uma simples extensão da house music de Chicago. (SICKO, 1999, p. 27)<sup>57</sup>

O termo techno ganhou materialidade e superou sua especificidade, tornando-se um **sinônimo definidor da própria música eletrônica**. É talvez o exemplo mais

---

<sup>56</sup> “[...] *Detroit techno was pure right from the start, free from any vestiges of soul, disco or industrial music*” (LESSOUR, 2012, p. 294, tradução nossa).

<sup>57</sup> “*Techno ‘happened’ in Detroit – perhaps because the new musical genre needed quiet environs to grow and develop. In a larger metropolis, the danger of a fickle populace latching onto another trend the following week, or of it being burned under critics’ magnifying lenses, would have kept techno from becoming the global phenomenon it is today [...] By becoming an entity unto itself, techno avoided being pinned as simply an extension of Chicago house music*” (SICKO, 1999, p. 27, tradução nossa).

significativo da materialidade informativa, como proposta por Frohmann, no contexto da música eletrônica: os documentos relativos à ideia de techno ganharam força social, mediarão e influenciaram as relações dentro (e para fora) desse universo, alterando sua cultura a partir de registros e documentos fonográficos, geradores de enunciados, discursos e identidades gerais em uma subcultura, um subgênero com tamanha massa informativa que equiparou-se ao gênero como um todo. Reynolds, Sicko e Brewster & Broughton atestam como em 1988 a nomenclatura de techno como gênero surgiu após uma coletânea britânica delimitar o efervescente e novo som com esse termo definitivo, agora com caráter de gênero musical. “Techno! The New Dance Sound Of Detroit” (*Techno! O Novo Som Dançante de Detroit*) foi uma compilação que apresentava fonograficamente ao Reino Unido esse novo som como uma novidade em termos de gênero, de uma localidade específica – Detroit. A elaboração da coletânea, tipo de documento musical e fonográfico mais temático do que autoral e que Straw (1991) nota ter sido uma saída para a indústria domar a irresoluta dance music, teve sua materialidade estabelecida nessa rede de cenas incipientes através de seu viés didático e estabelecido, protagonizada pelos seus agentes ativos. Brewster & Broughton (1999) contam como essa coletânea foi pensada não apenas pela gravadora 10 Records, mas em conjunto com os artistas participantes, entre eles Juan Atkins, pioneiro desse som de Detroit que de última hora gravou e entregou uma faixa intitulada “Techno Music” para o disco; simultaneamente, a imprensa britânica enviava jornalistas a Detroit, Chicago e Nova York para apurar informações e ilustrar essas novas subculturas musicais dos EUA. Com a atuação de dispositivos como coletâneas, gravadoras, e a atuação conjunta de artistas, públicos, mídia e imprensa entusiasmados por esse novo estilo musical, o techno disseminou-se e sua imagética foi criada coletivamente, remetendo às ricas e particulares especificidades de sua comunidade de origem. É muito comum desde essa época (o que os livros aqui estudados também notam), a fala de outro protagonista do Detroit techno, Derrick May, ao explicar em vários contextos que o techno era “como se George Clinton e Kraftwerk estivessem presos num elevador”, um tipo de discurso referencial muito comum nesse gênero, que evidencia sua verve informativa e de inserção em processos de produção culturais históricos e variados - indisciplinados.

*Voilà!* Nascia o techno. Com seu nome, era agora não só uma forma musical distinta, mas trazia também uma sedutora filosofia por trás, sagazmente **conectando a cidade a seu som**. Os jornalistas adotaram

sua **imagética pós-industrial** sem pestanejar e os produtores notaram que intelectualizar a música os ajudaria a promovê-la. (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 332)<sup>58</sup>

Williams (1992) afirma que a metrópole é um terreno fértil da produção cultural. Sua riqueza concentrada e pluralismo de imigrantes e viventes diversificados, observa o sociólogo, criam condições frutíferas para o surgimento de diversos grupos, interrelacionais e divergentes, que em suas interações e trocas (muitas vezes conflituosas), processam a transformação da cultura e da estética. Do techno rumando de Detroit para a Europa, e anteriormente no sentido contrário - dos novos sons eletrônicos da Europa inspirando os jovens músicos dos EUA, Lessour (2012) nota como essas diferentes cenas, em variadas cidades, surgiram de múltiplos contextos, de eventos que eram específicos de suas localidades socioeconômicas, mas que não deixavam de ser interconectadas com a grandiosidade da globalização e do zeitgeist de suas similaridades estéticas e culturais. Na disseminação do agora substantivo “techno” como sinônimo e subgênero de intensa informatividade do que se tratava essa nova música eletrônica em construção, o autor destaca a aliança Detroit-Berlim, que coincide com a queda do Muro de Berlim em 1989. Diz Lessour (2012) que por décadas a cidade, dividida entre os ditames políticos, estéticos e comportamentais da disputa entre Ocidente e Leste comunista, viu sua cultura e a expressividade de sua música popular dominada muito tempo por discursos e temáticas políticas diretas ou inconscientes. Após a queda do Muro, com o vazio promissor de uma nova época, o techno veio ser a trilha perfeita para os berlinenses virarem as costas ao seu passado; a própria instrumentalidade, de poucos vocais e sem discursos claros da música techno, além de seu aspecto dançante e de vida em comunhão hedonista, foram novidades irresistíveis para a nova Berlim. “A mudez do techno apagava até o pernicioso discurso dos capitalistas ocidentais vitoriosos. Talvez tanto quanto a própria música, era sua ausência de palavras que se tornou simbólica dessa nova liberdade” (LESSOUR, 2012, p. 308)<sup>59</sup>. Com as festas em lugares abandonados e vazios de Berlim, a música eletrônica absorvia

---

<sup>58</sup> “Voilà! Techno was born. With its new name, not only was it now a distinct musical form, but it had an enticing philosophy behind it, neatly connecting the city to its sound. The journalists laid the postindustrial imagery on thick and the producers saw that intellectualizing their music would help them promote it” (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 332, tradução e grifo nossos).

<sup>59</sup> “The muteness of techno also blotted out the pernicious discourse of the victorious Western capitalists. Perhaps as much as the music itself, it was the absence of words that became symbolic of the new liberty” (LESSOUR, p. 308, tradução nossa).

a ideia dos *squatters* - ocupações de locais abandonados para novos usos, geralmente políticos e culturais - junto das raves - festas ao ar livre, no campo -, delimitando o ideário da expressão coletiva do campo cultural da música eletrônica, alguns de seus principais vértices de fenômeno popular. Oliveira (2007) nota o cruzamento da cena rave com a ideia das *squatters*, observando como essas ocupações de espaços vazios por eventos de música eletrônica resignificavam espaços urbanos em “zonas autônomas temporárias”, espaços onde a festa representava a intensificação da existência compartilhada por uma multidão de singularidades, em espaços que geralmente remetem a conflitos.

A apropriação social e a subsequente mutação estética do Detroit techno em Berlim foi questão de tempo, processo que se deu naturalmente através de dispositivos, institucionalidades e novos documentos musicais gerados na cidade e que revelavam essas transformações locais. Lessour destaca o clube Tresor como proeminente ao adaptar o Detroit techno para um tipo de techno berlinense, “germanizado” – duro, reto, frio e preciso. Essa interrelacionalidade internacional, de duas localidades tão distantes, mas tão interconectadas em um determinado zeitgeist, como foram Detroit e Berlim para a música eletrônica no fim dos anos 1980, foi mais intensamente disseminada quando o clube Tresor transformou-se num selo. O selo (ou gravadora) é dispositivo distribuidor e divulgador de artistas e músicas sob uma temática, uma “casa” com regras formais e conceituais, diversificando sua atuação em novos “lugares institucionais”, como conceitua Frohmann. O selo Tresor Berlin fundamentou a rota Detroit >> Berlim no ideário da comunidade internacional da música eletrônica, fato corroborado por futuras coletâneas com títulos mais que didáticos, quase dogmáticos, como “Berlin-Detroit, a Techno Alliance”. As dualidades entre Alemanha versus EUA, entre Europa versus América (Novo Mundo versus Velho Mundo), entre música negra e música branca, são todas essenciais à formação da música eletrônica como gênero e como um campo musical que é intercultural, policêntrico e cosmopolita em sua gênese.

O Detroit techno também continha um senso de urgência pelo futuro que, apesar de não dividir as mesmas raízes que as de Berlim, tinha o mesmo objetivo em mente [...] A Tresor representava uma colaboração de longo prazo que viria a entrelaçar conjuntamente as

imaginações de ambas as cidades por um longo tempo adiante.  
(LESSOUR, 2012, p. 315-316)<sup>60</sup>

Lessour revela o cosmopolitismo do techno em sua absorção pelo ideário alemão e da cidade de Berlim, notando como as estilísticas de sua cena e de sua música iam sendo germanizadas ao extrair cada vez mais os elementos de house (suingue, síncopes improvisadas) e fortalecendo os aspectos abstratos, ríspidos, uma estética que acabou por ser sentida, processada e retransmitida como uma atitude “mais techno”, um som mais homogêneo e “puro” em sua eletronicidade. Apesar de dividirem origens, techno e house, dentro da música eletrônica do compasso de batidas 4x4, acabaram por ser protótipos (e estereótipos não-definitivos) primeiro de um som mais duro, seco, reto e veloz, e o outro de uma música mais envolvente, com suingue, sensualidade – mais humana. Assim, como já observamos, utilizar “música tecno” como sinônimo geral e definitivo de música eletrônica (como Ab’Saber faz em “A Música do Tempo Infinito”, por exemplo), pode acabar por ignorar diversas nuances estéticas que remetem a um amplo leque de contextos e representações sociais; é transplantar uma cena proeminente como um todo em detrimento do campo; tal escolha analítica deve, no mínimo, ser feita de maneira crítica, consciente em sua intencionalidade.

Berlim assimilou a música eletrônica como uma identidade própria e, desde a queda do muro, tornou-se uma das capitais do gênero. Em particular por seu espírito boêmio e libertário que, como nota a obra de Lessour, remete desde os idos da invenção do cabaré no entre-guerras, e também por uma profusão de clubes, selos, artistas e subgêneros e especificidades estéticas e urbanas (como a ocupação de espaços livres por festas, pistas de danças e eventos culturais) que irão remeter direta ou indiretamente à cidade. Nas palavras de Lessour, Berlim porta um aspecto *cool* internacional, em parte graças à força de sua associação com a cultura club e a música eletrônica – assim como o reggae identifica a Jamaica, o techno identificaria a cidade.

Se Berlim é a capital da música eletrônica hoje, Detroit (ou a megalópole Detroit-Chicago) pode ser considerada sua cidade natal. E como essas origens são muito enraizadas cultural e categoricamente, acontece de produtores culturais não conseguirem se desfiliar desse "código genético" sociocultural. Assim como as escolas

---

<sup>60</sup> “*Detroit techno also contained a sense of urgency for the future which, though it didn’t share the same roots as Berlin’s, had the same ends in mind [...] Tresor represented a long-term collaboration which would entwine the imaginations of both cities together for a long time to come*” (LESSOUR, 2012, p. 315-316, tradução nossa).



de Florença e Veneza definiram a pintura italiana, artistas oriundos de Detroit costumam ser classificados em novas ondas (*new waves*) ou escolas, gerações (primeira, segunda, terceira geração) de Detroit, sempre em conotação direta ao surgimento e aos preceitos fundamentais do techno dos anos 1980. Essa é uma especificidade local, sociocultural e estética que molda invariavelmente o cotidiano dos músicos e viventes de música eletrônica na cidade, como pode ser observado nas aspas abaixo, destacadas de entrevistas do músico Luke Hess, nome apontado como da “nova geração” de Detroit, que com suas observações sobre o techno e sua música mostra como parece ser impossível abster-se do fato de ser ou de estar em Detroit:

Minhas raízes são Detroit techno, e isso é o que eu considero meu som, já que eu sou de Detroit e escrevo techno. Na minha opinião, o Detroit techno tem uma ampla variedade. É melhor tentar não colocar a música em uma caixa, ou por um selo de um gênero específico. Desfrute da música pelo que ela é se você gosta do som. (Jun/2013)<sup>61</sup>

A difícil história da cidade tem de muitos modos fornecido uma criatividade afiada e um caráter artístico que é difícil achar em qualquer outro lugar. Musicalmente falando, o techno em Detroit criou um tipo de esperança em si mesmo. (Mar/2009)<sup>62</sup>

O sentimento de Detroit é evidente em alguns dos meus sons, mas é interessante poder experimentar e crescer [...] Espero que minha música e minha mensagem chamem atenção sobre as questões mais profundas que a humanidade em geral – não só Detroit – está encarando. (Nov/2012)<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> “*My roots are Detroit techno, and this is what I consider my sound, since I'm from Detroit and I write techno. In my opinion, Detroit techno has a very wide variety. It's best not to try to put music into a box or label it a specific genre*” (tradução nossa). Disponível em <<http://www.residentadvisor.net/podcast-episode.aspx?id=368>>. Acesso em 30 set. 2014.

<sup>62</sup> “*The difficult history of the city has in many ways given it a creative edge and an artistic character that is hard to find anywhere else. Musically speaking, techno in Detroit has created a kind of hope of its own*”. (tradução nossa). Disponível em <<http://www.residentadvisor.net/feature.aspx?1028>>. Acesso em 30 set. 2014

<sup>63</sup> “*Sure, the feel of Detroit is evident in some of my sound, but it's nice to be able to experiment and grow [...] I hope that my music and my message spreads awareness of the deeper issues that humanity in general – not just Detroit – is facing*”. (tradução nossa) Disponível em <<http://bit.ly/1053beo>>. Acesso em 30 set. 2014.

Berlim e Detroit são cidades emblemáticas e essenciais na concepção intercultural da música eletrônica, mas este é um gênero pautado por muitas cidades, policêntrico<sup>64</sup>, como bem pontuou Straw (1991), autor que ao analisar a dance music destaca Londres e Nova York como exemplos de outros lugares importantes para o trânsito dessa cena global, apesar de não terem sido metrópoles que geraram estilos determinantes, hiperespecíficos e seminais da música eletrônica. Capitais globais (e também as regionais) como essas são importantes por ocupar posições de centralidade na reformulação e transformação de estilos, devido às suas estruturas. A Inglaterra é um exemplo, país tão seminal não só no rock, mas também na ideia da crítica musical a partir do rock, problemática essa que um autor como Simon Reynolds teve que adereçar (e também libertar-se) para poder analisar uma música eletrônica novidadeira, de múltiplas origens. Brewster & Broughton (1999), também ingleses, ao tentar estabelecer uma narrativa do surgimento do DJ em “Last Night a DJ Saved My Life”, têm como premissas que a América criou o DJ e sua música, ao passo que a Inglaterra, com sua fértil cultura clubber e geral, forneceu ao DJ a sua casa. E outro subgênero em trânsito sobre diferentes cidades ilustra bem essa indeterminação e reapropriação desterritorializante da música eletrônica: o **garage**.

A música dita garage remete a um clube específico: o Paradise Garage, que funcionou de 1977 a 1987 em Nova York. No Paradise Garage, DJs como Larry Levan desenvolveram adiante as estruturas essenciais do música eletrônica, como as técnicas de mixagens, o remix, e a transformação da disco music do fim dos anos 1970 nas subsequentes novas formas da dance music. Foi um clube de grande êxito, essencial na formação da cena de dance music de Nova York, fato dado com a atuação de instituições, dispositivos e agentes atuantes (desde o DJ até o tipo do público), um sistema que aconteceu não em Nova York e simultaneamente em outras cidades, com destaque particular para as já citadas cidades de Detroit, Chicago e Berlim. A música garage originalmente veio a remeter ao que era mixado, tocado e apresentado nas icônicas noites do Paradise Garage pelo DJ Larry Levan – um tipo de música que, relatam Brewster & Broughton (1999), era a evolução eclética do lado mais *soulful* (cheio de alma, referência ao gênero soul music), de maior inspiração gospel da disco music, seu viés mais jazzista, vocal e melódico. Com a estafa causada pelo enorme

---

<sup>64</sup>Ao contrário de *pós/post*, *neo/nu* e *proto* (no sentido de pioneiro, de ser o primeiro), o prefixo *poli* como utilizado por Straw não costuma designar subgêneros, ontologias ou classificações derivativas na música eletrônica.

sucesso da disco music na virada dos anos 1970 para os 80, os DJs tiveram que tentar novos formatos dessa música. No Paradise Garage, Levan Larry transformava em música dançante as faixas de disco e de pós-disco que ele mesmo “esticava” com seus remixes, além de músicas dançantes do pop, do rock, da música *artsy* e quaisquer outros sons, subgêneros e atmosferas musicais que o DJ identificasse que estava de acordo com o espírito do clube. Se o techno surgia carregado de conceituações socioeconômicas sobre uma cidade e sua relação com o capitalismo e o século XXI, a música garage era um subgênero hiperespecífico e reapropriado de forma desterritorializante, o que reflete sua gênese cosmopolita. Garage, por excelência, é um “código sintético” musical paradoxal por suas origens específicas, mas de reverberações diversas e frouxas, como Brewster & Broughton ilustram nessa passagem em que narram a transmissão do garage como som e como subgênero mundo afora:

No Reino Unido, no meio do interesse em 1988 pela música norte-americana cintilada pela house, garage se tornou uma abreviação conveniente para “dance music atual de Nova York”, uma maneira de distinguir a perspectiva mais vocal, mais *soulful* do que as faixas de house robóticas que transbordavam de Chicago e Detroit. Originalmente, para ouvidos britânicos garage apenas significava “sons *housy* de Nova York”. (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 283)<sup>65</sup>

Oriunda da especificidade da cena de Nova York, transmitida por redes midiáticas ao Reino Unido como marco categórico de uma sonoridade específica de um subgênero (house music) dos EUA e subsequentemente um termo versátil adaptado onde quer que fosse (nas capitais brasileiras era também comum a ideia de garage como uma perspectiva melódica e cantarolada da house music “mais eletrônica”). A ideia de garage nasce como um fenômeno de intertextualidade sociocultural da música eletrônica que, apesar da sua indeterminação, manteve-se como léxico, como código sintético de uma época em que a música eletrônica estava em formação e que hoje, com

---

<sup>65</sup>“*In the UK, amid the 1988 boom of interest in U.S. music sparked by house, garage became a convenient shorthand for ‘current New York dance music’, a way of distinguishing the city’s more vocal, more soulful take on things from the more minimal and robotic house tracks flooding out of Chicago and Detroit. Originally, to British ears garage just meant ‘housey stuff from New York’*” (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 283, tradução nossa). Por sua intensa materialidade, o léxico “house music” começou a trabalhar declinações como “*housy*” e “*househead*” em inglês, e “houseiro” em português.

olhares nostálgicos e com reminiscências de busca às origens como forma de autenticidade, acabou por reprocessar esse subgênero. Ao longo dos anos 1990, a música garage acabou sendo transformada por músicos ingleses e foi prefixada num novo subgênero - UK garage - que a partir de 2012 também foi recuperado e reativado como um *revival* (reavivamento). A jovem dupla de irmãos Disclosure criou em sua house music novas leituras e reminiscências à UK garage e, com o sucesso de seu álbum “Settle”, que em 2013 parou não só no topo dos charts de dance music do Reino Unido, mas no chart geral de lançamentos (*UK Albums Charts*), iniciou o que a imprensa, em seu afã de referencialidade, chamou de *revival* da UK garage. Vale dizer que pela materialidade do sucesso do álbum “Settle”, tal cartografia de subgêneros e referências não foi feita só pela imprensa especializada da música eletrônica, mas também pela grande imprensa - o tabloide *Metro*, de circulação diária de quase um milhão de exemplares em distribuição gratuita nos sistemas de transporte da Inglaterra, trouxe na manchete de uma notícia sobre o Disclosure a seguinte cartografia referencial da dance music: “*Settle by Disclosure is like stepping back to the days of UK garage*” (“Settle, do Disclosure, é como caminhar de volta aos dias do UK garage”).<sup>66</sup>

Os viventes e indivíduos da música eletrônica absorvem as cartografias de influências e marcos delineados no ideário desse gênero, talvez para viver a fantasia da cidadania global, como pensou Canclini (2012), um tipo de distinção observada por Gilberto Velho (2010): desde o romantismo, diz o autor, o cosmopolitismo pode dar aos sujeitos maiores acessos a diferentes códigos, culturas e visões de mundo, fato que naturalmente se reflete na criação e produção artística. E se é na metrópole que as sementes estéticas e culturais surgem e são mais facilmente reprocessadas, isso não impede que um fenômeno musical possa se estabelecer e ser representado por localidades periféricas, longínquas dos grandes centros.

Um bom exemplo na música eletrônica é Ibiza, reduto turístico das Ilhas Baleares espanholas, que no auge do desenvolvimento da cena eletrônica na Europa e no Reino Unido no fim dos anos 1990, tornou-se um refúgio de clubes, festas, DJs e, mais importante, um subgênero local que remetia às especificidades e ao contexto da ilha nessa cultura, àquela época. A música tocada, gerada em e inspirada por Ibiza veio a ser chamada de balearic, subgênero que remetia às ilhas baleáricas e à possibilidade de, em férias sob o sol do verão do Mediterrâneo, DJs e clubbers liberarem-se, em festas

---

<sup>66</sup> Disponível em <<http://metro.co.uk/2013/05/31/settle-by-disclosure-is-like-stepping-back-to-the-days-of-uk-garage-3821141/>>. Acesso em 02 out. 2014.

lotadas de turistas globais e muito ecstasy, das fronteiras mais rígidas e em busca de legitimidade das culturas eletrônicas da metrópole. Inspirados pelo senso fortalecido de comunidade nas festas da ilha, DJs de renome, promoters de clubes e jovens voltaram da ilha e tentaram reconstituir a atmosfera de Ibiza em Londres e no Reino Unido. O que surgiu foi a cena baleárica, um subgênero que trazia um código específico de diversos comportamentos, estilos musicais, sensações, eventos e indivíduos que se contrapunha esteticamente ao espírito urbano, mais sisudo e hardcore da música eletrônica de raves e clubes.

Nas considerações finais de “Last Night a DJ Saved my Life”, Brewster & Broughton (1999) afirmam que a música eletrônica firmou-se como fenômeno internacionalista. Mas é sintomático como os autores, ao dizerem que “novos e radicais estilos de dance music podem emergir de algum lugar **realmente bizarro**, muito longe do escrutínio da mídia dance” (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 408, grifos e tradução nossas) revelam seu olhar de exotismo, o que está de acordo com o que Canclini diz sobre o olhar ocidental que interpreta a produção cultural dos centros globais (categoria em que Berlim e as cidades americanas certamente se encaixam) como fato estético, como o que é criado nas periferias acaba sendo mero “patrimônio cultural”: críticos muitas vezes se comportam como policiais de migração, ironiza Canclini (2012).

### **CAPÍTULO 3. ASPECTOS DA MÚSICA ELETRÔNICA COMO GÊNERO MUSICAL**

Em “A identidade cultural na pós-modernidade”, o teórico dos estudos culturais Stuart Hall (1996) observa como o tempo e o espaço são as coordenadas conceituais que embasam todos os sistemas de representação, os dois grandes vértices através dos quais se constroem as análises das ciências sociais, da cultura e das artes. Na delimitação de nosso olhar informativo sobre a concepção da música eletrônica como um gênero musical e também uma cultura, tempo e espaço são paradigmas analíticos que utilizamos para construir o mapa de conceitos, ideias e historicidades que formam os limites - e a fragilidade - das fronteiras que constroem a música eletrônica. Diz Hall (1996) que todo meio de representação (sendo a música um deles) deve traduzir seus objetos em dimensões espaciais e temporais. No capítulo anterior, sob a ótica da interculturalidade, mapeamos eixos interculturais do espaço da música eletrônica: seu amplo campo cultural, compartimentado em cenas que estão posicionadas sobre o tênue e abstrato solo que separa o mainstream do underground, delimitadores da distinção social e artística da criação dessa música.

Agora, buscaremos marcos categóricos, referencialidades históricas, de tempo e outras **particularidades da constituição da música eletrônica como gênero**, para compreender melhor suas representações e as identidades de seus viventes, figuras que dividem funções e que têm a particularidade de se justaporem e de mesclarem atuações. O tempo, como estamos destacando, surge na música eletrônica transmutado por heranças estético-conceituais dos experimentalismos da música eletrônica criada pelos compositores eruditos do século XX - vale notar como é música “eletrônica”, e não música “elétrica”, uma distinção que revela o “sistema” em detrimento ao elemento uno como cerne da constituição de uma cultura. Tais experimentalismos só surgiram com a absorção e apropriação da tecnologia e da técnica como motes de mundo, na esteira da dessacralização da arte do mundo ocidental laico, industrial e racional dos últimos séculos. Na informatividade de Frohmann, o tempo surge primordialmente na categoria de contingência histórica, e subsequentemente na disciplinaridade social da informação e de documentos utilizados, transformados e recuperados ao longo do tempo. A interculturalidade proposta por Canclini atenta ao espaço inter das relações, processos e sistemas que observam a criação de culturas e representações, algo que está de acordo

com Hall (2006) quando diz que identidades culturais não são fixas, mas sim suspensas, em transição, entre diferentes padrões. Historicidade, tempo e temporalidade são aspectos definidores da percepção e de por onde transitam os viventes da música eletrônica, atuantes em grande parte pelo devir das mutações tecnológicas: as particularidades desse gênero destacadas a seguir atentam a essas dimensões e ajudam a legitimar essa música, popular mundialmente e ainda relativamente jovem, mas já um rico fenômeno estético, sociocultural e informativo.

### **3.1. A cultura remix e os protagonistas informativos da música eletrônica**

As metáforas geográficas que foram apresentadas no capítulo anterior são propostas de um sistema de organização de conhecimentos e de percepções sobre a música eletrônica, com o objetivo de ajudar a definir como essa música configura suas fronteiras de gênero musical. O delineamento de cenas e de um campo identitário geral (ver 2.1.), onde processos informativos, narrativas estéticas e fatores interculturais são traçados num mapa cosmopolita global (ver 2.3.), cruzando terrenos adjacentes do underground e do mainstream (ver 2.2.) formaram um pequeno atlas conceitual que foi validado pela ótica da criação, da transformação, da disseminação e da apropriação de documentos e registros factuais diversos dessa música. Agora vamos destacar três tipos de indivíduos atuantes que trafegam nesse contexto aqui rascunhado: o **DJ/produtor**, o **público/consumidor** e o **jornalista/crítico**. São agentes ativos e emblemáticos, interrelacionados, que compartilham atuações e que são protagonistas na produção cultural, na percepção e nos ditames do que é música eletrônica. Esses personagens são evidenciados e estabelecidos através de documentações variadas, de regimes informativos, ao redor e por entre classificações e, em última instância, pelos discursos, linguagens e terminologias desse universo, que moldam e informam seus conteúdos.

Na vivência no campo da música eletrônica e no levantamento de um corpus de pesquisa desse universo, notamos como esses três papéis muitas vezes se fundem, tornam-se híbridos, indistintos: DJs tornam-se produtores musicais e vice-versa, embaralhando as ideias de autoria na música eletrônica, fato aprofundado quando o público e o consumidor dessa música, em particular o internauta, também intenciona ou se equipara ao fazer artístico, à produção cultural. Jornalistas e críticos podem ser de vários tipos, inclusive o próprio público online ou mesmo os artistas que têm

ferramentas e redes midiáticas à mão, reflexo do emaranhado de vozes na proliferação dos canais comunicativos e das redes sociais virtuais por onde não só transita a música eletrônica, mas também por onde ela é criada, reprocessada, consumida e categorizada (e desclassificada, como veremos no capítulo 4). Essa justaposição de funções encontra eco em estudos socioculturais e artísticos. Destacaremos aqui dois autores: entre as diversas contribuições de Néstor García Canclini para essa pesquisa, agregaremos também sua visão sobre consumo e consumidores, sobre os jovens e as novas formas de trabalho; Nicolas Bourriaud, teórico francês de arte, traz seu olhar sobre o que ele designa como **pós-produção**, ideia em que ele estuda o *metiê*<sup>67</sup> da música eletrônica, já que o autor aponta o DJ e seu ofício como paradigmas dessa estética “pós”, que se refere à atuação e à produção que reprograma formas existentes, que reproduz e reexpõe produtos culturais disponíveis em algo supostamente novo, tendo a sociedade como repertório de formas: o remix.

### 3.1.1. DJs e produtores: remixadores

Brewster & Broughton (1999) relatam como Todd Terry, grande nome da house music dos anos 1990, transitou entre as funções de DJ e produtor, mesclando nuances de seu **trabalho**: Terry, à época do auge de sua carreira era conhecido como *God* (deus) no circuito internacional de DJs, e ele assume para os autores como apresenta-se como DJ por causa do bom dinheiro que recebe – “Não sou um DJ. Sou um produtor”- disse ele. A dualidade de DJs que tocam músicas e DJs que acabam por produzi-las ou ao menos remixá-las, entre produtores musicais que acabam sendo DJs como um tipo de performance e também como forma e renda de trabalho, são todas amostras das gêneses ambíguas e indeterminadas desse personagem como um artista, que busca consagração artístico-cultural através do trabalho. E tal atuação está embutida essencialmente na ideia do clube e/ou da pista de dança, o grande palco dos acontecimentos culturais e estéticos das cenas de dance music. Sicko observa como o ato do DJ de mixar músicas foi uma técnica emulada na própria composição de remixes e de músicas autorais da eletrônica – “um truque e artifício utilizado no Detroit techno era editar um segmento invertido ou ‘barra’ da música, imitando os *backspins* e *rewinds* dos DJs” (SICKO,

---

<sup>67</sup> *Metiê* é termo informal, aportuguesado, oriundo da palavra francesa *métier*, que significa trabalho, profissão ou um nicho, um conjunto de ocupações e uma área de atuação.



1999, p. 85)<sup>68</sup>. Brewster & Broughton também analisam a similaridade e simultaneidade do fazer musical, de criar e reprocessar música, com o ato de tocar música dos outros:

Já que o DJ é um especialista em fazer as pessoas dançarem, foi inevitável que ele eventualmente dominasse a feitura de dance music ele mesmo. Os DJs mais bem-sucedidos agora carregam o título DJ/produtor/remixer. Fazer seus próprios discos, ou reconstruir aqueles feitos para os outros, é uma extensão natural do *business* de DJs de clubes, uma maneira de colocar seu selo criativo no mundo. [...] É como um DJ pode reivindicar de maneira mais convincente o status de artista. (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 352)<sup>69</sup>

A tendência costumeira é o DJ acabar atuando como produtor autoral, no mínimo como remixador. É uma distinção necessária para que tais agentes da música eletrônica evoluam não só seus dotes artísticos, mas suas **carreiras**. É um desafio imposto para quem busca alçar voos mais altos no universo da dance music, especialmente trajetórias internacionais; é um fato que revela como, mesmo apontados como produtores culturais e artistas, esse posicionamento de papéis não deixa de ser algo ligado a uma noção difusa e justaposta de trabalho. O estudo “*Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*”, organizado por Canclini em 2012, observa, no contexto digital e em redes do século XXI, a relação entre novas formas de trabalho e os jovens e a dissolução da fronteira entre atuação profissional e lazer, novos cenários que reverberam em uma atuação multifocal de artistas e produtores culturais, ainda mais na era das redes digitais. Essas nuances de atividades, muitas vezes angustiantes, apontam o fim da ideia romântica do artista só voltado à sua arte – hoje, para ser bem sucedido, um DJ necessita ser produtor e apresentar um **trabalho autoral** para validar sua relação com a música; ele precisa ser multidisciplinar, comunicar-se e expressar-se em várias frentes, em vários domínios. Um produtor precisa apresentar-se como DJ ou em um *live*

---

<sup>68</sup> “One signature trick used in Detroit techno is simply editing in a reversed segment or ‘bar’ of music, mimicking DJ backspins and ‘rewinds’” (SICKO, 1999, p. 85, tradução nossa). *Backspins/rewinds* é o ato do DJ inverter com as mãos para o sentido contrário a rotação do disco, um tipo de efeito a partir da interrupção do andamento musical para, assim, ser inserida a mixagem de uma nova faixa. É um dos tipos de atuação do DJ que o equipara a um instrumentista, ao tocar de um instrumento ou dispositivo musical.

<sup>69</sup> “Since the DJ is an expert at making people dance, it was inevitable that he would eventually dominate the making of dance music itself. Most successful DJs now carry the job title DJ/producer/remixer/. Making their own records, or reconstructing those made by others, is a natural extension of the club DJ’s trade, a way top ut his creative stamp on the world. [...] it’s how a DJ can most convincingly claim artist status” (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 352, tradução nossa).

*show* para validar suas ideias e construções criativas; precisa criar podcasts, mixtapes, estar presente na mídia atuante ou como assunto ou ir além da própria música eletrônica, ampliando suas referencialidades - "boa parte do êxito ou do fracasso de um músico ou grupo tem a ver com sua capacidade de criar e capitalizar redes" (CANCLINI, 2012, p. 181). Esse sentimento da obrigatoriedade dos DJs tornarem-se **produtores culturais diversos** é evidente na seguinte declaração do DJ brasileiro Alvinho L. Noise.

Hoje em dia se você vira um DJ, conseqüentemente você começa a pensar em virar produtor, em criar suas próprias músicas, no começo não era assim não, produtor era produtor DJ era DJ, porque naquela época era hardware, hoje com a popularização de softwares ficou muito mais fácil para produzir. Esse é o motivo de só de alguns anos pra cá eu venho investindo na carreira de produtor. Hoje em dia se você vira um DJ conseqüentemente você já vira produtor ou até mesmo começa produzir antes de ser tornar um DJ.<sup>70</sup>

Nessa indeterminação de trabalho e criação artística, o DJ/produtor é um produtivo exemplo das indeterminações entre autoria e novas formas de trabalho e de produção cultural. Suas carreiras muitas vezes são pensadas mais em determinações profissionais ou empregatícias do que em ambições ou ditames autorais e artísticos. O ápice para a carreira de um DJ é o lançamento de um álbum autoral, o que reforça o apelo desse documento musical como marco categórico e de distinção não só no campo da música eletrônica, mas da música popular como um todo, mesmo frente às dissoluções da indústria fonográfica depois da livre circulação de música e a pirataria na web. Cardoso Filho & Janotti Junior (2006) notam como o álbum ainda é uma das principais estratégias de articulação de aspectos plásticos e midiáticos, que com a ligação entre suas faixas, capa e encarte, apresenta-se como uma **obra musical**, passando a ser consumido como livros - a **discoteca** formando uma paridade com a ideia de **biblioteca**, como já observamos. Álbuns são documentos emblemáticos e passíveis de categorizações que criam ideias de um tempo, de zeitgeist e de sínteses narrativas na música popular, e isso não é diferente na música eletrônica. Ao final de cada ano, blogs, revistas e sites – a mídia em geral - publicam suas listas de melhores álbuns junto com outras seleções que

---

<sup>70</sup> Disponível em <<http://www2.uol.com.br/noise/noisemusic/alvinho.htm>>. Acesso em 22 out. 2014.

criam marcos temporais como *top DJs* do ano, *top 20 labels* (selos) e *top 50 tracks* (faixas). A ideia de “álbum do ano” revela forte materialidade informativa de um tempo e de estilos particulares, tanto é que hoje há sites como o [albumoftheyear.org](http://albumoftheyear.org)<sup>71</sup>, um agregador e algoritmo virtual que reúne cotações e críticas positivas de discos do momento e que, ao longo do ano, vai exibindo quais discos já vêm sendo apontados e apresentados nas cotações de “melhores do ano”. Tal avaliação constante cria marcos de registros que atraí e mobiliza públicos, ainda mais se for observado como a classificação dos usuários online é essencial na sedimentação não só de álbuns do ano, mas da informatividade e da classificação da música de modo geral, além de seu consumo. É com um “álbum do ano” que um artista será titulado como autor digno, como reflexo de uma época, cristalização classificatória que é sociocultural e, assim, atende em diferentes graus às categorias informativas de Frohmann (materialidade, institucionalidade, disciplina social e historicidade). E anteriormente a isso, é com o “álbum de estreia” que artistas marcam seu caminho a esse olimpo da distinção artística, tão legitimada por um documento musical específico. A crítica musical é notável em valorizar o *début*, o álbum de estreia como um objetivo autoral alcançado: o [rraurl.com](http://rraurl.com) disse em 2011 que o músico inglês James Blake, que mescla voz e distorções eletrônicas, “finalmente”<sup>72</sup> lançou seu álbum de estreia, após surgir nos holofotes com músicas individuais e breves EPs – esse documento como o primeiro degrou rumo à legitimação autoral.

Mas na plástica “meta” da música eletrônica, na desconstrução de formas musicais para o abstrato, e também em sua não dependência de narrativas composicionais e fonográficas literais, a ideia de álbum costuma ser subjugada. Artistas destilam muitas vezes criatividade e esforço em editar e transmutar os conhecidos formatos da indústria fonográfica, fato que atença a documentação musical em seu epicentro. “Drukqs”, de Aphex Twin, artista já analisado aqui, é um álbum que confundiu o crítico da revista americana de rock’n’roll Rolling Stone com seus dois discos, suas 30 faixas e mais de 100 minutos de duração, desdobrados em “nomes de músicas que parecem brincadeiras, palavras impronunciáveis” como “Afx237 V.7”, “KladfvgbungMicshk” e “Beskhu3epnm”. Thom Yorke, músico e vocalista da famosa banda de rock alternativo Radiohead, é produtor de música eletrônica em sua carreira solo. Em 2014 ele lançou o

---

<sup>71</sup> O site soma avaliações de críticos e também de *users* (usuários), prova extra da diluição das fronteiras entre público, jornalistas e críticos, como estamos observando nesse capítulo. Disponível em <<http://albumoftheyear.org/ratings/18-the-four-oh-five-highest-rated/2014/1>>. Acesso em 22 out. 2014.

<sup>72</sup> Disponível em <<http://rraurl.com/resenhas/7930>>. Acesso em 22 out. 2014.

álbum “Tomorrow’s Modern Boxes” sem o intermédio de selos, distribuído e vendido através da rede digital de compartilhamento de arquivos BitTorrent, dispositivo famoso da pirataria entre usuários de Internet. A carta de intenções de Yorke divulgada na ocasião do lançamento do álbum digital (é importante frisar que o álbum foi posteriormente lançado em vinil), é sintomática da transmutação do formato do álbum e do posicionamento dos artistas sobre novos formatos musicais e redes.

Como um experimento estamos utilizando uma nova versão do BitTorrent para distribuir um novo disco de Thom Yorke. Os novos arquivos de Torrent têm uma forma de pagamento para acessar o conjunto de arquivos. **Os arquivos podem ser qualquer coisa, mas nesse caso é um “álbum”.** É um experimento para ver se as mecânicas do sistema são algo que o público pode compreender. Se funcionar bem isso pode ser uma maneira efetiva de se ter controle sob o comércio na Internet, devolvê-lo para quem cria o trabalho. É permitir às pessoas que produzem música, vídeo ou qualquer outra parte de conteúdo digital vendê-lo por conta própria. Ignorando os porteiros autoeleitos. Se isso funcionar, qualquer um pode fazer da mesma maneira que nós fizemos.<sup>73</sup>

Ortega e Lara (2010) estudam o teórico da Ciência da Informação Jean Meyriat, autor que observa como documentos são objetos de sentido atribuído e que dão suporte à informação, que servem para comunicar, são duráveis e aptos à categorização/classificação. Esses aspectos são atributos do álbum fonográfico como grande documento musical, independentemente de seus novos formatos e fragmentações (os arquivos musicais de Thom Yorke podem ser qualquer coisa, diz o próprio artista, mas no caso “acaba sendo mesmo um álbum”). Sendo o álbum um documento de vicissitudes minuciosas e sedimentadas, cabe ao conceito de **remix** um

---

<sup>73</sup> “As an experiment we are using a new version of BitTorrent to distribute a new Thom Yorke record. The new Torrent files have a pay gate to access a bundle of files.. The files can be anything, but in this case is an 'album'. It's an experiment to see if the mechanics of the system are something that the general public can get its head around ... If it works well it could be an effective way of handing some control of internet commerce back to people who are creating the work. Enabling those people who make either music, video or any other kind of digital content to sell it themselves. Bypassing the self elected gate-keepers. If it works anyone can do this exactly as we have done” (tradução e grifos nossos). Vale frisar a menção aos “porteiros autoeleitos” (*self elected gate-keepers*), uma crítica ao papel dos selos e gravadoras, instituições famosas por decidirem o que deve ser lançado como álbum autoral. Disponível em <<http://www.radiohead.com/deadairspace/tomorrow-modern-boxes>>. Acesso em 27 out. 2014.

olhar mais diversificado sobre a confluência entre (pós)produção musical, indeterminação artística e novos papéis culturais dentro da música eletrônica. Bourriaud (2004) exemplifica o DJ junto dos internautas e do sampleador (agente análogo ao remixer) como atuantes emblemáticos do espaço “pós” da produção, sendo esse prefixo uma designação crítica de atitudes e zonas de atividade, e não de negação ou superação.

A prática do DJ, a atividade do internauta, a atuação dos artistas da pós-produção, supõem uma mesma figura do saber, que se caracteriza pela invenção de itinerários por entre a cultura. Os três são *semonautas* que produzem, antes de mais nada, percursos originais entre os signos. (BOURRIAUD, 2004, p. 14)

Sendo reprocessadores de materiais, de elementos artísticos e de produtos culturais já existentes, cabe a esses pós-criadores buscar a originalidade no espaço inter, nos “itinerários por entre a cultura”, a navegação processual por artefatos já existentes e em trajetórias por signos e significantes, processualidade que é também reflexo da dissolução das fronteiras entre consumo e produção. DJs **consomem** discos para apresentá-los ao público em pistas de danças, que acaba por **consumir** a seleção do DJ. Mas o DJ **consumidor** de discos e músicas resvala para a produção quando, ao fazer um remix, tenta recriar autoralmente sobre a música pré-existente de outrem o tipo de encadeamento musical necessário para se tocar numa pista. Como vimos, o remix foi concebido primordialmente para ampliar os aspectos rítmicos, dançantes e propícios para a mixagem, fato que tem origem no single de 12” da época da disco, criado para DJs terem mais munição para as mixagens nas pistas de dança<sup>74</sup> - “Construir ou reconstruir um disco dance é muito como a versão comprimida de um DJ num clube”<sup>75</sup>. Bourriaud afirma que o **DJ é simultaneamente produto, instrumento e suporte**: “o estilo de um DJ revela-se em sua capacidade de habitar uma rede aberta (a história do som) e na lógica que organiza as ligações entre os trechos que ele junta” (BOURRIAUD, 2004, p. 40). Teixeira Coelho estuda a **parataxe**, figura de linguagem que pode ser útil para analisar a seleção e o encadeamento de músicas aleatórias pelo

---

<sup>74</sup> “*Discos demandam singles de cinco minutos*”, notícia o tabloide musical Billboard em dezembro de 1974, época das primeiras discotecas. “Gravadoras buscando expor seus produtos nas discotecas vão ampliar suas chances de sucesso ao lançar discos com tempos estendidos, preferencialmente na área dos cinco minutos” (tradução nossa). É curioso notar como a notícia aborda a música e seus discos como “produtos”. Disponível em <<http://bit.ly/1uKEUSm>>. Acesso em 23 out. 2014.

<sup>75</sup> “[...] *constructing or reconstructing a dance record is very like a compressed version of DJing in a club*” (BREWSTER; BROUGHTON, 199, p. 353, tradução nossa).

DJ, além das colagens e reprogramações do remixer e do sampleador (entendido aqui como o produtor musical que cria novas faixas extirpando trechos – *samples*, “amostras” em inglês - identificáveis ou não de outras músicas e artistas; uma atividade quase siamesa ao remix e que Bourriaud as equipara). A parataxe, segundo Coelho (1995), é um processo de expressão da pós-modernidade que consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação aleatórios sem que fique explícita a relação que os une.

O remix surgiu nos sistemas de sons ao ar livre da Jamaica dos anos 1960, refeições instrumentais de músicas de reggae e dub criadas para prolongar a sensação rítmica e envolvente, dançante da música (vale reforçar a presença massiva da maconha acentuando os espectros hipnóticos do grave da música jamaicana, um ethos sociocultural fundamental). Prática apropriada pela disco e pela house music, as alterações feitas pelos primeiros remixes eram monitoradas e lançadas pela indústria fonográfica. Brewster & Broughton (1999) exemplificam como, nos primórdios dessa nova cultura musical, o máximo que um produtor podia fazer era “adicionar uma conga ao ritmo”. Com o êxito dessas versões, os DJs perceberam que os remixes poderiam ir além da funcionalidade dançante: eles podiam intencionar aura artística e de autoria.

[...] *remixers* acabaram por ter carta branca para fazer o que quiserem com a faixa original [...] Em alguns, nada do original era mantido, exceto talvez um pequeno trecho dos vocais e da instrumentação. O remixer construía agora uma faixa totalmente nova e incorporava alguns poucos pedaços do cantor e alguns trechos de guitarra. Estritamente falando, o remixer agora estava fazendo produção plena [...] Se seu sabor particular acabava por ser consistente após uma série de discos, um remixer poderia ainda desenvolver “um som” como qualquer outro artista fonográfico. (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 354-355)<sup>76</sup>

Ao reconstruir faixas mantendo poucos semblantes da original, e ao unir músicas distintas em um novo núcleo narrativo, as parataxes do remix e do set do DJ estão de acordo com a observação de Coelho (1995) de que este é um processo de

---

<sup>76</sup> “[...] *remixers* were given a free hand to scrap anything from the original [...] In some, nothing of the original record remained except perhaps a tiny sampled snatch of vocals or instrumentation. Here, the remixer constructed an entirely new track and incorporated a few yelps from the singer, or a couple of stabs from a guitar. Strictly speaking, the remixer was now doing full production [...] If their particular flavour was reasonably consistent over a series of records, a remixer could even develop a “sound” just like any other recording artists” (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 354-355, tradução nossa).

expressão, e não de comunicação, e que não existe receptor passivo, já que ele preenche esse espaço de reprogramação com suas próprias tramas, significações, interpretações e sensibilidades. A parataxe é uma figura de linguagem que equivale não só à remixagem e ao ato de samplear, mas que pode designar também a criação autoral de música eletrônica, que costuma ser produzida a partir da montagem de aspectos efeitos e abstratos muitas vezes apenas instrumental, de encaixe e justaposição de módulos sonoros, elementos e instrumentos em um objeto de narrativa livre e “aberta”, desenhado a partir do repertório de seus autores em uma **colagem** de diversos tipos de estilísticas. Essas montagens e livres associações da composição de música eletrônica são processos de expressões paratáxicos. “A qualidade de uma obra depende da trajetória que descreve na paisagem cultural. Ela elabora um **encadeamento** entre formas, signos e imagens” (BOURRIAUD, 2004, p. 42, grifo nosso). Na pós-produção, processo em que o DJ e o remix são emblemáticos, a atribuição de valor positivo (originalidade ou criatividade, por exemplo) surge, ainda segundo Bourriaud (2004), na articulação de usos e no relacionamento de formas, ao invés da busca heróica pelo inédito e pelo sublime, característica dos discursos universais da obra de arte tradicional e do modernismo – a parataxe, frisa Coelho (1995), é um fenômeno estilístico da pós-modernidade. Desse modo, a pós-produção, diz Bourriaud, seria uma “estética relacional”, ideia que veio a ser criticada por Canclini em “A Sociedade sem relato” por seu “experimentalismo angelical”, que evita (ou não consegue) comprometer-se com quaisquer teorias sociais, em relações e alianças de pós-produção sempre conjunturais e nunca estruturais, que ignoram o conflito ou o antagonismo e, assim, a possibilidade de transformações sociais efetivas. Apesar da relevância e complexidade da discussão, essencial na compreensão da interculturalidade de Canclini, nela não nos deteremos<sup>77</sup>.

A pós-produção de Bourriaud - e a própria música eletrônica em muitos níveis - estão de acordo com o que Adorno (2011) diz em sua filosofia da nova música: a época e a sociedade em que os criadores culturais vivem não os delimitam de fora, mas sim de dentro, a partir da severa exigência de exatidão que suas técnicas lhe impõem. É a partir da técnica interna, da construção musical formal dos pós-produtores (que Canclini ironiza como “táticas efêmeras de performatividade”) que a sociedade acaba por ser interpretada e, assim, moldada – e não o contrário.

---

<sup>77</sup> Para maior compreensão e análise da crítica de Canclini à pós-produção de Bourriaud, consultar o subtópico “De que relações a estética relacional trata?” (CANCLINI, 2012, p. 130) em “A Sociedade sem relato”.

O artista não é um criador [...] As composições não são nada mais do que respostas deste gênero, soluções de quebra-cabeças técnicos, e o compositor é a única pessoa que está em condições de decifrá-los e compreender sua própria música. (ADORNO, 2011, p. 38)

Ao se liberar das limitações da indústria fonográfica e tornar-se possibilidade de autoria e produção cultural, o remix surge como emblema da pós-produção por sua variedade de tipos, técnicas e estilos, acentuando uma polissemia técnico-conceitual que é natural à concepção do fazer música eletrônica. O remix “oficial” ou “original”, por assim dizer, consiste em refazer uma música a partir de diferentes graus de alterações perceptíveis, geralmente lançado ao mercado como documento fonográfico. Para sua concepção, os remixadores costumam receber as partes separadas e abertas da música (canais, linhas de instrumentos e harmônicos) para assim selecionarem e retrabalharem os trechos que quiserem. Há remixes que são novas composições que imitam, emulam ou se inspiram na sua original, uma criação supostamente a partir do zero. Há ainda o *edit* e o *re-edit*, designações dadas para versões feitas com adição ou edição de elementos a partir das faixas originais inteiras, sem suas separações por canais e fragmentos. Essa distinção veio a surgir nos anos 1980, nos idos da house music, quando produtores cortavam fitas cassetes, as remotavam com os trechos editando e ampliavam músicas, que eram graváveis, reproduzíveis em outras fitas e, desse modo, re-editáveis, criando muitas possibilidades de músicas transmutadas em maior duração, efeitos e *punch* (força, verve) para as pistas de dança. Hoje, com os softwares de edição de áudio disponíveis a um clique na web, qualquer ouvinte curioso pode se arriscar a editar músicas de sua predileção, criar edits, publicar em suas redes e assim, equiparar-se a músicos. O DJ Greg Wilson, famoso por seus edits, discorre sobre tal técnica:

Hoje em dia, com o avanço tecnológico dos computadores, as linhas são mais obscuras, mas no senso comum o *edit* usa como fonte apenas a faixa estéreo (ou mono, se você for lá para trás), enquanto um remixer tem acesso a todas as partes individuais da gravação original [...] Há pouco sentido em editar da forma antiga agora, a não ser que



você esteja atrás especificamente do som analógico, ou goste do romance de cortar fitas com giletes, sem preocupação com o tempo.<sup>78</sup>

A indústria criou categorias tipos e definições precisas dessas práticas de remixagem, como 12”, *version, remix e dub* – dub remete à origem do remix na feitura de novas versões de discos de reggae para os sound systems de dub, geralmente um tipo de remix com vocais diluídos, com maior ambientação hipnótica e instrumental, outro exemplo informativo de estéticas históricas e interrelacionadas da eletrônica. Mas produtores podem hoje intitular e designar suas reprogramações de músicas da maneira como quiserem, e isso é notório na música eletrônica. Há os *mash-ups*, que são a mescla de duas músicas conhecidas em uma só, tipo de remix bem ao modo da atuação sonora e plástica do DJ quando mescla duas músicas. Richard X é um produtor inglês famoso por seu mash-ups, técnica essa que acabou disseminada até como subgênero por sua particularidade e sucesso. Foi êxito em pistas mundo afora a sua criação "I Wanna Dance with Numbers", que vem a ser a fusão de “I Wanna Dance With Somebody”, da cantora pop Whitney Houston, com “Numbers”, do Kraftwerk. Sarah Thornton (2008) atesta como a verdade da dance music muitas vezes é encontrada na revelação de suas tecnologias, mas a exposição das tecnologias, e também das intencionalidades artísticas e até de contextos socioculturais, muitas vezes surge através das denominações e terminologias, como bem evidencia esse e outros mash-ups e também denominações de vertentes. DeepChord é o projeto<sup>79</sup> de dub techno<sup>80</sup> do produtor alemão RodModell. No disco “Vantage Isle”, de 2007, todas as faixas têm o mesmo título –“Vantage Isle”, e suas distinções se dão na sufixação das nomenclaturas, corresponde a cada ideia e tipo de tratamento, mixagem final e edição das faixas. A revelação das ideias e de possíveis técnicas, tecnologias e até de apontamento de valores, estão nas assinaturas desses remixes: *Echospace Glacial, Spacecho Dub, Convexion Mix, Echospace Reshape,*

---

<sup>78</sup> Entrevista de Wilson ao rraurl.com em dezembro de 2008. Disponível em<[http://rraurl.com/cena/6037/O\\_electro\\_por\\_Greg\\_Wilson](http://rraurl.com/cena/6037/O_electro_por_Greg_Wilson)>. Acesso em 23 out. 2014.

<sup>79</sup> No contexto de pós-produção em que os processos são mais importantes que os objetos artísticos, a ideia de **projeto** é um termo comum na eletrônica para designar o nome de uma nova processualidade, etapa, alcunha ou fase artística de algum artista ou produtor cultural específico.

<sup>80</sup> Como subgênero, o dub techno é outra prova da conexão entre o dub jamaicano e a eletrônica. O minimalismo das composições lineares e granuladas do dub techno surgiram como intenções experimentais para tirar o techno do escopo rítmico da pista de dança. Sicko observa tais nuances do dub techno: “A música possui uma elegância toda cerebral, as batidas nunca agarram o corpo; são como um eco, a memória de uma dança. Isso é *post-techno* [...] O *groove* é sempre deliberadamente reduzido, ao ponto de você não saber se ele está lá ou se é só imaginação. Inserir elementos do dub através de uma nuvem de eletrônica sintética tornou-se um gênero por si só” (SICKO, 2012, p. 339, tradução nossa).

todas cifras de proposições estilísticas técnico-subjetivas (ecos, glacialidades, convexões, reformas...). As interpretações por parte do ouvinte, nesse caso, demandam audição ainda mais ativa, devido ao alto grau de abstração das músicas e das temáticas. Ao serem escalados para remixar o Kraftwerk, um dos grupos mais importante de música eletrônica da história, a banda inglesa Hot Chip intitulou sua versão para “Aerodynamik” como *Intelligent Design Remix* (Design Inteligente), que pode ser interpretado como uma busca ou anseio por autenticidade representacional ao trabalhar a música de tal nobre artista. James Murphy, cantor e produtor do grupo disco LCD Soundystem, remixou o famoso roqueiro David Bowie e assinou sua versão para “Love is Lost” como *Hello Steve Reich Mix by James Murphy for the DFA (Olá Steve Reich Mix, por James Murphy para a DFA)*, revelando a inspiração no músico experimental erudito Steve Reich na confecção do remix, e de quebra inserindo a ideia de sua gravadora DFA na assinatura, ampliando o mapa de *points de capiton* (pontos de ligação) nesse único remix. A faixa “Brooklyn Club Jam”, do produtor Runaway, ganhou um remix chamado *Drum Dub* (dub de tambor) feito e assinado pela dupla Âme e pelo DJ Gerd Janson – ou seja, um remix que exprime seu caráter percussivo (*drum*), feito por quatro pessoas, a seis mãos.

Em seu estudo sobre consumo e cidadania, Canclini (2001) observa como identidades são construções que se narram e, relatos que reconstruímos incessantemente com os outros: uma co-produção. Bourriaud (2004) nota como a arte conscientiza enredos coletivos e, assim, propõe novos percursos dentro da realidade. Essas novas trajetórias são feitas com as formas materializadas ou indiretas dessas narrativas e identidades cristalizadas no ideário coletivo. Ora, se o artista não é criador, como afirma Adorno e Bourriaud, nenhuma produção cultural, ainda menos a pós-produção, será original. No máximo, o que sobra são expressões particulares e criativas, que tendo êxito em suas materialidades e sabores, em suas vicissitudes e particularidades hiperespecíficas, acabam sendo apropriados para novos enredos coletivos, entrando em processos informativos adiante. As multiplicidades de formas proporcionadas pelo remix na música, na eletrônica e no *DJing* vêm se mostrando um rico objeto de estudo da arte e da produção cultural, a partir de sua ideia de remistura. Além de emblema da pós-produção de Bourriaud, o remix é observado como **remixologia** por Simon Reynolds – o sufixo “logia” (tema; substantivo) indicando uma cultura registrada e significada socioculturalmente. Sobre os samples, Reynolds fala em **sampledelia**,

analogia à proliferação fractal infinita, caótica e imagética da psicodelia alucinógena - segundo Reynolds (2008) a sampledelia tenta dominar e reintegrar o caos promíscuo da sociedade da informação. Lawrence Lessig fala de uma cultura remix que surge sob regimes de economias híbridas, o que faz jus à ideia de cultura como sistemas de significações estabelecidas e trabalhadas, como proposto por Williams (1992) e também de acordo com a designação de Bourriaud (2004): o DJ, o remixador e o sampleador como produtores de percursos entre signos e significações, pela cultura. Professor da PUC-SP, Marcus Vinicius Fainer Bastos pesquisa há anos o remix, e trata dessa cultura como uma polifonia e como "agenciamento coletivo"<sup>81</sup>. Eduardo Navas revela a linha tênue entre remix e sample em "Remix theory: the aesthetics of sampling". Para Navas (2012), o remix mudou a maneira como olhamos para a produção de materiais em termos de combinações, fato que o permite ser visto como uma estética. Navas faz paralelo entre remix e citações acadêmicas: o remix embutiria "citações musicais" e, assim como num texto acadêmico, tais referências são **apropriações de conhecimentos pré-existentes** que criam e legitimam a cartografia de conhecimentos de um novo documento autoral, processo de elementar informatividade.

O *sampling* permitiu a morte do autor e a função autoral a ter efeito uma vez que entramos no capitalismo tardio, porque "escrever" não é mais visto como algo verdadeiramente original, mas um complexo ato de *resampling* – a reinterpretação de materiais previamente apresentados. [...] atos de citar textos pré-existentes ou os produtos culturais após o conceito de remix ter sido introduzido são igualmente designados por *sampling* (NAVAS, 2012, p. 136).<sup>82</sup>

### 3.1.2. Público e consumidores ativos: os *prosumers*

Se nos primórdios da música eletrônica parte do público entusiasta teve facilidade em tornar-se produtor cultural, como quando novas tecnologias de sintetizadores e samplers acessíveis fizeram com que uma gama de novos e amadores

---

<sup>81</sup>Para maiores informações sobre o professor, acessar seu currículo Lattes. Disponível em <<http://lattes.cnpq.br/9966205713012870>>. Acesso em 11 jun. 2015.

<sup>82</sup> "Sampling allows for the death of the author and "writing" is no longer seen as something truly original, but as complex act of resampling – as the reinterpretation of material previously introduced [...] acts of citing pre-existing text or cultural products after the concept of remix was introduced are similarly informed by sampling." (NAVAS, 2012, p. 136, tradução nossa).

produtores ajudassem a formatar o som houseiro, hoje, diz Navas (2012), o usuário tem um papel ainda mais crucial em ativar o material da produção cultural, uma participação que ele vê como análoga ao DJ que toca com discos de vinil.

Os usuários de novas mídias manipulam arquivos de informação (*data files*) da mesma maneira que os DJs manipulam os discos nos toca-discos, ao acessar materiais pré-gravados [...] Do usuário é esperado que ele jogue com os arquivos e não apenas os escute ou os assista passivamente, porque interação, toque, ou no caso do usuário online, o clique, são agora integrados à nova cultura de mídia.<sup>83</sup>

O ato de **compartilhar** (*share*) é emblemático na atualidade virtual. O ouvinte de música eletrônica comenta em suas redes sociais sobre seus artistas prediletos, postando links para áudio, notícias, sites e conteúdos gerais – *compartilhe/compartilhar/share* são âncoras de interação e atuação (*calls to action*, chamadas à ação, do inglês publicitário) que estão embutidos atualmente em quaisquer tipos de arquivos digitais não só de música, mas dos universos culturais na Internet. Além do *sharing* midiático, pululam serviços e ferramentas, muitas delas ilegais e piratas, de extração musical e de técnicas para a edição e produção musical; de apropriação de materiais autorais e gravados sob a órbita dos direitos autorais, atividade que ajuda o usuário a **passar de mero ouvinte interpretante a um agente ativo, um produtor cultural**. Ao apreciar uma música disponibilizada por um artista em seu perfil no Soundcloud, o internauta pode rapidamente fazer o download dessa música, mesmo que tal ato não seja permitido por seu autor - é só utilizar-se de sites piratas como o [soundcloud-download.com](http://soundcloud-download.com); o YouTube, o maior acervo audiovisual da Internet, hospeda uma profusão de músicas e vídeos musicais raros, que em poucos cliques podem se transformar em arquivos MP3 para download através de sites de *ripagem*<sup>84</sup> como o [mp3fiber.com](http://mp3fiber.com). Agregadores de música em MP3, como o [mp3skull.to](http://mp3skull.to), hospedam seus servidores em países distantes longe das leis de direitos autorais mais

---

<sup>83</sup> “*The new media user manipulates data files in the same way the DJ manipulates the record on the turntable, by accessing pre-recorded material. [...] The user is expected to play with the files and not just listen or view them passively, because interaction, touching, or in the case of the online user, clicking, is now integrated in new media culture.*” (NAVAS, 2012, p. 75-76, tradução nossa).

<sup>84</sup> No vocabulário global e anglicista da música digital, o verbo em inglês *rip* (arrancar, extrair) já foi incorporado como um léxico para a apropriação pirata de música por parte de usuários na Internet. É o ato de *ripar* uma música no YouTube, por exemplo.

efetivas e disponibilizam buscas por músicas em MP3, com opções de prévia do áudio buscado, além do download em alta áudio de alta qualidade. Parte da rede desinstitucionalizada e livre das amarras do mercado no campo musical na Internet, o mp3skull emula uma loja gratuita de música online, mas é um agregador que resume buscas por arquivos MP3s específicos Internet afora, uma maneira ágil de burlar controles de copyright e que enfatiza a desmaterialização dos formatos musicais, sua onipresença (desmaterializado e reproduzido como bits Internet afora, mascarado com várias extensões e compactações que escondem sua característica musical, é praticamente impossível rastrear e domar a música em formato digital na Internet; a diferença entre esse contexto e os tempos em que apenas havia vinis em lojas é gritante). Um dos grandes fóruns de compartilhamento pirata de música é também o portal what.cd, onde usuários só tem ingresso por convites disputados enviados por usuários bastante ativos, e para uma pessoa poder baixar os últimos lançamentos e discografias diversas deve manter seu programa de Torrent aberto, rodando, para que seja abastecido o fluxo de compartilhamentos. Há um *ágio* (o *ratio*) da relação entre o que se baixa e o quanto o usuário abastece o site via Torrent, e passando a linha abaixo do *ratio* a pessoa é excluída do site; sai o dinheiro, o mercado, entra a autorregulamentação do acesso pirata entre internautas. Hoje, com a música estratificada nas redes virtuais e digitais, seu consumo e apropriação se dá mais por termos como BUSQUE (*search*) e BAIXE (*download*) do que COMPRE (*buy*).

Brewster & Broughton (1999) relembram o hábito e técnica do *cover-up*, muito comum na cultura dos DJs, de tampar o selo dos discos para que o público e outros DJs não saibam o nome da música que está sendo tocada, uma forma do DJ resguardar a identidade de suas músicas que são fruto de preciosas buscas e pesquisas, de suas curadorias autorais. Hoje, com os celulares e dispositivos móveis conectados à web e com muita da música tocada pelos DJs em formato digital, este hábito de esconder o nome das músicas – revelador de aspectos de autenticidade e valoração cultural - adquire novas nuances: aplicativos para dispositivos móveis como Shazam e Soundhound são conectados às redes desses aparelhos online e detectam as ondas sonoras das músicas sendo tocadas e amplificadas em ambientes, descobrindo a identidade da música, que é revelada ao usuário instantaneamente; o Shazam tem sua versão também para computadores de mesa: ouvintes podem passar o dia inteiro ouvindo sets de DJs e música diversas, desconhecidas, que o Shazam vai lhe fornecendo

a identidade (*track ID*) das músicas instantaneamente através de seu acervo de espectogramas de faixas sonoras – espécies de RGs musicais; vale frisar que, grosso modo, só músicas lançadas e comercializadas tradicionalmente costumam ter tal espectograma capturável por dispositivos, e músicas independentes, demos e remixes muitos desconstruídos podem burlar o radar de Shazam e afins. A “raridade musical” dos DJs adquire novas problemáticas: atualmente, muitos insistem ainda mais em remixes desfigurantes e em faixas exclusivas e *unreleased* (caso do DJ Will Saul e sua coletânea DJ-Kicks, que já exemplificamos), pois estas não entram no escopo de identificação desses aplicativos, que só detectam músicas disponibilizadas fonograficamente e, assim, catalogadas. Tanto o exemplo físico do *cover-up* quanto as nuances digitais de hoje revelam problemáticas para os documentos musicais trazidos pela figura do DJ.

Brewster & Broughton (1999) contam como nos idos da *northern soul* inglesa dos anos 1960, cena de festas de música soul que aconteciam no norte da Inglaterra, os DJs buscavam os lançamentos mais raros da música negra norte-americana e, ao adquiri-los, costumavam trocar o selo dos discos, renomeando as canções para confundir e enganar o público e outros DJs atentos. Tal prática de sublimação do documento musical, junto também da cultura dos discos de acetato feitos exclusivamente para os sistemas de som de dub na Jamaica, são a gênese do *white label* (selo branco), tipo de disco exclusivo da música eletrônica que produtores prensam só para si (ou para DJs de sua predileção ou de seu círculo) e não portam selos de identificação. Muitos desses *white labels* são remixes ou versões promocionais, demos, prévias e testes de faixas a serem trabalhadas, também *takes* (tomadas) rejeitados por selos e gravadoras, provas de como a cultura DJing e o microcosmo da música eletrônica transitam a partir das margens da indústria fonográfica em suas vicissitudes e propriedades.

A transmutação do usuário/público em produtor cultural é reflexo também da diluição das fronteiras entre trabalho, consumo e lazer, como bem analisam Canclini e Bourriaud. Com as novas tecnologias, digitais, baratas, acessíveis e facilmente pirateáveis, Bourriaud (2004) observa como surge uma generalização dos estúdios caseiros, levando a economia artística a um movimento inverso: o mundo profissional da produção cultural ingressa no mundo doméstico dos espectadores e, assim, os usuários conectados e viventes de suas culturas podem atuar tal qual os produtores,

aprendendo com alguma dedicação técnicas de criação e edição musical, por exemplo. Vídeos amadores e rapidamente encontráveis na web trazem tutoriais do tipo “Como Fazer um: Remix – MashUp – Edit”<sup>85</sup> e “How to Remix a Song”<sup>86</sup>. Mais do que “comunismo das formas”, como proposto por Bourriaud, esses novos agentes multifocais são frutos também de uma cultura de compartilhamento e da busca pela acessibilidade universal proporcionada pelas novas tecnologias digitais e de compartilhamento, na qual a informação onipresente proporciona o domínio de muitas técnicas e áreas – Bourriaud (2004) diz que os atos de micropirataria, a subversão do direito autoral, tanto de usuários quanto de produtores culturais estabelecidos, são o grau zero da pós-produção. Vale a ponderação sobre como Bourriaud se apropria de maneira problemática da ideia de **comunismo** para pensar seu esboço de uma gestão de direito ao acesso contemporânea. Na obra referencial “Dicionário de Política”, o filósofo italiano Norberto Bobbio aborda o comunismo como conceito teórico a partir de uma perspectiva histórica. A vicissitude descrita sobre o comunismo que poderia se aproximar do uso que Bourriaud faz desse conceito político é o pensamento marxista de que, na sociedade comunista, discorre Bobbio (1986), o sagrado direito burguês será superado e cada indivíduo dará segundo as próprias capacidades e receberá segundo suas necessidades. Sendo a burguesia a força dominante que controla a propriedade privada e as forças de produção – logo, o direito autoral e o copyright, um “comunismo das formas”, como pensado por Bourriaud, é uma concepção que poderia assimilar a ideia marxista da emancipação dos indivíduos das forças de produção. No caso, ao criar obras, objetos e intencionalidades artísticas que supostamente são propriedades de outros artistas ou produtores culturais, remixando-as de infinitas formas e para milhares de fins superando, assim, a propriedade autoral que é elementarmente algo burguês. Bourriaud faz uma escolha arriscada ao utilizar o vasto conceito político de “comunismo” para falar sobre algo que poderia ser delimitado apenas pela ideia de “compartilhamento” (*sharing*), por exemplo, um termo muito utilizado nas discussões sobre uso e disseminação de obras na internet. Talvez o autor esteja, desse modo, fazendo uma livre apropriação - um remix teórico provocador e de viés marxista questionável, para intensificar sua visão otimista sobre os novos usos culturais na web.

Canclini (2012) estuda a figura do *prosumer*, que é o usuário ativo, o consumidor atuante e reprogramador, que se insere nas fronteiras borradas entre

---

<sup>85</sup> Disponível em < [https://www.youtube.com/watch?v=Skfa56\\_xDEw](https://www.youtube.com/watch?v=Skfa56_xDEw)>. Acesso em 27 out. 2014.

<sup>86</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=F1gRPOsnJ2k>>. Acesso em 27 out. 2014.

produção e consumo, que faz alterações em suas circulações e manejos criativos de materiais preexistentes, no seguinte contexto que se delinea: “o sistema de arte, na era da colaboração, é concebido como uma enorme plataforma de desenvolvimento criativo” (CANCLINI, 2012, p/ 62-63)<sup>87</sup>. A ideia de *prosumer* é estudada por Canclini no contexto das novas profissões dos jovens de 20, 30 e poucos anos (o DJ é estudado por ele nesse corpus de pesquisa). Conceito oriundo do livro “A Terceira Onda”, Alvin Toffler o criou como reflexo de uma etapa do capitalismo em que muitas pessoas passam seu tempo livre criando produtos e serviços para uso próprio, logo, diminuindo a distinção entre trabalho e tempo de lazer. Toffler (1980) fala da avalanche de cursos e livros tutoriais (exemplos análogos aos vídeos de “como fazer remix”), da atuação do consumidor em ambientes *self-service*, onde ele mesmo se serve, realiza serviços e atividades antes comoditizadas, afora a informatização que permitiu aos consumidores buscar, criar e inventar serviços que atendam às suas necessidades e desejos, o que cria novas demandas de serviços. Esse contexto abriu portas para usuários, consumidores e espectadores que, com zelo, dedicação e cautela de um *outsider* (de quem está de fora de determinado metiê), acabam por tornar-se ou equiparar-se a um produtor cultural ou até mesmo a um artista, muitas vezes parte de um reflexo da cultura dos gostos e do pertencimento a um ethos. Thornton (1995) usa a música eletrônica como corpus de pesquisa para seu conceito de subculturas, dizendo como o pertencer a cenas e nelas ter alguma distinção e capital sociais é um estilo de vida (*lifestyle*) que pode ser objetificado e incorporado. É uma pressuposto para apropriações sociais, culturais e identitárias, que desembocam na mescla de funções entre agentes diversos, em particular artistas e público, pois o usuário ao objetificar o produto cultural que consome sonha em tornar-se o próprio criador, o artista em si. “DJs, organizadores de clubes, estilistas, jornalistas de música e estilo e vários profissionais da indústria fonográfica todos fazem uma vida de seu capital subcultural”<sup>88</sup>.

Jaime Melo, o Jaloo, é um jovem produtor musical de Castanhal, Pará, que mudou-se para São Paulo ao vislumbrar a possibilidade de desenvolver uma carreira artística. Jaloo começou como um típico produtor caseiro, criando versões e remixes para suas cantoras prediletas do pop no software musical Fruity Loops, que ele

---

<sup>87</sup> “*El sistema del arte, en la era de la colaboración, se concibe como una enorme plataforma de desarrollo creativo*” (CANCLINI, 2012, p/ 62-63, tradução nossa)

<sup>88</sup> “*DJs, club organizers, clothes designers, music and style journalists and various record industry professional all make a living from their subcultural capital*” (THORNTON, 1995, p. 14, tradução nossa)



aprendeu a usar e a dominar sozinho, com ajuda de vídeos tutoriais e consultas a fóruns e sites de produção musical na Internet. Sua música a princípio consistia em versões de músicas pop feitas no ritmo do tecnobrega, subgênero regional de música eletrônica paraense criado a partir de versões muitas vezes amadoras e em ritmo eletrônico do brega e do carimbó locais; o tecnobrega leva multidões para suas festas com as apresentações das aparelhagens, sistemas de som e palcos decorados dos DJs dessa cena. Jaloo chama seu som de “sci-fi brega”, transmutando o regional em eletrônico, em futurismo além-localidade. Na entrevista a seguir, de 2013, é notável seu zelo em posicionar-se como artista ainda em formação, um *prosumer* que está se aventurando na produção musical por ímpeto e paixão, assumindo um amadorismo, mas sem deixar de enfrentá-lo ao produzir sua cultura, que é autoral por sua individualidade:

“Não sou cantor”, afirma ele, categórico, mesmo que em suas versões ele cante as faixas originais. “A voz passa por um monte de filtro para sair audível. Eu acho que isso é o barato. [...] tu liga o *autotune*, programa a tonal da nota de cada música e canta. Se tu não atingir as notas de maneira satisfatória, ele vai lá e dá uma corrigida final”<sup>89</sup>.

Jaloo fez nome no underground online com seus remixes e versões de tecnobrega para o pop, e acabou mudando-se para São Paulo onde trabalhou como monitor de oficinas estatais de música em bairros carentes. De DJ eventual, passou para produtor com show ao vivo entre baterias eletrônicas, samplers e aparelhos de edição e vocalização que o ajudam a cantar como um cantor propriamente dito - o que ele afirmou ainda não ser. Apreciado por seu aspecto amador e “exótico”, oriundo de um ritmo regional, sempre comentado e disseminado em redes musicais da Internet, Jaloo acabou por ser escalado por uma gravadora patrocinada por uma marca de cerveja atuante no universo jovem e musical. Sob a supervisão de produtores renomados da indústria, lançou em 2014 seu primeiro álbum não só com os remixes do pop que o deram certa fama, mas com as primeiras tentativas de faixas autorais, cantadas em inglês e que já rumam para outros ritmos além do tecnobrega, para gêneros mais estabilizados como o hip hop e dub. Em 2015, com banda de apoio, o jovem paraense apresentou-se no Primavera Sound, grande festival de Barcelona, Espanha, que destaca nomes famosos e em ascensão da cena alternativa mundial. Jaloo é um exemplo

---

<sup>89</sup>Disponível em <<http://www.deepbeep.com/db-series/db180-jaloo/>>. Acesso em 27.out. 2014.

brasileiro de *prosumer* que, inserido nas relações *inter* da pós-produção, acabou por formatar-se como artista nos parâmetros tradicionais. O músico paraense tem características de autoria, de trabalho e de criação cultural observadas por Canclini:

A geração emergente se caracteriza por uma imensa capacidade de trabalho e uma base amplíssima de conhecimentos. A maioria reparte sua dedicação à música com muitas atividades diversas [...] Reivindicam sua condição de amadores ao mesmo tempo que advogam um trabalho bem feito, o perfeccionismo e o cuidado dos detalhes (CANCLINI, 2012, p. 183).<sup>90</sup>

Uma das obras textuais mais conhecidas no Brasil por tentar moldar o universo local dos DJs é o livro “Todo DJ Já Sambou”, da jornalista Claudia Assef. “Sambar”, no universo do *DJing* nacional, é uma designação pejorativa para o erro técnico do ato de mixagem do DJ: a síncope dessincronizada e ruidosa entre duas músicas mal misturadas, acarretando a quebra do andamento ritmo por uma interrupção percussiva ou ruído estranhos que, no léxico da cena brasileira, foi designada como “sambar”, talvez em analogia à uma indesejada bagunça rítmica que possa lembrar os batuques do samba. Não seria um sintoma das distinções socioculturais que, ao “sambar”, o DJ é visto como alguém que deixa de cumprir o desafio do encadeamento de um gênero linear e bem acabado, ficando de fora por um instante dos ditames globais e cosmopolitas da música eletrônica, rebaixado assim à categoria de um gênero local e “menor” - o samba? A ideia de “Todo DJ Já Sambou” embute também o fato de que as rigorosas técnicas de mixagens, muito além da genialidade inata que possa existir em um DJ ou outro, são aprendidas somente após muita prática e treino do ato de misturar duas músicas, um aprendizado que naturalmente passa muitas vezes pelo erro – “todo DJ já sambou” para aprender a mixar bem, eis um pressuposto para essa ideia tão comum na cena brasileira. Granger (1974) associa trabalho com prática e, como já vimos em sua filosofia do estilo, a prática é a atividade considerada em seu contexto complexo, junto das condições sociais que lhe dão significação num mundo efetivamente vivido. A prática de produzir produtos culturais, desse modo, é explicitada

---

<sup>90</sup> “La generación emergente se caracteriza por una inmensa capacidad de trabajo y una base amplísima de conocimientos. La mayoría reparte su dedicación a la música en muy diversas actividades [...] Reivindicam su condición de amateurs al tiempo que abogan por el trabajo bien hecho, el perfeccionismo y el cuidado de los detalles” (CANCLINI, 2012, p. 183, tradução nossa).

mais uma vez não como algo de viés apenas especialista, de uma técnica sagrada e secreta de poucos (o artista genial), mas sim a partir da conjuntura de um mundo cada vez mais informativo, interconectado e relacional, que justapõe trabalho com lazer com o multicompartilhamento de formas e conhecimentos. Nesse contexto, intensificado por micropirataria diárias em ambientes digitais e pela estética remix de reprogramações e pós-produções espontâneas, é intensificada a dissolução dos papéis dos agentes de cenas culturais diversas.

### **3.1.3. Produtores culturais midiáticos e críticos da auto-rotulação**

Se hoje qualquer pessoa pode ser DJ, se toda prática cultural pode originar um remix, se toda obra pós-moderna pode ser vista como parataxe livre-associativa, se toda criação pretensamente artística é pós-produção, a análise crítica e as designações midiáticas, por conseguinte, vão além dos críticos especializados (acadêmicos, jornalistas, entre outros), sendo passível de ser feita por todos, de uma maneira ou de outra. Em seus estudos sobre arte e crítica de arte, o filósofo Lorenzo Mammi observa como a arte contemporânea, ao criar fraturas com a tradição, vive no limiar da ideia de “morte da arte”. Nesse sentido, Mammi (2012) defende que uma eventual crise da crítica artística é reflexo da própria crise da relação da arte com o mundo. Hoje, qualquer usuário consegue ser um tipo de jornalista das redes, todo produtor cultural tem como ser um crítico midiático e o público também atua criticamente, classificando e portando-se como um agente de juízos, característica acentuada na música eletrônica com suas classificações difusas, tênues e sua territorialidade online. Nas palavras de Mammi: “[...] como é possível buscar uma definição essencial da arte e ao mesmo tempo afirmar que a arte chegou a um estágio de absoluta liberdade, em que qualquer objeto pode ser arte?” (MAMMI, 2012, p. 20) - vale notar como caberia em sua fala trocar o conceito de “arte” por “crítica”. Mammi é defensor da crítica especializada, que para ele ainda é fundamental em elaborar novos métodos críticos, mas aqui atentaremos a como protagonistas, viventes e produtores do universo da música eletrônica resvalam no fazer crítico e classificatório no universo multimidiático das redes.

A dupla irlandesa de house music Bicep tem um blog bem abastecido, na ativa desde antes dos DJs destacarem-se como produtores inseridos no roteiro internacional. O [feelmybicep.com](http://feelmybicep.com) reúne posts curtos de música sempre com um pequeno texto

analítico e crítico feito pelos DJs irlandeses, junto de uma imagem aleatória e divertida, de livre-associação. Os posts mostram os DJs revelando as “joias” da sua busca por “tesouros”: raridades, discos e boas faixas dançantes, como quando eles acharam uma interessante música de funk nigeriano dos anos 70:

Lançamento incrível de 84 na Earthworks para os sortudos que conseguiram uma cópia, ainda muito difícil de encontrar uma versão original... Só coloquei minhas mãos nele graças a um relançamento que vocês têm que conferir se quiserem sentir essa *vibe*...<sup>91</sup>

Tal divulgação de pesquisa musical mapeia não só o devir da curadoria de DJs, mas também os mapas de referências musicais diversas que embasam a house music do Bicep - música africana é um tipo de sonoridade polirítmica, dançante e hipnótica, muito consultada e utilizada por DJs do gênero. O blog serve ainda como um espaço midiático onde os DJs divulgam suas próprias músicas, as participações em programas de rádio e a agenda de turnês, serviço e espaço informativo que, fora do contexto da Internet, só teriam espaço similar se fossem muito chancelados pelas estruturas de imprensa e de distribuição musical oficial – no máximo fanzines, *flyers* (os convites informativos de festa) ou pôsteres, se pensarmos em elementos e documentações fora das grandes cadeias midiáticas de distribuição. No [feelmybicep.com](http://feelmybicep.com), os DJs emulam também os humores e retóricas textuais da crítica musical tradicional, noticiosa e delimitadora de gostos. No post seguinte um dos dois DJs busca interpretar, traduzir e contextualizar uma determinada música, “Daily Prayer”, de Mr. G, faixa de techno com que eles se deslumbraram em janeiro de 2014:

Totalmente surreal. Sem dúvida minha música favorita no momento, eu poderia ouvir isso em *loop* eterno. Mr G (Colin McBean) está em forma recentemente. Amantes do techno podem se lembrar dele do The Advent, uma atração frequente no Shine quando eu era jovem! Seu recente *Boiler Room* viu suas datas explodirem com mérito, esse cara comanda. O vocal é sampleado de "Heal My Heart", de Kerri

---

<sup>91</sup>“Huge 84' release on Earthworks for those fortunate to get it, still pretty hard to get hold of an original copy actually... Only got my hands on it thanks to a great reissue which you gotta check out if your feelin' this vibe...”(tradução nossa). *Vibe*, do inglês, é léxico da música eletrônica que significa um “clima bom”, tanto de um ambiente quanto de uma música ou um DJ set. Disponível em <<http://feelmybicep.com/shina-williams-african-percussionists-agboju-logun/>>. Acesso em 28 out. 2014.

Chandler. Tenho que ser honesto, G mandou muito bem dessa vez, de um house cafona e picado para uma peça de pura elegância underground - gênio. Você não vai ouvir uma faixa melhor hoje.<sup>92</sup>

O tom persuasivo dos DJs blogueiros revela ainda a semelhança desse tipo de atuação com outro curador musical midiático: o radialista. A similaridade não é à toa: rádios são espaços onde DJs atuam, DJs costumam ser radialistas e a ideia de *disc-jockey* surgiu no intercalar de músicas e discos nas rádios FMs. Brewster & Broughton (1999) pesquisam sobre a figura do DJ ter surgido como um radialista dos tempos escassos do pós-guerra, quando as rádios economizaram muito trocando bandas de músico por DJs tocando e apresentando discos fonográficos – foi um escândalo à época, contam os autores, com o sindicato de músicos protestando e combatendo o licenciamento de discos para as rádios, de forma a proteger as contratações dos músicos.

Matias Aguayo é um DJ, produtor e vocalista chileno que já viveu em Paris, Colômbia e agora está baseado<sup>93</sup> em Berlim, onde comanda o selo Cómeme. Sua música é um misto de techno obscuro com percussividade e energia latinas, tropicais. A Cómeme é notória por lançar músicas com essa sonoridade em faixas e discos criados por artistas de várias localidades do planeta - o site do selo é sintomático do cosmopolitismo dessa música pautada por redes e ritmos de cidades: a descrição (*about us*; sobre nós) no site do selo resume-se a listar as cidades de artistas, eventos e afiliações gerais da trupe: “Santiago De Chile, Colonia, Buenos Aires, Londres, Medellín, Monterrey, Rosario, Paris, Valparaíso, Chicago, Berlin, Moscow, Detroit, Glasgow, Mexico City”<sup>94</sup>. No Mixcloud, serviço de áudio gratuito em que usuários podem hospedar sets e podcasts de longa duração, o selo hospeda a “Rádio Cómeme”<sup>95</sup>, com vários programas semanais que mapeiam essa identidade geográfica, sonora e estética do selo. Shows como “*Congas, Mambos y Rumbas: A Romper el Coco!*”, “*Picante Música Sabrosa: El Especial de México*”, “*Ritmo y Cultura*” e “*Given the Children Techno*” ajudam a

---

<sup>92</sup> “*Utterly unreal. Without a doubt my favourite tune at the moment, I could listen to this on loop forever. Mr G aka Colin McBean has been on top form recently. Techno heads may remember him from The Advent, they were a regular fixture at our local Shine when I was growing up! His recent Boiler Room has seen his bookings explode. This vocal is sampled from Kerri Chandler’s Heal my heart. I gotta be honest, G has flipped this big time, from a pretty cheesy hairdresser mince-house to a slab of pure underground elegance – genius. You won’t hear a better track today*” (tradução nossa).

Disponível em <<http://www.feelmybicep.com/daily-prayer/>>. Acesso em 28 out. 2014.

<sup>93</sup> Canclini (2012) nota como fala-se não mais em ‘viver’, mas estar ‘baseado’ em cidades, que traz um sentido intercultural e cosmopolita “dramático” de se pertencer a vários lugares.

<sup>94</sup> Disponível em <<http://musicacomeme.com/aboutus>> (sem tradução). Acesso em 30 out. 2014.

<sup>95</sup> Disponível em <<http://mixcloud.com/radiocomeme>>. Acesso em 31 out. 2014.

delinear a identidade da Cómeme para o público online, apropriando-se, para tanto, de formas e estruturas tradicionais do rádio, do DJ radialista que apresenta música em programas. O nome do selo Cómeme, inclusive (“*coma-me*”, em espanhol), faz jus à ideia antropofágica (inter)cultural dos modernistas brasileiros<sup>96</sup>: a de que era necessário “deglutir”, “comer” os legados europeus que nos formaram para, assim, formar-se uma identidade tipicamente brasileira. A antropofagia da Cómeme é pós-moderna: interrelacionada, desterritorializada e baseada em várias origens, mesclando as estéticas e os elementos socioculturais e estilísticos de suas diversas origens. É também multi-institucional, aspecto que afeta suas documentações e também o mapeamento narrativo e de seus consequentes acontecimentos: selo, gravadora, festas próprias, rádio, plataformas online de áudio e eventos que, geralmente acontecem em festivais e clubes, esse último o grande espaço de desdobramento de cenas e afins.

Reynolds (2008) observa semelhanças entre a pesquisa e o acervo de música dos DJs com o discurso da crítica, com o texto de análise musical: tanto DJs como críticos são responsáveis por construir cânones e genealogias. “Os melhores DJs constroem um tipo de argumento sobre as origens da música e para onde ela deveria rumar no futuro”<sup>97</sup>. No percurso “meta” da pós-produção e no encadeamento paratáxico de diferentes músicas e expressões sonoras, os DJs, segundo Reynolds, estão mais próximos aos críticos do que os artistas—o autor distingue “artista” de DJ, fato dado talvez com a ideia do DJ como um catalisador e não como um criador original, figura que se insere nos espaços de inserção entre e ao redor da autoria. Canclini (2012) diz que a prática artística não inaugura o sentido, e que é necessário atentar a outros agentes ordenadores dessa peripécia artística para pensarmos “quem define o que gostamos?”. Na catalisação do conhecimento e nas estruturas informativas da música eletrônica, a crítica e a imprensa têm papel fundamental em delimitar gostos. É necessária e desafiadora a classificação, a análise a descrição dessa música que muitas vezes é “corpórea”, energética, ríspida ou sensual, onde as músicas muitas vezes pendem para o comando dançante do *feel it!*<sup>98</sup> (sinta!), sempre ecoando suítes modulares instrumentais

---

<sup>96</sup> “Só a antropofagia (o canibalismo) nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”, diz o “Manifesto Antropófago” escrito por Oswald de Andrade. Disponível em <<http://www.tanto.com.br/manifestoantropofago.htm>>. Acesso em 31 out. 2014.

<sup>97</sup> “[...] *the best DJs are constructing a sort of argument about the historical roots of the music and where it should head in the future*” (REYNOLDS, 2008, p. 463, tradução nossa).

<sup>98</sup> O *feeling* (sensação) corpóreo, e não sentimental, é um mote muito forte de gêneros-cânones como a house music. Mr. Fingers - “Can You Feel It” e Coco, Steel & Lovebomb – “Feel It” são apenas dois

de despertar subjetivo, bem diferente das narrativas folk - a canção em seu formato popular tradicional. Ao delinear a ideia de subcultura a partir do campo cultural da música eletrônica, Sarah Thornton dá devida atenção ao papel classificatório da imprensa e da crítica musical, de estabilizador de terminologias. A autora utiliza as revistas musicais como exemplo:

Elas categorizam grupos sociais, organizam sons, pormenorizam formas e **rotulam** tudo. Batizam cenas e geram a consciência requerida para manter distinções culturais. Dão definições para vagas formações culturais, empurram e reificam os materiais díspares que se tornam homologias subculturais. (THORNTON, 1995, p. 141)<sup>99</sup>

Sites e blogs de música muitas vezes são feitos por escritores não-profissionais, fora do escopo profissional e da institucionalidade jornalística, e muitos sites de música costumam imitar as seções e técnicas textuais tradicionais das revistas e outros veículos impressos clássicos. No site da Red Bull Music Academy, evento itinerante e anual que reúne palestras e seminários com produtores de música eletrônica do mundo todo, a parte noticiosa chama-se *Daily*, como um jornal (antes era *Magazine*), trazendo artigos como “*Levon Vincent: an Introduction*”, típico perfil introdutório da imprensa que serve como marco categórico do registro de um artista em ascensão: “Não estou certo se muitas pessoas já escreveram mais palavras sobre Levon Vincent nesse momento”<sup>100</sup>, diz o autor do texto, num posicionamento textual e categórico que mostra sua distinção em achar um assunto, um fato ou um perfil pouco explorado e que agora é digno de nota - no caso, um DJ revelação. Tal percepção da pauta jornalística em revelar destaques é similar a quando os DJs do Bicep postam sobre alguma música notando como foi difícil encontrá-la, como é uma preciosidade e, assim, merece registro – essa é a catalisação,

---

exemplos de músicas clássicas houseiras muito famosas que pregam essa sensorialidade no pulso de seus ritmos nas pistas.

<sup>99</sup> “*They categorize social groups, arrange sounds, itemize attire and label everything. They baptize scenes and degenerate the self-consciousness required to maintain cultural distinctions. They give definition to vague cultural formations, pull together and reify the disparate materials which become subcultural homologies*” (THORNTON, 1995, p. 141, tradução e grifo nossos). **Rotular** é termo comum na classificação de música e artistas a partir de estilos, gêneros, ideários e terminologias; é evidente a associação do termo “rótulo” com a ideia de um produto comercial, fato que está ligado à dificuldade e à negação de muitos artistas em serem classificados, ou seja, “rotulados” e “postos em prateleiras”, que seriam os gêneros e as categorias.

<sup>100</sup> “*I’m not sure many people have written more words about Levon Vincent at this point*” (tradução nossa). Disponível em <<http://daily.redbullmusicacademy.com/2014/03/levon-vincent-introduction>>. Acesso em 06 nov. 2015.

processo comunicacional que é informativo. O diferencial da Internet sobre a imprensa física é a possibilidade de inserções multimídia: áudio, vídeo, links e outras ferramentas de hipertexto que fazem das revistas online documentos multidisciplinares e interativos, compartilháveis e, assim, editáveis, multiplicando em progressão geométrica as possibilidades documentais com a associação entre assuntos e visões informativas e midiáticas diversas. Nesse remix de formatos jornalísticos, o site Pitchfork Media lançou uma sessão para artigos e ensaios maiores, nobres, intitulado *Cover Story* (matéria de capa), em alusão ao principal artigo apresentado em uma revista, além de já ter uma edição impressa com reportagens, a *The Pitchfork Review*. Em uma dessas *cover stories*, o autor Eric Harvey analisa os hábitos e contextos do consumo de música em *streaming*, a audição online em plataformas musicais e dispositivos midiáticos, mostrando as semelhanças e as nuances em ser um consumidor, um classificador pessoal e um crítico de seu próprio gosto, a ser publicado e disseminado como produção cultural própria. Vale observar as sensações do autor ao relatar o consumo de seu objeto estudado:

Assim que comecei a usar Pandora, iTunes, Radio, Rdio e Spotify Radio, comecei a ficar mais familiarizado com o trabalho de audição necessário para construir perfis de gostos algorítmicos. Prover opiniões positivas ou negativas para cada nova música era tanto irresistível quando levemente enlouquecedor [...] um processo sem fim de podar meus gostos, estimulado pela minha reação instantânea a novas informações. Tais atos de poda, percebi, são talvez a definição da atividade social na vida em *streaming*.<sup>101</sup>

Essas plataformas de audição, de publicações e de documentações musicais pessoais (como listas e “favoritos”) são o grande espaço atual em que o usuário se insere na crítica musical não apenas na textualidade de dizer o que é bom ou ruim, mas sim na delimitação, organização e compartilhamento público de seus gostos e

---

<sup>101</sup> “As I started playing with Pandora, iTunes Radio, Rdio, and Spotify Radio, however, I started becoming more intimately familiar with the listening labor required to construct algorithmic taste profiles. Providing positive or negative feedback for each new song was both irresistible and slightly maddening. [...] a non-stop process of pruning my tastes, spurred by my instant reaction to new information. Such acts of pruning, I realized, are perhaps the defining social activity of life in the Stream [...]” (tradução nossa). Disponível em <<http://pitchfork.com/features/cover-story/reader/streaming/>>. Acesso em 03 nov. 2014. *Stream* e *streaming* se referem ao fluxo ou ondas informacionais constantes, numa variação das famosas metáforas fluviais (*fluxo, influência, referência*) que já estudamos.



identidades. A crítica tradicional, jornalística, acadêmica e especializada, não chega a ser obliterada, ela mantém sua potencialidade de criar marcos categóricos pela sua associação institucional com o jornalismo, pela profissionalização do fazer e pela densidade intelectual do texto crítico. Essas plataformas, no contexto da Ciência da Informação, são análogas aos **repositórios digitais**: bancos públicos e colaborativos de informação, bases de dados que funcionam como estoques de memória na pulverização do *streaming* informacional online, permitindo o acesso, a veiculação, o armazenamento e a recuperação de informações diversas, sempre em canais midiáticos em que todos os usuários são agentes ativos (ou têm ferramentas para tanto). Formalmente para a Ciência da Informação, os repositórios digitais delimitam-se a partir de instituições e comunidades acadêmicas; Vidotti e Ribeiro (2006) afirmam que, na constituição de um repositório, deve-se ter em mente quais são os objetivos, se financeiros, comerciais, educacionais, de disseminação da informação ou dessas características em conjunto. Assim como algumas plataformas de categorização e organização musical, os repositórios têm como missão “promover o acesso livre à informação e à comunicação científica a partir do uso de elementos que facilitem a recuperação, acesso e uso das informações contidas nesses ambientes informacionais digitais” (VIDOTTI; RIBEIRO, 2006, p. 115). Marylu Souza (2012) pesquisou os repositórios no contexto da informação científica e fez uma construtiva associação dos repositórios como **lugares da memória**, responsáveis por reter, através de documentos, monumentos, arquivos, bibliotecas e como no nosso caso, bases de dados, a história e a cultura da sociedade a partir da criação identitária de grupos.

A memória gerada para o coletivo se compreende quando os indivíduos partilham com o grupo ao qual pertencem, os eventos e situações que são considerados experiências fundamentais para a construção da memória coletiva. (SOUZA, 2012, p. 66)

As construções de memórias coletivas através de comunicações informativas, no caso da música, são fundamentais para a constituição histórica de cenas e gêneros universais, amplos. É cada vez mais importante o papel dos usuários e do público nesse contexto de plataformas musicais que funcionam como repositórios digitais interativos, e não somente a produção cultural dos artistas e os marcos categóricos estabelecidos pela indústria fonográfica e pela crítica e o jornalismo institucionalizados. No contexto

da música eletrônica e de repertórios da cultura *DJing*, há um repositório importante na organização e classificação de seus documentos, logo, de suas memórias coletivas: o [discogs.com](http://discogs.com). Online desde 2000, trata-se de uma grande plataforma colaborativa de discografias onde usuários com perfis listam, cadastram e pormenorizam informações detalhadas de músicas, discos, álbuns e afins já lançados, catalogando milhares de documentos musicais com informações como imagens, datas, estatísticas, fichas técnicas, durações e outros dados gerais e curiosidades. Como banco de discos, o Discogs oferece para comentários onde os usuários resenham e analisam os discos - atividade textual naturalmente crítica, e há também uma loja pública em que os usuários podem comprar e vender discos, sem intermediários que não o próprio site. Os repositórios digitais, como pensados pela Ciência da Informação, buscam se distanciar (ou até mesmo se opor) a aspectos mercadológicos, e são pensados conceitualmente a partir de suas funções informativas. As analogias conceituais e práticas entre plataformas de acervos musicais e repositórios da CI, assim, se evidenciam.

O portal audiovisual YouTube, sincronizado como acervo de vídeos do Google, o maior buscador da Internet hoje, é o maior repositório musical que existe – Reynolds (2011) mostra como o YouTube é responsável pela recente expansão astronômica das fontes de memória da humanidade (o que pode ser discutível enquanto conceito de memória, se pensarmos a memória como construção e não apenas como o acúmulo colossal de informações), em uma quase infinidade de documentos publicados por instituições e pelo público, e que são mapeados no caos informativo pelos comentários e pelos compartilhamentos dos espectadores e internautas, que ajudam a contextualizar (e recontextualizar) tanta informação. Há também o Last.fm, agregador de audições musicais pessoais, que contabiliza as músicas escutadas pelos usuários em diferentes dispositivos e criam tabelas de músicas, álbuns e artistas mais ouvidos, além da associação e sugestão de artistas de acordo com o que os espectadores ouvem e *taggam*, em classificações (*tags*; etiqueta, em inglês) postadas por eles sobre os artistas e músicas de suas preferências. Amaral (2007) estudou no contexto da Ciência da Informação a **auto-rotulação musical** por parte dos consumidores de música na web, notando como tal atividade incorpora e remedia velhos hábitos do jornalismo e da crítica musical, pois foram em sua maioria críticos que popularizaram e criaram termos em voga (mesmo que desgastados) como punk, rock, electro, entre outros, aproximando o usuário do crítico de maneira inconsciente, paradigmática.

Santini (2011) também estuda a autotagging musical e diz que os usuários primeiramente “tagueiam” músicas e artistas por gêneros, estilos e subgêneros, e que a segunda opção mais comum de classificação é por “atributos de áudio”. Matias Aguayo e seu cosmopolita selo Cómeme são bons exemplos, dentro do Last.fm, a serem analisados pela auto-rotulagem por parte dos usuários. A página de artista de Aguayo<sup>102</sup> no Last.fm lista tags como *chile, cologne, deutsch, electronica, encastellano, experimental, vocal, mínima llantino* e *maschinemusik*. Sua faixa “Rollerskate”<sup>103</sup> foi rotulada como *dancing solo 3 am, minimal, techno, dancing* e *europa*. Já “Menta Latte”<sup>104</sup> aparece designada como *experimental, freaky, out of space* e *posh*. Há, como Amaral notou, as designações textuais críticas e de gêneros (techno, electronica, por exemplo), há os atributos de áudio observados por Santini (vocal, minimal) e há também livres associações metafóricas e subjetivas, **modismos**, como pensados por Teixeira Coelho, ferramentas de classificação que “expressam ou tentam expressar desejos, aspirações e necessidades menos ou mais incertos e é isso que lhes dá foros de legitimidade” (COELHO, 1995, p. 173). Há ainda metáforas (*out of space, freaky, posh*), “ferramentas da subjetividade” que Canclini estuda por incitarem a pensar mais, poder nomear algo junto com o que se esboça ou anuncia. Toda essa classificação livre e constante é reflexo da apropriação por parte dos usuários dos hábitos e das atividades da crítica musical, num contexto em que as identidades pessoais, de gosto, são compartilhadas e publicadas como perfis que exibem o tipo de pertencimento cultural das pessoas. Essa atuação categórica é, no contexto da pós-produção de Bourriaud (2004), o uso da sociedade como um repertório de formas; utiliza-se também como repertório as relações simbólicas e subjetivas dos sujeitos e dos sujeitos em relação com a cultura, o que pode ser apontado como cultura em atividade - informatividade.

### 3.2. Origens no experimentalismo e tradição científica-tecnológica

Na observação de diversos aspectos socioculturais, históricos e estéticos que moldam a ideia de música eletrônica, é essencial compreender como suas origens no experimentalismo musical do modernismo, em paralelo com uma tradição de intenso apelo científico-tecnológico, são aspectos que seguem evidentes até hoje em seu DNA,

---

<sup>102</sup> Disponível em <<http://last.fm/music/Matias+Aguayo/+tags>>. Acesso em 03 nov. 2014.

<sup>103</sup> Disponível em <[http://last.fm/music/Matias+Aguayo/\\_/Rollerskate/+tags](http://last.fm/music/Matias+Aguayo/_/Rollerskate/+tags)>. Acesso em 03 nov. 2014.

<sup>104</sup> Disponível em <[http://last.fm/music/Matias+Aguayo/\\_/Menta+Latte/+tags](http://last.fm/music/Matias+Aguayo/_/Menta+Latte/+tags)>. Acesso em 03 nov. 2014.

moldando temas, formas artísticas e sedimentando pilares para sua identificação como um gênero musical, preponderantemente por serem aspectos históricos e recorrentes.

Com o pensamento científico acentuado desde o século XV, época do Renascimento, da metodologia científica de Francis Bacon e da imprensa surgida com os tipos móveis de Gutenberg, criadora e disseminadora de novas espécies de documentos recuperáveis, surgiu a racionalização que veio balizar a visão de mundo ocidental, tirando a força dos mitos e acentuando a dessacralização da arte. Deste modo, a arte tornou-se marginal em nossas vidas, enquanto o centro foi ocupado pela **ciência**. No mundo industrial, a tecnologia e as técnicas<sup>105</sup>, frutos práticos do cientificismo, acabam por ser um poder de distinção sociocultural e econômica, tornando-se preponderantes também na produção artística e cultural. A "dimensão estética" acabou, desse modo, inserida nas definições de tecnologia, um ideário cientificista pronto a atingir o espírito humano através das novidades tecnológicas criadas em experimentos e desenvolvimentos científicos. O historiador francês Antoine Compagnon (2010) nota como a ciência e a tecnologia se tornaram motes representativos do mundo, com a arte assimilando aspectos científicos ("experimentos" musicais criados em estúdios "laboratórios"; "especialistas" em áreas específicas do saber e do conhecimento, gerando as capilaridades do fazer artístico). Segundo Rutzky (1999), a história da modernidade pode ser lida através de seus constantes incrementos tecnológicos para regular e assegurar aspectos artísticos inerente à *technē*, conceito que ele traz da filosofia de Heidegger e que remete à origem etimológica da palavra *tecnologia* (*technē*: em grego, "arte", "ofício" ou "habilidade"). Rutzky pesquisa como **a dimensão estética está na origem da ideia de tecnologia** - para Heidegger, tecnologia é representação.

A tecnologia talvez sempre tenha tido esse inquietante senso 'alegórico' de artifício e construção, de representação e estímulo. Isso é, sem dúvida, o sentido que permite a Heidegger ver a ligação entre tecnologia moderna e arte (RUTSKY, 1999, p. 89).<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Fernando Iazzetta, músico eletroacústico, professor e pesquisador da USP, observa como técnica e tecnologia são dois aspectos culturais: a técnica responderia a "processos e métodos desenvolvidos para a realização de uma determinada tarefa", enquanto a tecnologia trata "das ferramentas, conceituais ou materiais, utilizadas na realização dessa tarefa" (IAZZETTA, 1997, p. 01).

<sup>106</sup> "Technology has perhaps always carried this unsettling 'allegorical' sense of artifice and construction, of representation and stimulation. This is, no doubt, the sense that allows Heidegger to see the link between modern technology and art." (RUTSKY, 1999, p. 89, tradução nossa)

Rutsky estuda a dimensão estética da tecnologia a partir de narrativas históricas e filosóficas em que novas ideias e valores são repensados sempre em termos de rupturas e dialéticas que se completam e duelam, mas que acabam formando um todo que traz o sentido humano, batalhas que muitas vezes se dão através de cisões feitas pelo experimentalismo não só da ciência, mas também de múltiplos movimentos artísticos nas diversas áreas da cultura. Na música erudita (que Adorno [2011] designa como “música elevada”, em detrimento à “música ligeira”), Iazzetta (1997) lista como diversas obras de caráter futurista e vanguardista foram realizadas nas primeiras décadas do século XX inspiradas pela mecanização trazida pela tecnologia da vida moderna. “Nos anos 50 e 60, os compositores envolvidos com as tecnologias disponíveis no estúdio eletrônico disseminaram o termo *música eletrônica* para delimitar o seu território de ação” (IAZZETTA, 1997, p. 14). O autor observa como esse termo não chega a romper com a história da música, já que o campo musical geral constitui uma **categoria histórica**. “O que é certo é que a exploração de novos meios combina muito bem com a exploração artística: em ambos os casos, o que se procura é a expansão das possibilidades de se criar signos” (Idem, p. 14).

Já observamos aqui, no contexto da categoria de “contingência histórica” da informatividade de Bernd Frohmann, como os incrementos tecnológicos são um fator preponderante e intrínseco ao tempo, e a música sempre assimilou novas nuances categóricas causadas pelas transformações e incrementos tecnológicos da sociedade, fato que é observável na história da percepção musical. Iazzetta (1997) observa como Bach, ao ser apresentado ao piano, instrumento que dominaria a música das gerações seguintes às suas, reagiu com desprezo pois ele preferia a sonoridade do clavicórdio com que vinha compondo suas obras e que constituía a o som que seu público ouvia. A música eletrônica popular do século XXI apresenta uma disputa de percepção tecnológica entre os diferentes tipos de suportes e documentos musicais dos DJs e os usos pelos seus viventes. Há os DJs que gostam da música digital, cujo formato e mídia mais conhecida é o arquivo MP3 (há outros formatos similares, mas com maiores detalhes musicais na compressão digital, como WAV ou FLAC - muito é discutido que, no contexto audiófilo e da música popular, são poucas as nuances perceptíveis entre esses arquivos pelo público geral). E há os DJs que preferem ater-se à tradição do vinil, disco de polímero PVC que grava a música em sulcos microscópicos, configuração que, supostamente, traz maior riqueza pela audição “física”. O DJ Luiz Pareto acredita que o

som do vinil é mais “gordo”<sup>107</sup>, elogio subjetivo comum entre os DJs, que significa maior materialidade física de audição, de volume sonoro. A dupla de DJs Selvagem<sup>108</sup> afirma que o som do vinil é “melhor em termos de volume de som”, motivo da fetichização e da aura de maior autenticidade dos vinis. Já alguns DJs preferem a portabilidade da música digital em detrimento de *cases* (mochilas) carregadas de vinis pesados, um incômodo para DJs que viajam por muitas cidades para se apresentar: “Eu tenho todo meu set no meu chaveiro. Literalmente, em meu bolso agora enquanto conversamos. Essa novidade é maravilhosa [...] 64GB de música boa. Uma festa em meu bolso”<sup>109</sup>, disse o DJ americano Derrick Carter ao comentar a facilidade de carregar todo seu estoque musical em um pen-drive de entrada USB, mídia que no século XXI vem se tornando umas das mais disseminadas entre os DJs de música eletrônica<sup>110</sup>. Também ao *deepbeep.com*, o DJ brasileiro de origem palestina Adnan Sharif explicita as diferenças entre uma mídia e outra, notando como com o vinil a organização de seu acervo era visual, de acordo com as capas e selos dos discos. Agora com todo seu acervo em um pen-drive USB essa organização é mais “nominal”: “Hoje em dia sei muito mais o nome das *tracks* todas, buscando em pastas, em listas. Com o USB você pode organizar, fazer seu *library*, tudo muito mais fácil”<sup>111</sup>. Bach e o piano, DJs de vinil versus os de USB: essas percepções históricas das mudanças tecnológicas são produtivas para observar a formação de técnicas, conflitos e contextos musicais.

São muitos os artistas proeminentes, os movimentos particulares e locais e as vertentes estilísticas desenvolvidas a partir do experimentalismo na “música eletrônica erudita”, que veio a desenvolver mais adiante a “música eletrônica” popular que aqui estamos tentando circunscrever – “música eletrônica popular” não é um termo formal, comumente utilizado, vale frisar, sendo apenas uma distinção aqui usada para contrapor a sua grande vertente “dance” de hoje e as origens (e também atualidade) eruditas, por assim dizer. Na breve cronologia histórica e tecnológica sintetizada por Iazzetta (1997), o autor destaca o surgimento do rádio e do mercado fonográfico a partir do fonógrafo, a

---

<sup>107</sup> Disponível em <<http://rraurl.com/cena/5565/>>. Acesso em 06 fev. 2015.

<sup>108</sup> Disponível em <<http://www.deepbeep.com/db-series/db185-selvagem/>>. Acesso em 06 fev. 2015.

<sup>109</sup> “*I have a whole set on my keyring. Literally, in my pocket as we speak. That's nouveau amazing. 64GB of hot shit. A party in my pants*” (tradução nossa). Disponível em <<http://djsneak.com/archives/2312>>. Acesso em 06 fev. 2015.

<sup>110</sup> Em 2015 a Pioneer, marca de destaque no ramo na indústria toca-discos para DJs, lançou seu primeiro mixer sem entrada para CDs, último resquício de disco físico no contexto da música digital. O foco agora é exclusivo para pen-drives com entrada em USB. Disponível em <<http://pioneerdj.com/english/products/player/xdj-1000.html>>. Acesso em 06 fev. 2015.

<sup>111</sup> Disponível em <<http://www.deepbeep.com/db-live/dblive-adnan-sharif>> (*tracks* é termo comum entre os DJs para designar uma “faixa” ou “músicas”). Acesso em 09 fev. 2015.

introdução das ideias do compositor austríaco Arnold Schönberg sobre o serialismo e a invenção dos primeiros instrumentos elétricos como o Theremin e o Ondes Martenot. Da música atonal e polifônica criada por Schönberg, Adorno (2011) celebra a superposição de complexos harmônicos, em detrimento ao enfoque nos acordes e no psicologismo musical clássicos (a música romântica, com aparência de paixão). Essa característica, que Adorno valoriza como uma nova disposição arquitetônica na música, segue como linguagem e aspecto musical preponderante na música eletrônica popular até hoje e pode remeter à ideia de parataxe, de encaixes de peças e elementos livres, dispersos, que observamos anteriormente. Esse inédito serialismo e a arquitetura de composição musical, pensados por Schönberg e diversos compositores vanguardistas do século XX, são ideias que só foram possíveis a partir do estabelecimento do **fragmento** como elemento de composição musical, em contraposição à escrita tonal padrão da linguagem musical clássica, que tem na partitura seu emblemático elemento e ícone. O fragmento, um dos conceitos artísticos centrais não só da música, mas de grande parte da arte do século XX (a colagem na pintura é um dos grandes exemplos da força do “fragmento” na composição artística), só foi possível com o que dissemos sobre as narrativas no Ocidente passarem da representação mitológica para a **forma**, que possibilita a **abstração da linguagem** e a **síntese**. Um dos grandes músicos a popularizar nos anos 1970 as capacidades do sintetizador como uma ferramenta de composição musical foi Giorgio Moroder, que utilizou a sinteticidade desse novo instrumento para reinterpretar ritmos de forte pecha orgânica, como registra Reynolds: “Moroder utilizou uma bateria eletrônica para simplificar os ritmos do funk e fazê-lo mais fácil para os brancos dançarem”<sup>112</sup>. Ao lado da cantora Donna Summer, do desenvolvimento das discotecas e da demanda de novos discos de maior duração e “mixáveis” para DJs, Moroder criou sucessos internacionais de aura “sintética”, como a música “I Feel Love”. Sem abrir mão da organicidade da voz de uma cantora, Moroder ajudou com seus hits a mutar o funk tocado por bandas de grande virtuosidade instrumental em um pós-funk sintetizado, resultando no que veio a ser disco music mecanizada e dançante, gênero que é marco inicial da música eletrônica de hoje.

Esse novo tipo de documento, os LPs de doze polegadas (12”) da disco music, fez surgir nos anos 1970 uma novidade na percepção do andamento e ritmo musicais, fenômeno que equivale a quando a música atonal foi apresentada pela primeira vez em

---

<sup>112</sup> “Moroder used a drum machine to simplify funk rhythms to make it easier for whites to dance” (REYNOLDS, 2008, p. 16, tradução nossa).

Berlim, no começo do século XX, através da ópera “Pierrot Lunaire”, de Schönberg. Em “Berlim Sampler”, Lessour (2012) resgatou como o público, à época, mostrou-se sem meios de orientação com essa nova musicalidade experimental: “o atonalismo introduz um elemento de caos à música, não importando o quão organizada (ou serializada)”.<sup>113</sup> Outra invenção tecnológica preponderante ao desenvolvimento da música eletrônica erudita foi a **fita magnética**, cujas gravações sonoras condensavam e sintetizavam informações musicais (gravadas de quaisquer fontes externas, não só dos tradicionais instrumentos), e que podiam ser cortadas e rearranjadas em novas formas de composição, em organização livre e paratáxica. O músico francês Pierre Schaeffer foi um dos grandes experimentalistas com a fita magnética, ajudando a criar a **música concreta** (termo que representava a materialização da música nesse novo sólido e concreto objeto editável). Shapiro (2000) nota como obras iniciais de Schaeffer abriram o espectro musical sonoro à dissonância, aos sons trincados dos ruídos e a ritmicidades fragmentadas que o autor designa como *jump-cuts* (técnica oriunda do cinema de captar a mesma imagem em mais de uma fonte e sobrepô-la com pequenas variações temporais). Com o desenvolvimento da música concreta como um subgênero que abria a linguagem musical erudita a formas fragmentadas, novas formas de concepção musical similares acarretaram mudanças técnicas e estéticas duradouras também na música popular, como contextualiza Shapiro no âmbito da manipulação dos fragmentos, das pequenas sínteses musicais e da busca por efeitos disformes – atonais.

[...] nos anos subsequentes, esse processo de remontagem de fragmentos de som acabou por se chamar dub, disco, hip-hop, house, drum and bass, trip-hop, electronica – poxa, até rock’n’roll [...] Muitas dessas novas funções desde então foram aprimoradas, desenvolvidas, e incorporadas em muitas áreas da produção da música contemporânea-dos sistemas de amplificação do rock à facilidade de prolongamento temporal dos samples e os pedais de *delay* digital - que a música sem elas seria impensável (SHAPIRO, 2000, p. 11; 14).<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup>“Atonalism introduces an element of chaos to music, no matter how organized (or ‘serialised’)”. (LESSOUR, 2012, p. 13, tradução nossa).

<sup>114</sup>“[...] in the ensuing years, this processo of reassembling fragments of sound has been called dub, disco, hip-hop, house, drum and bass, trip-hop, electronica – heck, even rock’n’roll [...] All of these functions have since been improved, enhanced, and incorporated into so many areas of contemporary music production-from rock’s amplification systems to the sampler’s time-stretch facility and the digital delay pedal-that music without them is unthinkable.” (SHAPIRO, 2000, p. 11; 14, tradução e grifos nossos)



Atonalidade, polifonia, serialismo, música concreta. Todas essas foram revolucionárias ideias de composição musical, transformadas em subgêneros e movimentos, e desenvolvidas a partir da mecanização da sociedade industrializada, e impulsionada por movimentos futuristas de apreço tecnológico e manifestos formais<sup>115</sup>, refletem o experimentalismo como uma prática de formalização e de tentativas de experimentos no campo musical e sonoro. Essa processualidade criativa e autoral foi possível a partir da concepção da forma como paradigma estilístico, do uso e manipulação de sínteses de elementos musicais, também da captação de fontes sonoras quaisquer, possibilitadas por gravações e reproduções em fitas magnéticas. Sontag (1966) nota como, com o aprofundamento da autonomia da arte em paralelo com o furor cientificista, a arte adquiriu a liberdade de não significar nada, sendo apenas a arte sobre a arte, e não a arte sobre algo. Com esse enfoque nas formas, Sontag aponta como era preciso um novo vocabulário, **descritivo ao invés de prescritivo**, o que está de acordo com Adorno (2011) no que se refere às obras atonais como novos tipos de documento a serem explicitados. É uma ideia útil para pensarmos o desenvolvimento da música nas novas problemáticas de categorização a partir de gêneros e termos no contexto supracitado de gênese da música eletrônica, que agora deveriam fornecer sua informação descritivamente, em mutações constantes e didáticas de nomenclatura, ao invés de estar baseado em nomes prescritivos indiscutíveis, monolíticos.

A música como documento da expressão já não é ‘expressiva’ [...] Na relação documental com seu objeto, ela mesmo se torna ‘objetiva’. Com suas explosões desvanece-se o sonho da subjetividade, tanto quanto as convenções. Os acordes documentais destróem a aparência subjetiva [...] Os acordes documentais convertem-se assim em material de construção. [...] Tal arquitetura nega o psicologismo musical que, contudo, nela se verifica (ADORNO, 2011, p. 47).

---

<sup>115</sup> O italiano Luigi Russolo é pioneiro dos experimentalistas ao criar em 1913 o manifesto futurista “L’Arte dei Rumori”, pregando a assimilação da ruídosidade contemporânea como fonte de fragmentos musicais. “Há algo mais ridículo que o espetáculo de vinte homens que persistem em multiplicar o miado de um violino? [...] É preciso romper esse círculo estreito de sons puros e conquistar a variedade infinita dos ‘sons-ruídos’”. Disponível em <<http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/03/?p=1373>> (tradução do italiano por Daniel Belquer e José Henrique Padovani). Acesso em 06 fev. 2015.

Essas novas técnicas musicais desenvolvidas pelo experimentalismo dos anos 1950 afetaram as categorizações, já que, então, foram necessárias novas ideias e termos descritivos que dessem luz a essas “línguas da incompreensão” de forma objetiva, como Adorno (2011) designou. Marco universal de surgimento da música eletrônica popular é o grupo alemão Kraftwerk, que levou as estilísticas do experimentalismo para o contexto popular e global da indústria fonográfica. A música eletrônica surge nessa convergência entre o experimentalismo como mote identitário e os padrões e demandas do mainstream musical fonográfico, assimilando o cientificismo e o tecnicismo, novas relações temporais, o ritmo dançante mecânico, a tecnologia e a descritibilidade como identidades, aspectos refletidos em temas que influenciam categorizações e percepções.

Outro corpus de observação notável que reflete essa origem científico-tecnológica da música eletrônica são suas representações em torno de temas espaciais, cósmicos ou aeroespaciais: ideias e visões musicais acerca de sons de outros espaços, de buscas por narrativas cósmicas e da apropriação dos barulhos mecânicos, industriais e de motores. São ideias trazidas e inspiradas a partir das novidades tecnológicas surgidas com as abstrações e sínteses musicais possíveis pelo sintetizador, em conjunto com o lema de sempre tentar experimentos sonoros diversos, além da visão conceitual e ficcional sobre as relações entre as tecnologias maquinárias e o homem. Não faltam subgêneros significativos e bem descritivos, como space disco, electro e industrial, que designam essa narrativa aeroespacial marcante. *Attack, decay, sustain e release* (ataque, decaimento, sustentação e repouso) são os quatro parâmetros essenciais de manejo do sintetizador para criar frequências, sons e timbres de instrumentos - a semelhança com comandos de aeronaves e máquinas de engenharias complexas é elementar, e se reflete na particularidade maquinária das temáticas de muitas composições da música eletrônica. Mais do que “espacial”, se pensarmos que pela ausência de ar não há propagação sonora no espaço, a música eletrônica ancora-se fortemente na interpretação aeroespacial e motora de sons e narrativas que refletem sua eterna busca por novos sons e ruídos que possam atingir a dimensão estética dos ouvintes humanos – eis aí a *technē* de Heidegger no DNA dessa música. A famosa dupla inglesa The Chemical Brothers criou em 2002 o videoclipe da música “Star Guitar”, cuja história audiovisual é o desenvolvimento dos elementos sonoros da música sincronizados com a simulação do olhar de alguém pela janela de um trem em movimento, revelando a tematicidade hipertecnológica e motora do andamento da música eletrônica. Nos anos 1980, um dos

grandes sucessos do synth-pop foi “Spacer Woman”, da cantora Charlie, que mescla batidas hipnóticas e rajadas de notas sintetizadas e espacialóides, em uma cantoria robotizada, dramática, sobre ser possível ou não amar uma mulher que veio do espaço. Com odes temáticas e históricas aos sintetizadores (*synth music, synth-pop*), o músico americano Steve Hauschildt lançou em 2011 o disco “Tragedy & Geometry” (tragédia e geometria), carregado de uma visão musical distópica e de desenhos musicais aeroespaciais em músicas de títulos como “Batteries May Drain” e “Stare Into Space” (“baterias podem acabar” e “encarar o espaço”). Hauschildt referencia informativamente o momento em que a música, entre o rock e a eletrônica, na Alemanha e sob a alcunha do subgênero krautrock, assimilou nos anos 1970 os sintetizadores como um elemento novidadeiro, de vislumbre cientificista e tecnicista para suas histórias musicais; é a partir do surgimento do krautrock que foi possível o estabelecimento do Kraftwerk e os moldes da música eletrônica. Lessour observa como Conrad Schintzler, um dos grandes nomes do krautrock, buscava “retratar sua própria visão de ‘uma nova e urbana Alemanha que estava fascinada com a modernidade eletrônica e a expressão improvisada’<sup>116</sup>, a partir de faixas de abstração geométrica, com ausência de títulos para focar a forma musical e a temática tecnicista. Lessour mapeia esse contexto cientificista com as temáticas espaciais surgidas a partir dos anos 1950, a influência das ondas do rádio e a corrida armamentista e tecnológica da Guerra Fria, e cita como exemplo o famoso e pioneiro satélite soviético Sputnik:

O Sputnik já era um objeto do pop (e quase um objeto musical), graças à sua esquisita aparência proto-espacial e os sinais de *beep beep* que ele emitia, e que muitas pessoas conseguiam sintonizar e escutar em seus rádios amadores todas as noites (LESSOUR, 2012, p. 156)<sup>117</sup>.

O célebre músico experimental John Cage ilustrou nos anos 1960 a percepção humana sobre o distante espaço, em seu viés de composição artística como experiência de aproximação da arte à vida, a arte como interpretação dos mistérios da existência. A

---

<sup>116</sup> “[...] *portraying his own vision of a new urban Germany that was fascinated with electronic modernity and improvised expression*” (LESSOUR, 2012, p. 196, tradução nossa).

<sup>117</sup> “*The sputnik was already a pop object (and almost a musical one), thanks to its weird proto-spaceship appearance and the beep beep signal it gave off, which many people picked up on their ham radios each night*” (LESSOUR, 2012, p. 156, tradução nossa).

obra “Atlas Eclipticalis”<sup>118</sup> consistia de uma pauta musical escrita sobre um mapa das galáxias e das estrelas, tocada por uma orquestra, numa tentativa de criar música ou uma linguagem musical a partir das disposições de elementos do espaço, para assim grafar o som das estrelas. Décadas depois, em 2011, a cantora Björk, muito famosa dentro da música eletrônica e no pop por ter como pressupostos musicais os beats eletrônicos, lançou o álbum “Biophilia”, que buscava explorar as relações entre a natureza (a partir dos temas das canções, como “Cosmogony” e “Solstice”), a música (na dualidade entre seu canto quase lírico e o uso da eletrônica) e a tecnologia (com o desenvolvimento de cada canção a partir de aplicativos – *apps* – de interação e apelo educacional criados para tablets). Adorno (2011), em sua sociologia da música, nota como muitas das questões em torno da música popular se dão mais na **esfera da circulação** do que na esfera da produção. Com “Biophilia”, Björk designou como experimentos musicais a relação criada entre música e temática naturalista nos aplicativos digitais portáteis. Ou seja, a mídia, os novos suportes, a circulação e a virtualidade, são aqui tão importantes quanto as próprias sonoridades do disco. São espaços do experimentalismo, ainda mais hoje no contexto do simulacro digital confundir-se com (ou tornar-se) a própria realidade. De fato, a Internet e a virtualidade online são espaços e ferramentas de novas criatividade que fazem a música eletrônica seguir tendo a pecha “tecnológica”.

Entre 2014 e 2015 uma das revelações apontadas na música eletrônica foi o produtor venezuelano Arca, que faz música misturando suíngues rítmicos de grave e desconstruções quebradas, lancinantes. Em conjunto com a imagética de corpos desfigurados do artista Jesse Kanda, Arca chamou a atenção da mídia especializada e até mesmo de artistas do rap, que encomendaram beats a ele<sup>119</sup>. Em um perfil na revista The Fader, a jornalista espanta-se com o método de composição do produtor em softwares, revelando como Arca primeiro imagina o som e o “desenha com a interface gráfica dos programas de computador, ao invés de escrever rascunhos e compor em instrumentos e hardwares. A espontaneidade tecnológica musical de Arca mescla novas técnicas e linguagens digitais e vão cada vez mais além da composição musical escrita e linear, talvez uma retomada da desconstrução da linguagem sonora proposta pelos

---

<sup>118</sup> Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=nky14InylDM>>. Acesso em 12 jun. 2015.

<sup>119</sup> O hábito de produtores criarem beats para outros cantores, rappers e artistas é muito comum e tem origem na cultura hip hop, revelando a familiaridade entre esses gêneros. Nesse contexto de produção mercadológica de bases e beats para outrem, os produtores costumam ser chamados de *beatmakers* (fazedores de beats).

eruditas experimentalistas de ontem. Esses aspectos refletem também as fronteiras difusas da música eletrônica, já que seus produtores flertam com outros sons e essas técnicas são assimiladas por outros gêneros, como o rap e até mesmo a música pop radiofônica. Segue o relato da jornalista sobre o método de Arca:

Utilizando outro programa, chamado iZotope Iris, ele pega o som de um cortador de grama, corta uma forma geométrica aleatória de um gráfico de suas frequências de composição, e monta um novo som que soa como um coral de lêmings arrulhantes. No Ableton, ele isola uma pequena e bulbosa onda sonora e a copia e cola várias vezes, manualmente construindo um *beat*. Rapidamente, a composição começa se expandir a uma velocidade que eu não consigo seguir, graficamente florescendo através da tela em algo que parecia uma minuciosa grade de mapa urbano [...] Me dei conta de algo: **ele não estava nem ouvindo a faixa enquanto a fazia, porque já sabia como ela ia soar**<sup>120</sup>.

Diferente do rock, mais avesso ao método de escrita e composição musical tradicional, a música eletrônica baseada na feitura analógico-digital, em ritmos mecânicos, nas batidas repetitivas e na busca constante pelo “novo” acentua na era digital sua herança experimental e tecnicista-científica. Mas ao contrário dos caros laboratórios da música experimental erudita do século XX<sup>121</sup>, qualquer seguidor entusiasta dessa nova música, munido de um bom computador ou até mesmo de aparelhos portáteis, pode configurar-se como um produtor musical hoje, de viés

---

<sup>120</sup> “Using another program, called iZotope Iris, he takes the sound of a lawnmower, cuts a random geometric shape out of a graph of its composite frequencies, outputs a new sound that sounds like a choir of cooing lemmings. In Ableton, he isolates a small, bulbous waveform on the timeline and copies and pastes it several times, manually constructing a beat. Quickly, though, the composition starts expanding at a rate that I cannot follow, graphically flowering across the screen in what looks like a minutely complicated urban grid [...] I realize something: he hasn't even been listening to the track as he is making it, because he already knows how it is going to sound” (tradução e grifos nossos). Disponível em <<http://www.thefader.com/2014/09/30/arca-producer-xen-interview-cover-story>>. Acesso em 09 fev. 2015.

<sup>121</sup> A música concreta se desenvolveu, em grande parte aos investimentos da companhia estatal Radiodiffusion-Télévision Française à nova música experimental nos anos 1950, principalmente através de grandes e ostentosos estúdios eletroacústicos e da formação do *Groupe de Recherche de Musique Concrète* (GRM). Shapiro (2000) nota como a GRM foi importante para o experimentalismo ao ser espaço de estudo de compositores célebres como Boulez, Stockhausen, Varèse, entre outros, que nesses estúdios poderiam produzir sons que não eram possíveis de serem criados em nenhum outro lugar. Já nos EUA, essa música eletrônica foi disseminada à mesma época através de patrocínios para músicos e grupos de compositores em universidades, mais do que a partir de investimentos das empresas estatais.

experimental. Aliás, pode ser dito que esse *prosumer* musical torna-se criador justamente através de **experimentos** pessoais, formalizados num **experimentalismo** individual que se reflete em sua identidade, em sua autoria e, em caso de êxito (e talento), sua assimilação à indústria ou ao metiê de alguma cena musical. Rutsky (1999), observa como a técnica e a tecnologia são mais velozes que as mudanças culturais e, desse modo, preponderantes. Nessa conjectura de diferentes dinamismos, a tecnologia engloba a cultura e equipara-se a ela:

[...] a estética não pode mais ser compreendida nos termos tradicionais de aura e plenitude (*wholeness*), nem nos termos modernistas de instrumentalidade ou funcionalidade. Como tecnologia, ela também começa a ser vista como um processo generativo e instigante, que continuamente rompe com elementos de seu contexto anterior e o recombina de diferentes maneiras. Nesse sentido, o tecnológico e o estético começam a ‘virar’ um e o outro.<sup>122</sup>

O DNA cientificista, tecnológico e experimental dá à música eletrônica seu caráter vanguardista, aspecto de transgressão que talvez seja muito mais notável do que em qualquer outro gênero popular. Essa herança vanguardista apresenta-se através da ênfase na construção de caminhos estilísticos facilitados por novas tecnologias e na ruptura das referencialidades consolidadas. Em sua temática e nas relações identitárias, o experimental na música eletrônica acaba sendo também a particularidade de seus artistas (músicos, DJs e produtores culturais) em distanciarem-se das imagens e sonoridades que criaram para si – romper com suas referências em busca de algo novo e que esteja ligado ao vértice som-identidade. É comum ouvir de DJs, músicos e produtores, ao criar novos projetos ou rumarem à música eletrônica mais ousada, como isso é algo “novo” ou de ineditismo, ou um momento “experimental” de suas carreiras. O guitarrista John Frusciante, famoso no rock ao fazer parte da banda Red Hot Chilli Peppers, criou em 2015 um disco de música eletrônica (assinando como Trickfinger) inspirado pelo "novo vocabulário musical" que ele viu disponível na música eletrônica

---

<sup>122</sup> "(...) *aesthetic can no longer be figured in the traditional terms of aura and wholeness, nor in the modernist terms of instrumentality or functionality. Like technology, it too become to be seen as an unsettling, generative process, which continually breaks elements free of their previous context and recombines them in diferente ways. In this way, the technological and the aesthetic begin to 'turn' into one another*" (Rutsky, 1999, p. 08, tradução nossa).

de sintetizadores. "Descobri que as máquinas de linguagens forçaram programadores a pensar e fizeram com que eles descobrissem novos vocabulários musicais"<sup>123</sup> – observe o uso do termo “programadores” ao invés de “músicos”, um exemplo do olhar cientificista (relativo à informática, mais especificamente) sobre o fazer musical. O produtor paulistano Thiago Salvioni, o Soul One, criou um novo projeto “experimental” para música de instalações artísticas em um museu e também porque ele, como Soul One, “já estava achando que estava perdendo identidade no projeto”<sup>124</sup>. O status de *outsider* (quem está ou olha de fora, mesmo que seja a si mesmo) é muito forte na identidade da música eletrônica, e afeta a individualidade de seus artistas que olham de fora para si mesmo e, a partir de experimentos pessoais, rumam para novos projetos, geralmente desprezando ou buscando subverter designações, gêneros e categorias que os estabeleceram anteriormente – eis outra razão das classificações na eletrônica serem inconclusas. Desenvolvida uma nova identidade, novas linguagens e novas técnicas próprias, os artistas e produtores culturais rompem com suas referencialidades dadas e, assim, criam ou rumam a novas categorias ou tipos (ou mescla deles), compondo narrativas mais diversas como viventes dessa música.

Estamos propondo o olhar informativo e intercultural para buscar mapear algumas particularidades da música eletrônica como gênero, tanto no âmbito micro, individual (a de seus viventes, formas e estilos), quanto no nível macro (nas relações do gênero com a sociedade e com sua história e com a música como um todo). E isso não só em sua concepção popular, que pode nos cegar por seus desdobramentos de música de festa, de entretenimento, mas na sua histórica, ativa e intelectualizada ligação com o experimentalismo musical erudito, vértice seminal que faz a música eletrônica ter termos descritivos tecnológicos e informativos tão particulares. É assim que se pode entender melhor a ideia da disco music como gênero musical baseado na força de um formato musical; passando pelo techno como a aura tecnológica do universo de Detroit; até desembocar atualmente nas comuns prefixações nominativas de referencialidade em subgêneros, como o *pós-dubstep* ou a *neo-disco*; além da processualidade de diversos “projetos” que são micro laboratórios individuais e locais de feitura e pensamento dessa música, gerando desdobramentos terminológicos que muitas vezes revelam a

---

<sup>123</sup> “*I found that the languages machines forced programmers to think in had caused them to discover a new musical vocabulary*” (tradução nossa). Disponível em <<http://www.residentadvisor.net/news.aspx?id=27991>>. Acesso em 09 fev. 2015.

<sup>124</sup> Disponível em <<http://www.deepbeep.com/blog/soul-one-novo-mix-e-nova-identidade>>. Acesso em 09 fev. 2015.

processualidade referencial rumo ao adiante dessa música, ao futuro, ao novo, como o atributo categórico *progressive* que vem de sua origem tecnológica-cientificista.

São reveladoras as palavras do celebrado produtor Four Tet em uma entrevista ao site The Quietus, comentando o estado das coisas na música eletrônica, de como a tecnologia ainda é a grande redenção das mutações e da evolução desse gênero em seus processos experimentais individuais, de como o fazer musical é um acontecimento técnico - música e tecnologia, uma “coisa virando a outra”, como Rutsky pensou.

No passado as maiores inovações da música vieram do abuso dela. Como os golpes de Jimi Hendrix combinados com o retorno para criar aqueles uivos, do mesmo modo quando as pessoas recorreram aos samples que eram para recriar sons sinfônicos ou qualquer outra coisa, mas ao invés disso samplearam baterias de James Brown e fizeram os *beats* de hip hop. O momento que eu mais anseio é quando alguém usar um pedaço de tecnologia para algo que nunca foi intencionado, porque esse é o movimento ousado que muda a música.<sup>125</sup>

### 3.3. Kraftwerk e o *continuum* musical do techno-pop: *music non stop!*

Nas especificidades selecionadas que moldam a música eletrônica como um gênero, ou seja, como a gênese de uma cultura particular, destacaremos agora seus aspectos de tempo e relações particulares com e a temporalidade. Tanto em seu som – suas séries de linhas de batidas repetidas e mixadas – quanto nos seus contextos socioculturais, nas suas constituições e em sua história, a música eletrônica porta e revela uma temporalidade musical constante, um ***continuum* musical** que almeja a repetição ao infinito e é um de seus atributos mais célebres. A ideia do *continuum*<sup>126</sup>, observada por alguns autores que destacaremos, é um elemento estético e identitário

---

<sup>125</sup> “*But in the past the main innovations in music came from the abuse of it. Like Jimi Hendrix’s use of the whammy bar combined with feedback to created those screeching howls, the same way as when people that took samples that were supposed to recreate symphonic sounds or whatever, sampled James Browns drums instead and made hip hop beats. The moment I really look forward to is somebody taking a piece of technology and using it for something it was never ever intended for, because it’s those kinds of bold moves that change music*” (Tradução e grifos nossos). Disponível em <<http://thequietus.com/articles/10408-four-tet-interview>>. Acesso em 09 fev. 2015.

<sup>126</sup> Locução de origem latina, *continuum* traz em sua etimologia a noção (e a problemática) de um “contínuo, que não sofre solução de continuidade”. Significação similar está em sua tradução ao português “contínuo”, mas acreditamos que a locução em latim, utilizada muito por teóricos das humanidades, sedimenta e traz ênfase a essa ideia como um conceito. Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=continuum>>. Acesso em 18 mar. 2015.



essencial que surge em um grande marco inicial da música eletrônica: o sucesso internacional do grupo alemão **Kraftwerk**, considerado um dos criadores dessa nova música no começo da década de 1970.

O sucesso do Kraftwerk se dá com o álbum e a música “Autobahn”, de 1974, um ponto de partida da constituição da música eletrônica pois, como aponta Tefko Saracevic em sua análise de critérios e relevância em processos informativos, tratou-se de uma **comunicação de alta efetividade** em nível informativo internacional e que abrangia diversos sistemas de relevância e informativos relacionais (podemos sublinhar esses sistemas como a indústria fonográfica, a cultura pop, o conceito de vanguarda e ruptura musicais, a cena experimental e musical alemã e o mercado e desenvolvimento de sintetizadores musicais e novos instrumentos). Lançada em novembro de 1974, o disco trazia “Autobahn” (*estrada*, em alemão), faixa-título de 22 minutos e 34 segundos que musicava uma narrativa sonora sobre a vida sob o ritmo dos carros cruzando distâncias. Motores, a percepção da mente e dos sentidos sobre o movimento e a continuidade de cenários e sensações ao longo da estrada foram interpretados em notas e beats de sintetizadores e sequenciadores, aplicados em hipnoses ondulantes e envolventes, um tipo de música organizada em módulos melódicos e de efeitos e que, por sua serialidade, remetia diretamente aos experimentalistas estudados no tópico anterior. Com o Kraftwerk, esses conceitos musicais eram adaptados à música pop a partir de suas temáticas sintéticas do cotidiano tecnológico, em vocais robóticos e timbres automatizados que simulavam o maquinário da vida urbana. A ênfase pop é notável ainda em sua harmonia e melodias, já que muito da música experimental erudita era hermética e ruidosa. Autor de uma das principais obras retrospectivas e ensaísticas sobre a carreira do Kraftwerk, o francês Pascal Bussy (1993) nota como “Autobahn” foi o primeiro grande hit global em que baterias eletrônicas, sintetizadores e sequenciadores mostraram à cultura como era possível repetir longas peças continuadas ao infinito, sem que os intérpretes ficassem à mercê da inexatidão humana. Ainda segundo Bussy (1993), o Kraftwerk foi o primeiro grupo aventureiro o suficiente para perceber o potencial pop dessa música serial, antes fruto de experimentos eruditos em laboratórios distantes do grande público. O single de “Autobahn”, com seus mais de 20 minutos de duração, já mostrava na gênese da música eletrônica sua particularidade em esticar, alongar e reprocessar durações e temporabilidades. Mas na formatação do sucesso fonográfico, a versão de “Autobahn” que rodou o mundo foi a editada entre 3 e 4

minutos, dependendo do país. Assim, a música chegou ao 25º lugar das lucrativas paradas norte-americanas e ao 11º lugar no Reino Unido; impulsionado pela faixa-título, o LP “Autobahn” chegou ao 4º lugar dos charts de discos no Reino Unido, permanecendo na listagem por 11 semanas. Nos EUA, o álbum atingiu a 5ª posição, ficando 22 semanas nas paradas de sucesso.

Adentrados ao ideário do pop ainda dominado pelo espírito folk de canções “humanas”, o Kraftwerk não foi imune às críticas, em grande parte por seu automatismo musical maquinário-tecnológico, robótico, que para muitos críticos da época significava a “morte” da música (até hoje, no Brasil, uma maneira pejorativa de se chamar a música eletrônica é “bate-estaca”, alusão ao som repetitivo e padronizado dos golpes de afinco de estacas da construção civil – uma ideia da mecanização como desnaturalização). Bussy mapeia a importância de “Autobahn” no surgimento da música eletrônica sequenciada, defendendo como o grupo, “mais do que ser a morte de qualquer coisa, era o nascimento de um novo tipo de música. Quase sozinho, o Kraftwerk veio provar que a música eletrônica *tinha* que ser levada a sério”<sup>127</sup>. É necessário ressaltar que o Kraftwerk (*usina elétrica*, em alemão), não cunhou o termo “música eletrônica”, essa que já era uma das maneiras de se rotular a música dos eruditos experimentalistas a partir dos anos 1950, como vários teóricos apontam<sup>128</sup>. O termo foi transpassado de maneira informativa e espontânea ao que o Kraftwerk fazia, talvez em uma distinção entre essa música nova, diferente, e o restante do pop de então, que ia assimilando músicas de longas continuidades: as “viagens” narrativas e temporais do rock progressivo dos anos 1970. Essas foram novas extensões temporais, temáticas e rítmicas das típicas canções de cerca de 3 minutos do pop (o disco “Dark Side of the Moon”, da banda inglesa Pink Floyd, é marco desse contexto, e fala-se muito que o Kraftwerk não poderia ter surgido sem o Pink Floyd).

Wolfgang Flür foi músico de apoio e desenvolvedor de instrumentos musicais do Kraftwerk por 16 anos. Em sua biografia sobre os tempos junto ao grupo alemão,

---

<sup>127</sup> “*Far from being the death of anything, it was more like the birth of a new type of music. Kraftwerk almost single-handedly went on to prove that electronic music had to be taken seriously*” (BUSSY, 1993, p. 51, tradução nossa).

<sup>128</sup> Teórico e compositor, o alemão Herbert Eimert questionou “*o que é música eletrônica?*”. Para Eimert, essa música surgiu após o sistema atonal, tem ligação intensa com a tecnologia e com composições seriais, é uma música em que não se escreve mais para instrumentos e que ganhou “consciência pública” a partir de 1951, em torno de doze compositores que criaram o “fato incontestável” de uma nova música. Eimert (1996) nota como, à época, o “*continuum* timbrístico infinito” dessa nova música podia causar monotonia sonora a “ouvidos impregnados por uma orquestra wagneriana”, um exemplo da percepção sociocultural e de escuta que distingue música eletrônica entre a do tipo *erudita* e a *popular*.

criado essencialmente pela dupla Ralf Hütter e Florian Schneider, Flür contextualiza os novos usos e tipos de instrumentos da banda e como eles afetavam a percepção temporal da música (tanto em sua criação quanto em sua audição).

[...] esse aparelho (*o sequenciador*) fez possível que se regulasse o tempo e os níveis das notas [...] Fez possível que bandas substituíssem um músico. Quando programado, ele poderia tocar o trecho (*loop*) de uma melodia por tanto quanto fosse desejado. A era dos sons criados tecnologicamente havia despontado.<sup>129</sup>

Flür proporcionou um dos raros relatos sobre o cotidiano e a criação artística do Kraftwerk, banda famosa por sua posição reclusa frente ao mundo e ao sucesso, e suas memórias trazem percepções da nova música eletrônica em relação ao tempo. Flür (2001) conta que até a demorada calibração dos sintetizadores entre as canções nos shows do grupo era algo que chamava, com seu suspense maquinário, a atenção do público; de, como ele e seus companheiros deixavam tocar ininterruptamente por vários dias, nos sintetizadores, melodias e ritmos para que eles pudessem observar os efeitos e evoluções sonoras surgidas nesse *long play* do estúdio Kling Klang, em Düsseldorf, um misto de laboratório, estúdio e identidade do Kraftwerk (Bussy e Flür notam como que, após um tempo, o estúdio e a música da banda eram quase a mesma coisa).

Michel Chion é músico erudito experimental e também teórico das relações entre música e tecnologias. O autor francês enaltece o sintetizador por ser um aparelho que, surgido após os primeiros experimentos de oscilações elétricas sonoras nos anos 1930, transformou-se a partir dos anos 1960 em um dos instrumentos de maior revolução na música pop mediatizada, devido à sua capacidade de síntese de infinitos sons, de instrumentos e timbres manipuláveis por músicos que, como já vimos, adquirem uma função semelhante aos de programadores de computador. Chion (1994) está muito próximo conceitualmente ao Kraftwerk quando diz que as máquinas e a música têm uma velha cumplicidade; que a repetição das músicas pelas mídias está longe de ser uma desnaturalização da mesma – pelo contrário, esse *continuum*, diz Chion, é comparável ao passar natural do tempo:

---

<sup>129</sup> “[...]this device made it possible to regulate the tempo and the levels of notes [...] it made it possible for bands to replace at least one musician. When programmed, it could play a looped melody for as long as required. The age of technologically controlled sounds had dawned” (FLÜR, 2001, p. 101, tradução nossa).

[...] a música da era tecnológica, disponível e repetível a todo o momento, inscreve-se cada vez mais num *continuum* espaciotemporal, o da rádio aberta 24 sobre 24 horas. Toma então, facilmente, o aspecto não de um discurso articulado e acabado no tempo (contando uma história acabada) mas de um *continuum* assemelhável ao *continuum* natural, que nunca começa nem acaba. (CHION, 1994, p. 50)

Outro teórico que também tece relações entre música, passagem do tempo e a temporalidade do homem é Adorno (2009), segundo o qual a música pendura lampiões no tempo do indivíduo e devolve ao corpo algumas das funções arrebatadas pela máquina, um vértice de ideias que se aplica aqui à nossa discussão, especialmente no que tange ao aspecto dançante da música eletrônica:

O que a música colore é, antes do mais, o deserto do sentido interior. É a decoração do tempo vazio. Quanto mais se dissolvem, sob as condições da produção industrial, a consciência de um contínuo temporal e o enfático conceito de experiência; quanto mais o tempo se desintegra em momentos descontínuos e semelhantes ao choque [Schock], tanto mais desprotegida e ameaçada se sente a consciência subjetiva entregue ao transcurso do tempo abstrato e físico. (ADORNO, 2009, p. 126)

Automatizada, de aspiração futurística pela revelação das tecnologias e também sempre contemporânea por sua busca de valor na música “nova” - Eimert (1996) insiste no caráter de “música nova” como valor transformador da música eletrônica erudita experimental -, mas também apelando a uma imagética nostálgica (carros e rádios antigos e cenários bucólicos que costumavam ilustrar os discos da banda), a “música eletrônica” sedimentada pelo Kraftwerk nos anos 1970 está posicionada nesse espaço inter, entre máquinas, música e experiência (tanto auditiva, quanto corporal), com um som que toca continuamente, sem parar, com uma naturalidade que é intrínseca ao contar das horas humano. “Autobahn”, com seus sons de motores de máquinas tão reconhecíveis ao homem – os carros -, é uma música que fascinou a cultura pop por sua aproximação da práxis vital, com o olhar de que tudo é eletrônico e tecnológico: a

música, a instrumentação, nosso dia a dia, e até mesmo o homem. Não à toa, em um de seus discos futuros, o Kraftwerk posicionou robôs no palco, emulando os músicos, durante a turnê do álbum que traz um título significativo conceitualmente: “Man-Machine” (homem-máquina). Bussy (1993) reforça de várias maneiras como o Kraftwerk estabeleceu a ideia de uma música industrial nas molduras do pop, muito mais do que produzir algo para uma elite de fãs de música *avant-garde*, pressuposto da apreciação da música experimental das décadas anteriores. Tal visão foi ilustrada por Ralf Hütter, fundador do grupo, em uma de suas escassas entrevistas à época.

Gostamos de retratar as coisas que fazemos no cotidiano em nossa música – outras pessoas podem se fascinar com voos espaciais para a lua e tudo mais [...], mas nós sempre preferimos nos relacionar a tecnologias do dia a dia, como carros, trens e outras máquinas controladas por humanos. (HÜTTER, 1991, apud BUSSY, 1993, p. 110)

Na obra “Afinação do Mundo”, Shafer (1997) atesta que o grande advento que os experimentalistas eruditos trouxeram à música moderna foi a **mudança de fases sonoras** (o *phasing*, ou *phasing music*, estilo de composição conceituada por Steve Reich em que a mesma peça ou trecho de uma música são tocadas de formas idênticas por diferentes instrumentos), uma estética que tem origem nas máquinas - mais especificamente, segundo Schafer, em máquinas que empregam correias e rodas dentadas. Era a gênese da **música industrial**, indefectível de sua característica tecnológica, que na discografia do Kraftwerk encontra seu ápice em faixas como “Metal on Metal”. Música do álbum inspirado em trens “Trans-Europe Express”, de 1977, “Metal on Metal” cria uma narrativa de sons e ritmos de metais maquinários em atrito e movimento, uma das faixas do grupo alemão que, com seu funk maquinado e progressivo, foi das mais apropriadas e sampleadas na concepção inicial do techno repetitivo e linear dos anos 1980. Esse *phasing* de padrões rítmicos repetitivos e paralelos é um processo musical informativo e referencial fértil, que começou com o compositor erudito Steve Reich nos anos 1960<sup>130</sup>, transformou-se no som automotivo do

---

<sup>130</sup>Algumas das famosas peças em que Reich estabeleceu e conceituou a *phasing music* na década de 1960 são “Reed Phase”, de 1966 escrita para saxofones; Piano Phase, de 1967, para dois pianos ou duas marimbas e também a famosa “Pendulum Music”, de 1968, em que microfones pendurados como pêndulos se movimentam sobre amplificadores e caixas de som, criando padrões e fases rítmicas de distorções e microfônias. “Pendulum Music” costuma ser apresentada mais como instalação de arte do

Kraftwerk, foi apropriado nas composições lineares do techno e também na engrenagem de encaixe das músicas dos discos de 12 polegadas que DJs mixavam nas pistas de disco music, esse último um dos exemplos mais consistentes da informatividade da música eletrônica a partir de seus documentos musicais particulares. Toda essa cronologia de estilos e contextos trabalharam a música ao redor da progressão e ampliação do tempo e do andamento sonoro ao infinitesimal, gerando um estilo intitulado de maneira geral música eletrônica.

A peça "4'33'", composta por John Cage em 1952, é um marco do experimentalismo musical acerca do tempo, com seus inusitados 4 minutos e 33 segundos de silêncio absoluto, regidos e apresentados por maestros, orquestras e músicos que, ao repousarem seus instrumentos na ausência de som, mostram que tudo é passível de ser música, inclusive o silêncio e a ausência de som em uma sala. Mais de 50 anos depois, o músico chileno Ricardo Villalobos criou em 2006 "Fizheuer Zieheuer"<sup>131</sup>, faixa de 37 minutos de duração e que consiste da repetição de samples de uma canção cigana sérvia, junto de evoluções padronizadas de beats e da necessidade de audição concentrada dos ouvintes para que eles, nessa mais de meia hora de música, possam perceber (e dançar) as sutis, quase imperceptíveis, alterações rítmicas. "Fizheuer Zieheuer", muito comentada à época por sua extensão temporal experimental e analítica, ilustra bem como a música eletrônica dançante intelectualiza o andamento do tempo, tanto musical quanto natural, como faziam os eruditos do passado; é um bom exemplo também de como, na distensão ou manipulação diversa do tempo, essa música confunde e possibilita vários tipos de documentos musicais ("Fizheuer Zieheuer", dependendo da perspectiva, pode equivaler a uma música, a uma faixa, a um set, a uma peça ou um *long play* único; equivalências essas relacionadas à temporalidade e à aderência dos termos pertencentes a esse universo).

Chion (1994) nota como a música é, na sua essência geral, um automatismo. O autor observa que mesmo músicas de virtuoso improvisado, como o jazz, funcionam sobre um grande número de automatismos de interpretação e execução, característica essa intrinsecamente ligada à corporalidade de músicos e sua relação com os instrumentos. Em seu crítico relato sobre a música, a cena eletrônica e seus viventes, Ab'Sáber (2012) traz seu olhar psicanalítico notando como a compulsão à repetição foi uma ideia

---

que como evento musical *per se*, reforçando o caráter erudito não só da obra de Reich, como de todos os experimentalistas da época. Disponível em <<http://vimeo.com/65735964>>. Acesso em 21 mar. 2015.

<sup>131</sup> Disponível em <[http://www.youtube.com/watch?v=H8\\_BAoVwoaM](http://www.youtube.com/watch?v=H8_BAoVwoaM)>. Acesso em 21 mar. 2015.

pensada por Freud como a “pulsão de morte”, e quem vive sob os beats constantes da música eletrônica está em uma experiência social sem compartilhamento, diz o autor, fato que está ligado a essa ser uma música da indústria da diversão, em que o “tempo da festa” infinito de sua cena é o próprio tempo da vida. Ab’Sáber, que fala dessa música a partir de termos como “cultura tecno”, “música/músico tecno” e “cultura tecnoclubber”, não atenta muito às nuances de categorização que podem revelar detalhes ou apontamentos comportamentais ou contextuais, crítica que já fizemos no capítulo 1. Junto de suas visões sobre o ethos dessa música, é frutífero observar seu olhar psicanalítico nas descrições temporais e sonoras da música eletrônica:

[...] a música tecno suspende suas sessões rítmicas, e inaugura um novo estado do sempre o mesmo [...] ela funciona por dois princípios semânticos básicos, o lento escorregamento de texturas sonoras sobre si mesmas, **indicando o espaçar infinito e abstrato do tempo**, e sua súbita alteração/renovação sobre uma nova identidade sonora que tende sempre ao mesmo destino: o tempo do sempre o mesmo é suspenso de tempos em tempos para sempre se repor. (AB’SÁBER, 2012, p. 31, grifos nossos)

Neste mundo o infinito da música e seus embaralhamentos temporais **distendem a existência dissipada por todo o espaço da cultura**, garantindo que as coisas são simplesmente como são, até o horizonte do possível. (Idem, p. 105, grifos nossos)

Essa expropriação da experiência e a alienação vistas por Ab’Sáber no ambiente e no som da música eletrônica, representada por um “tempo musical de sempre o mesmo”, são ideias que podem ser amarradas às observações de Agamben (2005) sobre a experiência e o tempo; diz ele que a experiência é algo que só se faz, e não se tem, e é uma aproximação com a morte, justamente como é a compulsão à repetição vista por Freud. Ab’Sáber nota como na música eletrônica a combinação entre música, máquinas/computadores e drogadição em massa formou o “aparelho” ideal de uma vida onde há estetização generalizada; que com a música eletrônica, “o mundo pop chegou à sua autorrealização conceitual, espécie de vida pura da técnica, dispensando toda trama imaginária que não seja a sua pureza abstrata, fixada na mínima forma” (AB’SÁBER,

2012, p. 36). Dentro do viés psicanalítico e expropriado de experiência de Ab'Sáber, clubes famosos mundialmente como o berlinense Berghain/PanoramaBar são um emblema desse contexto, com suas pistas montadas sob antigas usinas elétricas, com enxurradas de drogas e corpos “orgiásticos” em busca de um prazer e do “tempo da festa” sem fim (é conhecido no Berghain e outros clubes berlinenses, cidade que atrai clubbers do mundo todo, o hábito de carimbar o pulso dos frequentadores para que eles possam sair para ir em casa tomar banho, recarregar as energias e voltar para o clube para seguir dançando até segunda-feira de manhã). Há um exemplo pontual da música eletrônica que pode fazer jus às ideias de Ab'Sáber sobre esse entorpecer existencial da música eletrônica, essa característica de obliteração de experiências que não sejam as próprias estruturas, elementos e fatos desse gênero e de seus viventes – um tipo de alienação. “It’s Alright” é hit houseiro de 1987 da dupla Sterling Void & Paris Brightledge<sup>132</sup>. Confirmação de seu sucesso é a materialidade informativa que a música adquiriu no pop ao ser regravada em 1989 pelo grupo inglês Pet Shop Boys (então no contexto do synth-pop, e não da house music) e posteriormente em 2011 pelo grupo americano Hercules & Love Affair, famoso por suas letras românticas sobre bases dançantes de house e melodias retrô de disco music. A música lista, sempre cantada em tons melancólicos nas três versões, como há uma ditadura no Afeganistão e opressão na Eurásia, mas que nada importa, tudo vai ficar bem, já que **a música vai tocar para sempre** (*on and on*); gerações surgirão e passarão, mas a música seguirá adiante das pessoas e das nações, e essa é única certeza da vida<sup>133</sup>. Imersos em linhas de percussões e efeitos sonoros que se repetem sem fim, cegos e despreocupados com os estímulos da realidade fora das pistas e dos clubes, os pertencentes do *continuum* musical da eletrônica absorvem com suas próprias vidas esse universo em torno do gênero musical, e transformam em temas musicais as guerras e conflitos que existem do outro lado do mundo, num torpor narcótico que alivia e aliena. Outro autor relevante que pode costurar a trama entre experiência e ambientes socioculturais é Jorge Larrosa Bondía. Para ele, “uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível” (BONDÍA, 2002, p. 22). Informativa, referencial e

---

<sup>132</sup> Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=fxodGkgnIa8>>. Acesso em 31 mar. 2015.

<sup>133</sup> “*Dictation being forced in Afghanistan / Revolution in South Africa taking a stand / People in Eurasia on the brink of oppression / But it's gonna be alright / Cause the music plays forever on and on / And it's gonna be alright Cause the music plays forever / On and on and on and on*”



infinitesimal, conceitualmente a eletrônica é uma alegoria musical da automatização do homem capitalista e ocidental, em uma sociedade onde, segundo Chion (1994), o indivíduo pode **isolar-se acusticamente** num *continuum* musical onde o tempo não para; onde, na visão de Bondía, só há informação (referencialidades, formas puras e abstratas), e nenhuma experiência de fato. Em “It’s Alright”, cantam-se os fatos do mundo, mas eles não são experienciados, nem mesmo a guerra aflige – não há choques no mundo a não ser o dos lampejos e batidas da música sentidos no corpo em movimento. Talvez as grandes experiências possíveis (ou as mais notáveis) na música eletrônica são sua sensorialidade e, em grande parte, sua construção musical informativa, autorreferencial, característica de seu culto à forma. Esse olhar crítico de estudiosos da noção de experiência contemplam a música eletrônica como algo desprovido de experiência pela alienação e pela ausência de uma constituição crítica de discursos, algo que talvez possa ser contrabalanceado com análises e estudos críticos justamente desse contexto estético e cultural.

Há inúmeros exemplos de ontem e de hoje acerca da temporalidade como mote, tema e essência da música eletrônica – o seu tiquetaquear conceitual. Lançado em 2011, o disco em vinil “Girlcatcher” da dupla Pachanga Boys trouxe “Time”<sup>134</sup>, faixa de sucesso em pistas de Berlim a São Paulo. Sua levada melancólica e crescente junta barulhos aeromotivos decolando, notas de teclado fúnebres, riscos de fósforos, vocais angelicais ao fundo e, após seis minutos de progressões, o grave envolvente se afasta, os efeitos sobem o contraponto em volume e surge o único verso da música: “*time... goes by...*” (o tempo passa). Música de 1982 da dupla inglesa Oppenheimer Analysis, “The Devil’s Dancer”<sup>135</sup> foi relançada em 2005 para se tornar um renascimento das pistas underground globais e tem uma letra significativa que revela a relação particular da dance music com o tempo: em versos repetitivos sobre bases de synth-pop “oitentista”<sup>136</sup>, canta a vocalista soturna que “*whatever comes tomorrow, happened yesterday, come with us, the future’s here to stay, dance with us, dance with us...*” (o que quer que surja amanhã, já aconteceu ontem, venha com a gente, o futuro chegou para ficar, dance com a gente, dance conosco...) - *dance with us* é, na filosofia dessa

---

<sup>134</sup> Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=Nk0FNZ9cHYw>>. Acesso em 21 mar 2015.

<sup>135</sup> Disponível em <<http://www.discogs.com/Oppenheimer-Analysis-Oppenheimer-Analysis/release/614851>>. Acesso em 21 mar. 2015.

<sup>136</sup> Neologismos são comuns no léxico dessa música de difícil explanação e definição, e muitas vezes termos do jornalismo cultural e da crítica musical são apropriados, como é a ideia de “oitentista”, que transforma em *ismo* a referencialidade a uma década, no caso a de 1980.

música, a única resolução possível frente à temporalidade da vida, que tem sua cronologia marcada pela referencialidade de outros tempos musicais. Na indústria da diversão, o “sair para dançar” que é chamariz das experiências com música eletrônica, junto de seu som rítmico e dançante e da possibilidade de encontros culturais e pessoais, entre outros aspectos dessa cena, mostram que a música eletrônica baseia-se mais fortemente no **movimento**, ideia que é intrínseca ao tempo, e por que não da vida em si. Em “Tour de France”, música de Kraftwerk do começo dos anos 80 inspirado no universo das bicicletas, Bussy (1993) observa como tudo é movimento: a vida dos integrantes da banda experimentando viagens em bicicleta, o som das engrenagens metálicas das rodas em movimento; o autor nota como, para a banda, havia o fascínio de uma comparação do movimento constante de suas bicicletas durante o dia, e a rotatividade *non-stop* dos rolos das fitas tocando sem parar no estúdio Kling Klang – pode-se afirmar que esse é um tipo de narrativa que só é possível na plástica e mutável possibilidade temporal da música eletrônica.

Como já vimos, o metrônomo, relógio musical que contabiliza os BPM (batidas por minuto; *beats per minute*) é uma medida essencial na classificação e na designação da música eletrônica. Giorgio Moroder, um dos pioneiros do uso do sintetizador ao lado do Kraftwerk nos anos 1970, observou em uma entrevista de 2013 como, tão importante quanto os sintetizadores, foi a nova temporalidade do andamento musical da disco music, cuja contagem relacionava o aspecto dançante com as batidas do coração. “Tinha o baixo, as batidas *four-to-the-floor* (o padrão rítmico de batidas contato em módulos 4x4, muito comum na dance music), é como um, dois, três, você praticamente tem que dançar... 120 BPM é um pouco como o coração. O coração bate cerca de 60 vezes por minutos, então é o dobro, você sempre entra no clima de acordo com o seu coração”, conta Moroder em um vídeo promocional de outro artista seminal<sup>137</sup>, o Daft Punk, enquanto sua fala é ilustrada por um antigo metrônomo de madeira a tocar como o tictac de um relógio. O caminhar do relógio, do tempo, como já vimos e como não faltam exemplos, pode ser observado como o devir filosófico da música eletrônica. Em “Over

---

<sup>137</sup> Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=eYDvxo-M0OQ>>. Acesso em 31 mar. 2015.

Moroder foi “resgatado” de volta ao presente no álbum “Random Access Memories”, que o Daft Punk lançou em 2013. No disco, a faixa “Giorgio by Moroder” traz o músico italiano narrando histórias sobre os primórdios de seu trabalho na disco music e com sintetizadores, em outro rico exemplo de como a música eletrônica é referencial e informativa, principalmente quando artistas da atualidade buscam a legitimação de seus trabalhos por músicos veteranos e fundamentais.

and Over”, sucesso de 2006 do grupo Hot Chip, canta-se sobre uma cama de beats e chacoalhadas rítmicas uma analogia com macacos de brinquedo em corda: “*over and over and over and over and over and over*, como um prato de miniatura, o prazer da repetição está realmente em você / *under and under and under and under and under*, o cheiro da repetição está realmente em você”<sup>138</sup> - se a letra é ironia pensada ou cegueira da expropriação da experiência, cabe ao espectador decidir. A aliteração dos termos em inglês *over* (sobre) e *under* (abaixo) é uma figura de linguagem muito comum como artifício vocal na música pop geral, mas na música eletrônica ganha uma naturalidade extra, por sua instrumentação metronômica e de temática sobre o *continuum* e revela essa sua particularidade perante o tempo.

No contexto das mídias, o *continuum* também é uma realidade, e não só para a música eletrônica, mas para a transmissão sonora e musical como um todo. Em serviços muito utilizados na Internet como o Soundcloud, é possível construir uma rádio aberta e de *play* 24 horas sobre qualquer gênero ou tipo de estilo e de som. Mas é a música eletrônica que absorveu com maior destaque essa característica infinitesimal dos meios como estéticas e também como conceitos e identidades sonoras. Entendemos assim que esse gênero musical popular relevante e global da virada do século XX para o XXI configura-se como um dos maiores emblema do *continuum* musical, tanto em termos formais e estéticos quanto conceituais e filosóficos; essa é uma característica oriunda de seu viés tecnológico e tecnicista e está presente nos primórdios músicos eruditos experimentais, como vimos, em particular em seu trabalho e desenvolvimentos de peças em fitas magnéticas, e também na apropriação desse conceito pela música eletrônica popular, difundida pelos *man-machine* do Kraftwerk a partir dos anos 1970. Concebido como uma máquina humana, filosófica e musical, como apontado por Wolfgang Flür, o Kraftwerk misturou o formato popular de canções e documentos musicais tradicionais, como discos e singles, com conceitos intelectuais e de entretenimento em torno de temas de ciência moderna e questões técnicas, a partir de instrumentos e técnicas musicais contemporâneas, em uma identidade puramente germânica e uma apresentação “autônoma, autoconfiante”, nas palavras de Flür, que junto do restante da banda sempre teve muito clara a filosofia do grupo:

---

<sup>138</sup>“*Over and over and over and over and over and over / Like a monkey with a miniature cymbal The joy of repetition really is in you / Under and under and under and under and under / The smell of repetition really is on you*”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gs9NgGZkErU>>. Acesso em 31 mar. 2015.

Nós criamos algo com precisão milimétrica, por assim dizer, com os instrumentos de nossa geração faminta por tecnologia, construído a partir das molduras da herança musical de minimalistas e experimentalistas como Terry Riley, Karlheinz Stockhausen, Moondog e Oskar Scala.<sup>139</sup>

O *man-machine* tornou-se um tema clássico na eletrônica. Uwe Schmidt, o músico por trás do projeto Atom<sup>TM</sup>, canta uma progressão de medidas elétricas para ilustrar como ele é a sua própria máquina na faixa “Ich Bin Meine Maschine”, de 2013: “40Hz, eu sou minha máquina. 60hz, e eu sou minha máquina. 10Hz, e eu sou minha máquina, 200Hz, e eu sou minha máquina...”<sup>140</sup> e por aí adiante, com os efeitos eletrônicos e o grave aumentando à medida que a voltagem desse homem-máquina aumenta, os vocais alemães remetendo à robótica musical germânica criada pelo Kraftwerk; é natural, elementar, que os *blips* na faixa assemelhem-se à pulsação do corpo, do coração e o pulso, como já observado por Moroder e Ab’Sáber, no contexto da naturalização da tecnologia e dos *man-machines* kraftwerkianos. Rutsky (1999) estudou, como já vimos, que as distinções entre tecnologia e cultura se esvaneceram ao longo da história. E o autor também observa como hoje a tecnologia acabou por ser naturalizada (e vice-versa), em processos mutacionais que são novas representações de mundo. Rutsky cita os ciborgues (análogo ao *man-machine* do Kraftwerk) e o “technopaganismo” das raves como exemplos dessas representações contemporâneas, elementos que fazem parte da cultura da música eletrônica e a colocam, desse modo, como grande emblema da naturalização da tecnologia.

Na discografia fundamental do Kraftwerk, “Autobahn” expandiu as possibilidades temporais da música e da narrativa do mundo tecnológico em música. “Trans-Europe Express” musicou o metal sobre metal das máquinas de transporte para levar a música industrial ao contexto popular e criar o techno. E em 1986, no seu último grande LP (“Electric Café”), o Kraftwerk criou uma fusão de três músicas, talvez um símbolo da informatividade e da importância da música do grupo em estabelecer e ditar

---

<sup>139</sup> “We had created something with millimeter precision, so to speak, with the instruments of our technology-hungry generation, constructed on the drawing board from the musical inheritance of minimalists and experimentalists such as Terry Riley, Karlheinz Stockhausen, Moondog and Oskar Scala”. (FLÜR, 2001, p. 171, tradução nossa)

<sup>140</sup> “40Hz, und Ich bin meine machine. 60hz, und Ich bin meine machine. 10Hz, und Ich bin meine machine, 200Hz, und Ich bin meine machine...” Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=0mIy71QLMP8>>. Acesso em 31 mar. 2015.

os preceitos dessa nova música eletrônica. A onomatopéica “**Boing Boom Tschak**”, a rítmica “**Techno Pop**” e a hipnótica “**Musique Non-Stop**”<sup>141</sup> são mixadas sem intervalos e misturam sons, instrumentações e versos de uma música na outra sem pausas, em uma metalinguagem referencial que adereçava a uma música eletrônica já nascida, e que ia se desenvolvendo a partir dos elementos da banda, que em 1986 já assimilava os elementos do mix, do sampling e do remix dos DJs e produtores. Bussy (1993) observa como a partir dos anos 1980, muitos discos de dance music, principalmente de origem negra e norte-americana (eis novamente a seminal dualidade EUA <> Alemanha se reforçando) assimilaram nuances rítmicas - baterias sequenciadas e padrões de grave com *funkiness* - que antes só foram alcançadas pelo Kraftwerk. Nesse fluxo de diversas referencialidades cronológicas, pouco a pouco foi sendo desenhada uma caudalosa e internacional fluência cultural de um novo gênero - música eletrônica - que nascia e desenvolvia-se dentro e fora das molduras tradicionais do pop, agregando novas temáticas industriais e sonoridades que são verdadeiros *boing boom tschaks* pulsantes e inebriantes.

Como vimos, Agamben (2005) traz a ideia de que toda cultura é primeiramente uma experiência com o tempo. O autor também afirma que **uma nova cultura só é possível com a transformação dessa experiência**. Procuramos mostrar, desse modo, como o *continuum* dessa *musique non-stop* eletrônica, um *techno-pop* criado pelo Kraftwerk, acarretou uma grande transformação da experiência com o tempo na música popular, fomentando assim a eletrônica como um grandioso gênero que adentra o século XXI desenvolvendo suas características.

Agora, vamos observar como subgêneros da eletrônica interagem: como se formam e são cristalizados, canonizados e referenciados, além de redescobertos e muitas vezes vulgarizados, numa processualidade que denota as características de desclassificação, de rupturas e de identidades a partir e ao redor dessas nomenclaturas. Esse complexo de relações terminológicas é um jogo interno conflituoso e informativo que desenha os limites do gênero música eletrônica e é um dos reflexos do dinâmico devir de sua cultura.

---

<sup>141</sup> Em 2015 o Kraftwerk seguia na ativa excursionando o mundo em apresentações cujo único integrante da formação é Ralf Hutter. O *medley* de “Boing Boom Tschak”/”Musique Non-Stop”/”Techno-pop” costuma ser o ápice das apresentações do grupo, que apelam a grandes imagéticas e vídeos em telão, além de incrementos tecnológicos recentes, como o de audiovisuais em 3D no caso dessa turnê recente. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=f1geZbltek>>. Acesso em 02 abr. 2015.



## CAPÍTULO 4. SUBGÊNEROS E DESCLASSIFICAÇÃO: O COMPLEXO DE RELAÇÕES TERMINOLÓGICAS

Para seguirmos com o olhar informativo sobre a constituição da música eletrônica como gênero musical, observaremos a seguir particularidades de alguns de seus subgêneros recentes, que se estabelecem quando novas correntes estilísticas criam materialidade conceitual e cultural para denominar uma categoria. Muitas vezes utilizadas e referenciadas à exaustão, esses novos (sub)gêneros acabam por vulgarizar-se e, assim, perdem materialidade no contexto macro com o enfraquecimento de sua disciplinaridade social (a intensidade e os usos de práticas documentárias, como pensada por Frohmann). Há casos ainda que, mesmo vulgarizadas e descaracterizadas, tais terminologias de subgêneros seguem denotando especificidades de estilos e formas. Esses cenários processuais demonstram como a eletrônica estabelece-se como uma **música terminológica**, gênero formatado através da evolução e do desdobramento de suas nuances categóricas. Esse tipo de desdobramentos podem ser observados pela **desclassificação**, tal como proposta pela professora Santini em “Collaborative classification of popular music on the internet and its social implications”, e também pelas noções da teoria de gêneros musicais desenvolvida pelo musicólogo ítalo-brasileiro Franco Fabbri. Ilustraremos essa intrincada processualidade entre categorias da música eletrônica a partir de dois subgêneros de destaque em meados da década de 2000 e 2010– o **dubstep** e a **EDM** -, ambos em contraposição à força do cânone que é a ideia e o (sub)gênero **house music**. Desse modo, esperamos mostrar como a partir dos fluxos de informatividade entre seus subgêneros, movimentos muitas vezes conflituosos e de justaposições estilísticas e conceituais, a designação “música eletrônica” é a ideia geral que abarca todo um conjunto de estéticas e aspectos socioculturais gerais – ou seja, um gênero musical e uma cultura *per se*.

Oriundo do Reino Unido a partir do começo do século XXI, o dubstep disseminou-se para o mundo como novo subgênero, um agrupamento de cenas geográficas distintas, de novos artistas e de diversos lançamentos fonográficos e não-oficiais que guarneceram o papel catalisador dos DJs e de radialistas, contexto esse que foi descoberto e registrado de forma factual pela imprensa mundo afora, para então formar novos discursos e qualificações. Vale ilustrar o destaque que o dubstep teve em

um texto introdutório de 2007 no portal brasileiro rraurl.com<sup>142</sup>. Diz o autor Rafael Guedes que 2006 havia sido o ano da "cristalização" do gênero, o que conota um olhar organicista, de naturalização, comum ao se pensar o surgimento ou a ideia de um gênero (aspecto ontológico já estudado na Introdução dessa dissertação). Discos, músicas e faixas lançadas foram destacadas, em especial as que se distinguiram no contexto institucional de clubes e sets de DJs, e outra prova da intensificação da materialidade desse "novo som" foi quando DJs de outros subgêneros o tocaram (no texto citado, Modeselektor e Richie Hawtin, DJs de "outras linhas"). Coletâneas agruparam a ideia dessa nova música e as instituições atuaram, no caso, gravadoras e uma agência que supostamente foi pioneira em rotular esse som como dubstep, para na sequência uma revista americana detectar e noticiar essa nova cena. Pronto, registrava-se assim o nascimento de um novo gênero, como mapeara o artigo no rraurl.com. Fabbri (1982) afirma que nenhum gênero nasce num espaço vazio, e sim em um sistema musical já estruturado. Em seu DNA, o dubstep trazia mesclas sonoras de outros ritmos e vertentes: do dub jamaicano (em particular a força do grave, o bass), dos *breaks* (sons quebrados) de outro subgênero, o 2-step, e desconstruções experimentais diversas, tradicionais de produtores da música eletrônica mais "avançada", como se costuma dizer no metiê underground do gênero. Fabbri afirma que novos gêneros surgem a partir de novas regras que são leituras atualizadas ou transgressões de regras anteriores desses sistemas musicais estabelecidos. A riqueza do dubstep como exemplo é que, tendo nascido no lado mais underground da eletrônica, essa música, que no começo do século XX era uma novidade experimental (o texto do rraurl.com destacava como esse era um som "essencialmente anti-pop", "tétrico"), acabou por ganhar uma surpreendente fama mundial que impediu um controle mais fechado de seus limites estilísticos caros ao underground; ou seja, sua materialidade e sua disciplinaridade social, como pensadas por Frohmann, foram tão intensificadas em níveis globais que as regras primordiais que moldavam o dubstep como um novo subgênero de destaque não poderiam ser mais asseguradas em seu rigor estilístico original, que pertencia então ao espaço do underground. Desse modo, o dubstep tornou-se um rápido fenômeno global, mas suas características iniciais, que prezavam pela distinção cultural de insiders autênticos, foram rapidamente desfiguradas por causa dos mandos de uma regra que, como Fabbri destaca, é preponderante: o **sucesso**.

---

<sup>142</sup> Disponível em <[http://rraurl.com/cena/3464/Dubstep\\_o\\_som\\_do\\_lado\\_escuro\\_da\\_lua](http://rraurl.com/cena/3464/Dubstep_o_som_do_lado_escuro_da_lua)>. Acesso em 13 mai. 2015.



Santini (2011) atesta que para as fronteiras entre os gêneros serem defendidas **elas devem primeiro ser completamente compreendidas** (importante frisar a utilização do termo “fronteira” pela autora, outra evidência do apelo à analogia geopolítica, ferramenta conceitual para a compreensão e ilustração de sistemas e contextos socioculturais). O dubstep nasceu com uma particularidade estilística que, apesar de hermética em seu pretense experimentalismo, era possível de ser ancorada em variadas leituras sonoras. Fato é que seu destacado bass tornou-se uma forma sonora utilizada à exaustão, e muitas faixas de sonoridades quaisquer intensamente calcadas nessas camadas sonoras de grave e forte apelo surgiram intituladas ou (auto)vinculadas a uma ideia de “dubstep” - estudamos na Introdução a aderência ao som de baixas frequências na música popular jovem. Mesmo que práticas musicais espontâneas não definam um gênero, estas ajudam a aproximar uma visão musical e revelam a consciência e a intenção de um autor, e muita gente passou a intitular-se produtor de ou bradar que fazia dubstep. O sucesso evidenciou a volubilidade das fronteiras desse subgênero, que não teve como se manter calcado apenas no underground e fluiu espontaneamente para direções opostas, variadas. É possível apontar que, pelo aspecto do “novo”<sup>143</sup> e pelo atrativo de algumas de suas formas (o grave e os sons quebrados e carrancudos), junto de uma aura underground que não trazia uma bem estabelecida história particular recente, o dubstep acabou empurrado rumo ao mainstream, às vezes de forma desfigurada.

Vivendo entre os frutos do sucesso e o posicionamento confuso entre o mainstream e o underground, os artistas de destaque do dubstep não tardaram a confrontar os rumos de seu próprio gênero, campo que eles não conseguiram mais cercear frente à velocidade processual e de mutações trazida pelo sucesso – a vulgarização pop. Em uma entrevista de 2012, o pioneiro músico britânico de dubstep, Benga, anunciava que não queria mais fazer parte do gênero<sup>144</sup>, pois a má reputação adquirida pela vertente entre seus *connoisseurs* originais aconteceu pelo dubstep ter se tornado uma tendência (*trend*) muito forte em tão pouco tempo. Outro nome britânico, Skream, lamentou em 2013 como a ideia de dubstep ficou “super saturada”, o que

---

<sup>143</sup> Para uma análise mais acurada da ideia e da importância do novo na música, ver “Introdução à sociologia da música”, de Adorno, e “Teoria da Vanguarda”, de Peter Bürger. Bürger (2008) observa como o “novo” é uma variação estética dentro dos limites bastantes estreitos e fixados de um gênero, uma ruptura de efeito muitas vezes calculada, principalmente quando apropriada pelos trâmites mercadológicos.

<sup>144</sup> Disponível em <<http://www.clashmusic.com/news/benga-removes-himself-from-dubstep>>. Acesso em 15 mai. 2015.

resultou em “muita gente entrando nessa onda pois se tornou uma maneira fácil de emplacar um disco ousado (*edgy*), especialmente em grandes gravadoras”<sup>145</sup>. DJ e produtor que encampou o dubstep em São Paulo, Bruno Belluomini resenhou uma coletânea de Caspa & Rusko<sup>146</sup>, músicos que fizeram fama no dubstep, e criticou como a popularização do gênero causou a grande quantidade de lançamentos sobrepor-se à qualidade dos mesmos. Evidencia-se em tais discursos conflituosos que, para os artistas originários do dubstep underground, a grande corrente de interessados em fazer parte dessa nova vertente implicou em um excesso de produção que visava apenas à fama, à onda (o *trend*), e não ao louvor das propriedades dos estilos e das formas originais desse som. É paradoxal que tais artistas critiquem “novatos” que almejam o que eles mesmos conquistaram: um sucesso underground que abre novas possibilidades, inclusive o pop (o próprio Skream chegou a remixar artistas ingleses do *chart* britânico como a cantora La Roux); mas é também reflexo de uma defesa desses pioneiros em se manterem como os poucos líderes dos ditames estéticos de um gênero novo, conceituado e com interesse ascendente. Belluomini também evidencia em uma entrevista essa complexa processualidade de intenções e posicionamentos do dubstep entre o mainstream e o underground, prova das finas bordas de um subgênero recente e de sucesso, e da indeterminação dele em manter-se como tal.

[...] com o pop se apropriando do Dubstep sem limites, alguns produtores permaneceram no “underground”, mas o som apenas voltou para suas raízes já estabelecidas, repetindo velhas fórmulas como se fossem novas, não conseguindo se renovar ou se tornar mais interessante do que antes. Foi assim que o dubstep morreu.<sup>147</sup>

Consolidada a “morte do dubstep” como posicionamento estético e ideológico, já que muitos artistas não se bastaram na fechada seara underground, artistas originalmente relacionados ao subgênero adotaram novas denominações para produzir o mesmo som que antes poderia ser denominado dubstep. Por exemplo, o termo temporal

---

<sup>145</sup> “A lot of people bought into it because it became an easy way to get an edgy chart record, especially major labels” (tradução nossa). Disponível em <<https://news.beatport.com/skreams-changing-sounds-it-isnt-new-to-me-but-it-will-shock-people>>. Acesso em 15 mai. 2015.

<sup>146</sup> Disponível em <[http://rraurl.com/resenhas/5420/Caspa\\_\\_Rusko\\_-\\_FabricLive\\_37](http://rraurl.com/resenhas/5420/Caspa__Rusko_-_FabricLive_37)>. Acesso em 15 mai. 2015. Vale frisar, como vimos no capítulo 2, que se trata de um exemplo de DJ e produtor cultural atuando como um crítico musical, uma sobreposição de papéis característica desse universo.

<sup>147</sup> Disponível em <<http://www.deepbeep.com/blog/bruno-belluomini-lanca-faixa-em-homenagem-aos-460-anos-de-sp>>. Acesso em 15 mai. 2015.

pós-dubstep, ou bass music e UK bass, relativos ao enfoque local e nos graves que o dubstep e afins sempre teve; ou ainda future beats, designação vaga que embute a ideia progressista de futuro, de um devir rumo ao inusitado e inovador, ideia que o músico paulista MJP explicou bem como um termo que, ao mesmo tempo em que não diz nada, tenta posicionar os produtores culturais nessa indeterminação medida pela contemporaneidade – “Acho que é um rótulo para o que as pessoas não sabem, não conhecem [...] basicamente futurebeat são os beats que estão sendo feitos hoje em dia”<sup>148</sup>. Um gráfico divulgado em 2014 pelo Beatport, uma das grandes lojas virtuais de música digital, mostra o dubstep como um subgênero em acentuada ascensão de vendas entre 2008 e 2011, e então com uma aguda queda a partir de 2011 até 2014<sup>149</sup>. O portal EDM.com fez uma análise desses dados junto da ideia de "morte do dubstep", e cruzou tais números com o fato de que, no Google, dubstep ainda é um dos termos mais pesquisado nos índices de música eletrônica. Diz o autor da análise que o declínio particular de vendas no Beatport deu-se ao fato de que, intensamente questionado e modificado após sua fama, o dubstep adquiriu novas designações e variantes: além das que citamos, há ainda drumstep, drum and bass, electro, glitch-hop, trap, entre outras, algumas das quais microvariações estilísticas de outros termos que, por auto-rotulação, deram novos nomes ao dubstep. Diz ainda o site que, se antes o dubstep era estritamente um som em torno de 140 BPMs, atualmente seus produtores e DJs designam-se como criadores de “bass music” e ampliaram a gama de batidas por minutos desse som de 110 até 170BPM – os BPMs, como já observamos, é um dos elementos primordiais na diferenciação e distinção entre categorias musicais dentro da música eletrônica. A mutação distintiva dos vértices estilísticos do dubstep reiteram a preponderância da primeira regra geral para a definição de um gênero, como estabelecida por Fabbri: **as características formais e técnicas**. É por causa da importância das formas e das técnicas que muitas vezes se confunde, segundo Fabbri (1982), gênero com estilo e forma. Os outros vértices gerais de formação de um gênero propostos por Fabbri são as regras semióticas, comportamentais, sociais e ideológicas e econômicas e jurídicas, categorias teóricas interdisciplinares que organizam e observam melhor gêneros que muitas vezes são justapostos e muito relacionados. O peso dos aspectos formais e técnicos é, ainda, reflexo da música eletrônica como um fenômeno pós-moderno, em

---

<sup>148</sup> Disponível em <<http://www.deepbeep.com/db-series/db218-mjp>>. Acesso em 15 mai. 2015.

<sup>149</sup> Disponível em <<http://storage.googleapis.com/operating-tiger-665.appspot.com/blogs/contents/9512.jpg>>. Acesso em 15 mai. 2015.

que a cultura e as artes, em grande parte, têm como razão de ser a arte pela arte – o culto da forma, como estudado por vários autores.

Além de novas designações em busca de distinções culturais diversas, outro caminho possível frente à vulgarização de um novo e efêmero subgênero é o refluxo a uma vertente canônica pré-estabelecida. Tal movimento pode ser observado nos produtores culturais do dubstep que, incomodados com a suposta profanação dessa vertente, começaram a produzir não mais uma outra música “nova”, mas sim os tradicionais techno e house music. No “Dicionário crítico de política cultural”, Coelho (1997) diz que “canôn” refere-se a um ou vários elementos que uma pessoa deve compreender para situar-se como indivíduo culto, ou para ter o **domínio na produção na área correspondente**. Tal olhar, diz o autor, é naturalmente histórico, e no caso do refluxo desconstrutivo do dubstep após sua fama, essa fluência rumou para as margens das seminais vertentes house e techno que, como aqui ilustramos, são subgêneros de intensa materialidade, institucionalidade, disciplinaridade social e contingência histórica – ou seja, de rica informatividade, de acordo com os vértices analíticos de Frohmann. Já estudamos que a ideia de techno adquiriu tamanha força que acabou se tornando sinônimo de música eletrônica, e agora observaremos a potência também da **house music**, atentando ao magnetismo desse importante subgênero que serve para ilustrar, com sua materialidade, outros processos informativos dentro das fronteiras da música eletrônica como um gênero musical.

Em fuga do saturado dubstep, Skream rumou sua atuação para a house music e o garage, sons com que ele descobriu a música eletrônica na juventude e que atualmente passaram a ser seus novos motivos musicais como artista. Em 2013 ele dizia como era difícil achar músicas interessantes nos 140BPM do dubstep<sup>150</sup>, com todas as faixas “soando como 2005”, ao mesmo tempo em que era possível fazer um DJ set de duas horas de house music com facilidade; confrontado com seus fãs da cena dubstep, Skream teve que enfatizar diversas vezes em entrevistas e nas redes sociais como estava voltando a esses sons – “sim, vou tocar techno/house/disco em todos meus futuros shows”, tuitou ele no mesmo ano<sup>151</sup>. Vale observar a diferença de tratamento de Skream sobre a materialidade do dubstep e a da house music – ao mesmo tempo em que ironiza como o dubstep atual soa datado, “como 2005”, ele atesta que encontra boa música na

---

<sup>150</sup> Disponível em <<http://daily.redbullmusicacademy.com/2013/03/skream-interview>>. Acesso em 18 mai. 2015.

<sup>151</sup> Disponível em <[https://twitter.com/I\\_Skream/status/309775851535339521](https://twitter.com/I_Skream/status/309775851535339521)>. Acesso em 18 mai. 2015.

house music, som que é muito mais antigo, de décadas de produção fonográfica, e que também segue com produção atual. Esse retorno a subgêneros de maior materialidade pode ser visto como uma forma do artista não se prender a um estilo efêmero e, assim, como na ideia de cânone de Teixeira Coelho, anteriormente exposta, fortalecer seu domínio na produção da área correspondente – no caso, a música eletrônica e sua cultura como um todo. Tal posicionamento temporal confuso e, às vezes, paradoxal está de acordo com o que vimos sobre a moda em Agamben (2009), de como este é um campo “ansioso”, que está sempre adiantado a si mesmo e, por isso, sempre atrasado. Não à toa é comum na música popular julgar subgêneros, sonoridades e artistas de sucesso pelas ideias de *trend* (tendência), de moda e modismo – “modinha” é uma gíria brasileira pejorativa para apontar determinadas vertentes e sonoridades de saturado sucesso. Passado o frenesi da moda dubstep, seus produtores inseriram-se em códigos culturais cujos sistemas estéticos e ideológicos eram pré-estabelecidos, bases para modas futuras.

Amaral (2007), como já vimos, é autora que pensa os subgêneros como códigos sintéticos de características socioculturais pré-determinadas, códigos esses que são contextualizados e recontextualizados em processualidades diversas. Surgida da mutação da disco music em novos contextos socioculturais ao redor de clubes, produtores e DJs, em particular na Chicago dos anos 1980, a house music fomentou-se como sucesso e continuação dessa nova música dançante desenhada poucos anos antes. Sua materialidade tamanha ao longo dos anos fortaleceu as fronteiras da house como um vértice essencial e profundo do campo da jovem música eletrônica dos anos 1970/1980. Como expomos anteriormente, foi a partir de variações da house music que surgiu o techno, e foi o contexto dos clubes que sedimentou a ideia de pista de dança e casa – *house*, em inglês -, o paradigma de um dos grandes **espaços** da música eletrônica: o clube, uma casa fechada para dançar. Com fronteiras sólidas, a house music tornou-se uma estética bastante compreendida; na esteira desse pensamento, Fabbri (1982) diz que quanto mais um gênero é fundado em um grupo de regras complexas, mais códigos “ricos” ele conterà e mais tempo essas regras durarão, serão referenciadas. Essa solidificação da house music resultou em uma expressão e celebração das características e das estéticas desse gênero, com seus aspectos e temas cantados por DJs, produtores, públicos e artistas. Enquanto o dubstep viu esmaecer o seu “código sintético” sociocultural em poucos anos, com seu nome multfragmentado em novas auto-

rotulações distintivas e a rejeição por parte de seus criadores originais, uma rápida busca no Discogs.com revela a força da ideia de house music: são dezenas de músicas e coletâneas ao longo de muitos anos com títulos determinantes como “What is House”, “My House” e “This is House”, entre outros nomes que postulam e cultuam a força do subgênero house music.

Desse modo, de acordo com o olhar de Fabbri, a house music é composta de muitos e diversos “códigos ricos” que são exaltados por seus produtores culturais. Os exemplos são vastos e ricos. Faixa de 1995, “This Old House”<sup>152</sup> pressupõe a house music já como um cânone antigo e autorreferencial. Como se fosse um radialista, o vocalista dita a boa e velha house music. Para criar boa house, diz ele que são necessários alguns ingredientes: “o kick drum (a batida) é a coisa mais importante da house music... há de ser sólido e preso ao maldito chão!”<sup>153</sup>, alguma “sujeira” deve estar sobre o beat, segue explicando, e isso é o *hi-hat* (chimbau), além do também indispensável grave e os temperos do sintetizador. Conforme a receita da house music vai sendo dada, os efeitos citados são inseridos ao fundo na música, num crescendo musical metalinguístico. Afora ditames sonoros e técnicos como estes, que acabam servindo como regras para novas produções e safras, a house music é envolta também em intensos motivos subjetivos. “Nem todo mundo entende house music, é algo espiritual, algo corpóreo, uma coisa de alma” é cantada na faixa “House Music”, lançada em 1997 por Eddie Amador<sup>154</sup>. Há a famosa ideia de que *house is a feeling* (house é um sentimento), concepção surgida após faixas que traziam essa idealização em sua letra ou como título e motivo, caso particular de “My House”, música dos primórdios do subgênero em 1987<sup>155</sup>, que dizia como house é um sentimento de inquietude, um desejo louco de *jack* seu corpo (*jack* é gíria estadunidense para dança, movimento – *jack your body*; é também o termo dado ao tipo de música amadora e espontânea criada nos primórdios da house, que ajudou a sedimentar a especificidade de documento musical do gênero em “faixas” para *jack* - dançar). Poucos anos depois, em 1991, num processo de rápida historicidade informativa, Todd Terry sampleia os versos

---

<sup>152</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ayHdpP-VQpY>>. Acesso em 17 mai. 2015.

<sup>153</sup> “the kick drum is the most importante thing in house music / it got to be solid and nailed to the motherf\*cking ground!” (tradução nossa)

<sup>154</sup> “Not everyone understands house music / it’s a spiritual thing / a body thing / a soul thing” (tradução nossa. Disponível em <<http://www.discogs.com/Eddie-Amador-House-Music/release/186185>>. Acesso em 18 mai. 2015.

<sup>155</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yJPYPu4fjZs>>. Acesso em 18 mai. 2015.

de “My House” como tema de “House is a Feeling”<sup>156</sup>, fortalecendo e destacando através da fama de Terry esse lema conceitual da house music que segue até hoje como uma justificativa qualitativa da atemporalidade e do enredo estético do gênero.

A house music como um sentimento e como incompreensão expressas em movimentos e *feelings* corpóreos pode ser destacada como uma hermenêutica erótica, como proposta e defendida por Sontag em 1966. Mas se estamos destacando a house music como um marco de relevância supremo na música eletrônica, um **cânone** exponencial de sua cultura – com o ato de canonizar significando a santificação de algo - seu *feeling* pode representar mais do que mera erótica, e até mesmo uma religião, um dogma. Em seus estudos sobre cultura, Terry Eagleton (2003) frisa como a religião é a força mais poderosa que a humanidade jamais testemunhou, e que a cultura deveria buscar esse “caráter além-mundo”: “O que o Ocidente idealmente exige é alguma versão de cultura que alcance uma devoção tal que o povo esteja disposto a morrer por ela, e o nome tradicional dessa devoção é, precisamente, religião” (EAGLETON, 2003, p. 103, grifo nosso) - apesar de o tom de Eagleton embutir certa ironia ao afirmar que deveríamos morrer pela cultura, fato que é sua legitimação extrema, a equiparação com a religião não deixa de ser produtiva para observarmos e balizarmos o apelo e a forte adesão a determinadas culturas. Vertente pioneira e catalisadora dos rumos históricos da eletrônica, calcada em um forte sentimento, a house music toma um caminho religioso que esteticamente pode ser ilustrado por sua aura gospel, o canto evangelista oriundo das igrejas negras dos Estados Unidos. “I Get Deep/Speak to Me”, lançada por Roland Clark em 2000, é uma das grandes músicas de sucesso do fundamento gospel houseiro. Com exaltação na voz, o vocalista prega como se estivesse numa pista de dança, espaço que pode ser visto metaforicamente como a igreja da house music, cantando a comunhão visceral dele e de todos os presentes com a música. Vale observar a letra original em seu patoá<sup>157</sup> religioso do inglês negro norte-americano, que remete aos clubes e contextos periféricos por onde se originaram a house music: casas que eram espaços de encontro, nos anos 1980, essencialmente de latinos, homossexuais e negros em metrópoles como Chicago e Nova York, reunindo pessoas e comunidades muitas vezes excluídas e que encontravam na comunhão dançante da house music um espaço

---

<sup>156</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=5kN6WtRhdyg>>. Acesso em 18 mai. 2015.

<sup>157</sup> Segundo o dicionário, patoá refere-se a dialetos e jargões de um grupo social ou profissional específico, termo oriundo do francês *patois*, que tinha uma conotação classista e também racista de falantes de línguas que não as oficiais. Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=pato%25C3%25A1>>. Acesso em 20 mai. 2015.

uníssono, onde todos eram iguais - a união em torno da música é um dos sentimentos do *house is a feeling*. Para melhor análise da música e o contexto apontado, destacaremos agora a letra original em inglês, com tradução nossa na nota de rodapé:

*Now it's about three a.m. and I see people doin'plea, spinnin', jumpin' and grindin' as if they had wings on their feet. Raising both hands in the air as if Jesus was the DJ himself, spinnin' those funky, funky, funky house beats [...] the music gets me high, sanctified like an old lady in church. We get happy, we stomp our feet, we clap our hands, we shout, we cry, we dance and we say, sweet Lord, speak to me! Speak to me, speak to me, speak to me, because we love house music!.*<sup>158</sup>

Brewster & Broughton (1999) destacam a house além do gênero e da musicalidade, também como uma atitude, uma maneira de cada indivíduo destacar-se como alguém relacionado a essa nova cultura específica; os autores observam em sua história do DJ como o clube Warehouse de Chicago era uma “igreja” para muitos de seus frequentadores, casa que foi epicentro de uma importante cena incipiente, apontado como originário do termo house -*warehouse*. Mais do que a música – até mesmo antes disso -, notam os autores, *house* significava fazer parte de um lugar, de um movimento, de uma turma de amigos frequentadores e entusiastas de um pequeno contexto. O documentário “Paris is Burning”, lançado em 1990<sup>159</sup>, retrata os bailes (*balls*) da comunidade homossexual e negra do Harlem, bairro de Nova York, eventos onde os participantes travestiam-se e desfilavam como mulheres e em diversas outras categorias de gênero, de personagens e de moda, competindo. Cada grupo, cada “família” de participantes intitulava-se uma *house*, uma casa comandada por alguma pessoa mais experiente e tutora (a mãe, *the mother*), e essas casas organizavam-se e disputavam os troféus dos bailes disputando umas contra as outras – House of Xtravaganza versus House of Pendavis, por exemplo. A música e a trilha desses eventos eram

---

<sup>158</sup> “Agora são três da manhã e vejo pessoas orando, girando, pulando e rebolando como se tivessem asas em seus pés. Levantando ambas as mãos ao ar como se Jesus fosse o próprio DJ, tocando esses beats funky, funky funky de house [...] a música me eleva, santificada como uma velha senhora na igreja. Nos alegramos, dançamos, e dizemos oh senhor fale conosco, fale conosco, fale conosco porque nós amamos house music”. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=x7KVNmVW\\_dg](https://www.youtube.com/watch?v=x7KVNmVW_dg)>. Acesso em 20 mai. 2015.

<sup>159</sup> “Paris is Burning” é celebrado como um dos grandes registros da cultura *queer* norte-americana dos anos 1980 e é tema de ensaios e estudos sobre sexualidade, representação e cultura. Disponível com legendas em <<http://www.youtube.com/watch?v=pWuzfIeTFAQ>>. Acesso em 24 mai. 2015.



essencialmente disco music, a então novidadeira house e as justaposições desses dois gêneros à época (além das ácidas faixas *jack*, algumas músicas iniciais da house music eram músicas disco em notável mutação a uma mecanização “eletrônica” – menos orgânica e de duração alongada). O zeitgeist em torno da ideia de *house* evidencia-se pelo fato de tanto as famílias das *balls* gays e os clubes de dança que geraram a house nos EUA serem espaço das comunidades latinas e homossexuais dos Estados Unidos, que viam sua cultura e seu ethos como um tipo de religião – no sentido de pertencimento e de comunidade.

Como atesta Amaral (2007), e de acordo com nossas observações sobre esse cerne da house music, os “códigos sintéticos” que são os subgêneros embutem comportamentos, rituais, roupas, gestos, gírias (patoás) e afins, elementos que são essenciais na construção e desconstrução de identidades e subjetividades. Em seus estudos sobre cenas de música popular, Straw (1991) observa a importância da house music em convergir o movimento histórico da cultura da dance music/eletrônica como um todo, observação que acreditamos justificar não só a informatividade da house music (o seu devir histórico-referencial), mas também a importância desses processos informativos para a concepção da música eletrônica de forma geral. Assim como a famosa ideia de techno fez com que este significasse a própria música eletrônica, a house music também é mais que um subgênero, formatando-se como um cânone deste universo, e por isso o termo house pode ser utilizado muitas vezes para denominá-lo como um todo – o subgênero que, em lúpas destacadas, adquire tanta materialidade quanto o gênero. Costuma-se designar “house music” mundo afora não só o som contextual de Chicago de 1980, mas qualquer música eletrônica de cadência rítmica com *groove*<sup>160</sup> geralmente de reminiscência funk e batidas 4x4 – sendo o techno sua variante mais pesada e ríspida. Subgênero de sucesso no fim dos anos 1980 no Reino Unido, a ideia de acid house só se estabeleceu em sonoridade e em cultura por transgressões das regras pré-estabelecidas da house. Suplantado o cânone, e estabelecido em novas fronteiras próprias, a “acid house”, diz Thornton (2008), foi um microcosmo que prosperou, entrou em circulação e começou a desenhar linhas nos

---

<sup>160</sup> *Groove*, que em inglês significa “sulco”, é sinônimo de “ritmo” na música popular do século XX, em particular a música de origem negra. Entende-se como *groove* um padrão rítmico interrompido com uma síncope dançante que, repetido à exaustão, traz a característica dançante na música. Se na house music o *groove* é o foco, no techno é a linearidade e o peso do andamento repetitivo, sem muitas síncopes maleáveis, sem muito *groove*, o que cria o aspecto industrial/automatizado que é ênfase do techno.

mapas estéticos e sociais das pessoas – um processo informativo que é, ao mesmo tempo, referencial e culturalmente independente.

Apesar da house music ser uma grande porta de entrada para a cultura da música eletrônica, o sucesso de uma nova e efervescente vertente é forte elemento de adesão ao gênero. O dubstep aqui observado, alçado à fama global, expandiu o alcance das formas da música eletrônica a novas áreas, novos públicos e audiências que, conquistados pela estética desse subgênero de destaque em um momento específico, acabam por se sentir parte ou apreciarem o restante da cultura eletrônica como um todo, e então aderem a ela. O DJ e produtor norte-americano Skrillex pode ser destacado como o epíteto do dubstep mainstream. Com menos de 25 anos de idade, Skrillex largou sua banda de hardcore rock e passou a produzir um dubstep agressivo, de forte apelo ao público juvenil, com enfoque no grave e nos *drops* (de *drop*, queda em inglês, intervalo ou pausa rítmicas bruscas que precedem o retorno do som com maior efeitos e volumes, explosão dançante tradicional da música eletrônica e exagerado pelo dubstep mais popular). Nessa intersecção entre dance music e rock pesado, Skrillex tornou-se artista global a partir de 2010, ganhador de prêmios Grammy na categoria de música eletrônica e o grande nome da transgressão pop do dubstep. É de se imaginar quantos jovens também criados no rock seguiram o ídolo Skrillex rumo à dance music pesada, que se apresenta até hoje em palco de grandes multidões, numa equiparação ao universo roqueiro<sup>161</sup>. Mas o sucesso do dubstep tornou a música eletrônica audível e interessante para outros produtores culturais de outros subgêneros. Fernando Seixlack é baterista, integrante de bandas da cena de rock alternativo do Brasil. Em um perfil no deepbeep, assinando autoralmente como seixlacK<sup>162</sup>, o músico reconta sua inserção como produtor de música eletrônica após descobrir os beats do hip hop e o *brostep* de Skrillex e afins – o termo *brostep* é uma caricatura do dubstep mais popular, som geralmente de adolescentes (o prefixo *bro* vem de *brother*, alusão à maneira como a "moçada" se chama). O dubstep como *brostep* é a terminologia satírica utilizada para designar o dubstep vulgarizado e infantilóide, barulhento e de apelo imediato, oposto aquele som inicialmente difícil, “tétrico” e “anti-pop”. Adentrado à eletrônica pelos portões do sucesso momentâneo do

---

<sup>161</sup> Uma resenha do site brasileiro Popload questiona “a eletrônica é o novo rock?”, após o sucesso da apresentação do DJ Calvin Harris no palco principal do festival Lollapalooza Brasil 2015, evento de origem estritamente rock’n’roll, mas que acabou por incorporar o grande sucesso e o apelo da música eletrônica a seus palcos, exemplo da equiparação da eletrônica ao rock como um dos grandes gêneros da música popular jovem contemporânea. Disponível em <<http://www.popload.com.br/lolla-2015-o-show-da-galera>>. Acesso em 22 mai. 2015.

<sup>162</sup> Disponível em <<http://www.deepbeep.com/db-series/db213-seixlack>>. Acesso em 20 mai. 2015.

dubstep, seixlacK transportou-se para outros tipos de beats e tornou-se um reconhecido produtor no underground dos cânones techno e house. Mesmo reconhecendo tal fluxo rumo aos subgêneros tradicionais da eletrônica, seixlacK nota como seu som guardará sempre uma “sujeira”, um ruído e uma granularidade que ele concorda serem heranças do rock pesado e do tal brostep.

As redes sociais são palco de outro exemplo que ilustra o hiato geracional entre novos entusiastas da eletrônica e os cânones pré-estabelecidos. Skrillex postou no Facebook uma faixa de Aphex Twin, artista que já observamos como de grande destaque na ideia de música eletrônica, um emblema de artista experimental popular, dizendo como essa era uma das canções favoritas de sua vida. A música citada, “Flim”<sup>163</sup>, tem como principal característica uma delicada melodia, no que os jovens fãs de Skrillex deixaram opiniões em hordas no post como “*where's the drop?*” (onde está o *drop?*), demandando o *drop* do dubstep não só em tudo que Skrillex faça, mas também em tudo que ele venha a referenciar sobre música eletrônica – o sucesso das novas formas e estilos tornando-se um fator preponderante da produção cultural, principalmente da demanda do público consumidor. Se novas vertentes surgem após a subversão de regras de sistemas musicais, a mudança de trajetória dos artistas “originais” do dubstep rumo a vertentes menos famigeradas é essa processualidade em ação. Em sua “Economia das trocas simbólicas”, Bourdieu (2007) observa como um estilo deve mudar necessariamente quando já foi totalmente divulgado, já que se pretende ser um signo distintivo, não pode universalizar-se sem que perca a significação, concepção de distinção cultural visível na processualidade do dubstep rumo à fama. Thornton (2008) diz que, documentados para o grande público, certos sons e gêneros são corrompidos ao serem acumulados e empacotados. Straw também remete à ansiosa temporalidade da moda para tratar da vida intensa, porém efêmera, dos subgêneros na música eletrônica:

[...] como os mundos da moda e da pintura, a comunidade da dance music [...] reafirma desacordos em curso sobre propósitos culturais e

---

<sup>163</sup> Artigo do portal In The Mix destaca e analisa o post e os comentários. Disponível em <[http://www.inthemix.com.au/news/52078/Aphex\\_Twin\\_gets\\_the\\_drop\\_the\\_dubstep\\_children\\_needed](http://www.inthemix.com.au/news/52078/Aphex_Twin_gets_the_drop_the_dubstep_children_needed)>. Acesso em 22 mai. 2015.

valores, como cálculos sobre o iminente declínio e a apropriação emergente de estilos genéricos específicos (STRAW, 1991, p. 382).<sup>164</sup>

Esses desacordos sobre propósitos culturais e os cálculos sobre o declínio e a apropriação de subgêneros, apontados por Straw como uma processualidade vital dos movimentos da música eletrônica, se dão de maneira consciente entre os produtores culturais desse universo. Pinch, outro produtor inglês que é um nome a ser destacado como fundamental para o dubstep inicial, publicou um DJ set intitulado “*Oh no not another dubstep DJ playing house music*” (ah não, outro DJ de dubstep tocando house music)<sup>165</sup>, onde só tocava house music e divulgava uma nova coletânea, já distante das amarras de seu gênero original, tudo com um olhar irônico que revela atenção ao devir informativo e desconstrucionista entre os subgêneros - Sontag (1966) lista a ironia como uma das ferramentas para a anti-interpretação. Em 2006 foi lançada a coletânea “Destroy Minimal” que, apesar do título sugerir a destruição do minimal techno, subgênero comentado (e criticado) por seu grande sucesso à época, trazia em seu *tracklist* artistas do minimal techno em suas sonoridades celebradas e outros estilos. Dois anos depois, em 2008, Matias Aguayo lança o EP “Minimal”, cuja faixa-título adereça críticas àquele som “do momento”: “Porque eu quero dançar, com um ritmo mais noturno, mais profundo, mais sensual, basta já de minimal!”<sup>166</sup>. O biógrafo Pascal Bussy já notava como o Kraftwerk preocupou-se com as denominações de sua música eletrônica, exaltada como algo novo na cultura pop. Diz Bussy (1993) que a banda gostou do termo inicial “industrial folk music” com que foram rotulados, pois a ideia de “industrial” estava de acordo com seu som automatizado e, principalmente, os distanciava do rock progressivo que bandas contemporâneas criavam – lutando contra um gênero, a fluência categórica do Kraftwerk desembocou em uma nova vertente, a música eletrônica.

Tais exemplos expostos, citados e estudados nesse capítulo mostram como a música eletrônica e suas vertentes, apesar de se inserirem em diversas regras e sistemas

---

<sup>164</sup> “*Like the worlds of fashion and painting, the dance music community [...] by restating ongoing disagreements over cultural purpose and value as calculations about the imminent decay or emergent appropriateness of specific generic style.*” (STRAW, 1991, p. 382, tradução nossa)

<sup>165</sup> Disponível em <<http://hyponik.com/news/listen-to-pinchs-%E2%80%98oh-no-not-another-dubstep-dj-playing-house-music%E2%80%99-mix/>>. Acesso em 22 mai. 2015.

<sup>166</sup> “*Por que yo quiero bailar, con un ritmo más nocturno, más profundo, mas sensual, basta ya de minimal!*”. Disponível em <<http://www.discogs.com/Matias-Aguayo-Minimal/master/172133>>. Acesso em 22 mai. 2015.

musicais específicos, têm um grande aspecto de **desclassificação**: a classificação ou distinção a partir do confronto ou da transgressão de uma categoria, ou da negação do ato de categorizar e da categorização de maneira geral – a reafirmação de desacordos em curso, como pontua Straw. Esses vieses fragilizam, conceitualmente, a própria ideia de gêneros e subgêneros como um todo, e acreditamos que esse paradoxo, junto da falta de um forte nome uno e culturalmente sintetizador e prescritivo (como jazz, ou rock), seja uma das razões pela qual a ideia geral, global e recorrente de “música eletrônica” ainda se sobressai como o termo essencial desse gênero. Santini delinea o contexto atual de sua ideia de desclassificação:

Em redes sociais colaborativas, a cultura entrou um período de “desclassificação” generalizada, um processo iniciado pela influência que a mídia de massa tem na sociedade e intensificada pela nova realidade digital [...] fronteiras entre classificações estão se tornando mais fracas e menos universais (SANTINI, 2011, p. 241).<sup>167</sup>

Outro pressuposto de Santini (2011), mais geral, é que quando as estruturas de classificação da música popular começam a se tornar estabilizadas em um certo momento, elas são inevitavelmente encaradas com as dificuldades impostas por seus próprios e constantes processos de mutação. Na especificidade da música eletrônica, é apontado por diversos autores, entre eles Ab’Sáber (2012), como esse gênero embute em seu DNA uma noção de vanguarda estética e de contracultura: ou seja, de buscar sempre o novo, o futuro, em uma desconstrução permanente e processual de seus sistemas musicais, ao mesmo tempo em que os mesmos devem ser referenciados. A herança contracultural faz com que a música eletrônica tenha como característica ser pautada por rupturas e transgressões, principalmente na produção e distinção culturais em torno e a partir do underground, rupturas essas que podem ser tanto tecnológicas, como das formas e sistemas de produção, quanto de narrativas, ou de concepção de (sub)gêneros, além da desconstrução experimentalista extrema – vimos, no capítulo anterior, como produtores culturais da eletrônica rumam ao experimentalismo para renovar suas estéticas e identidades, o que prova que o que não se categoriza, muitas

---

<sup>167</sup> “In collaborative social networks, culture has entered a period of generalized ‘declassification’, a process initiated by the influence that the mass media has on society and intensified by the new digital reality [...] the boundaries between classifications are becoming weaker and less universal.” (SANTINI, 2011, p. 241, tradução nossa)

vezes é dito como experimental. Observa-se, desse modo, uma tentativa de artistas e produtores culturais da música eletrônica desclassificarem-se, acelerando os processos de mutação de gêneros. Como esta é uma música de estilísticas e vertentes de plásticas facilmente justapostas, e ainda em um contexto contemporâneo digital onde a desclassificação se acentua, a característica anticategórica surge como forte discurso e forma musical - como poética (a intenção de um artista ou produtor cultural). Em 2014 o produtor alemão Kassem Mosse lançou o EP “Workshop 19”, em que lista nove faixas de techno, todas chamadas “Untitled” (sem título). O desafio para ouvintes e DJs organizarem-se na audição e no reprocessamento dessas músicas é a listagem de sua ordem (o tracklist), ou no caso do lançamento em vinil, a designação A1-A2, B2-B3, e assim por diante, referente a de que lado do disco está cada música. “Workshop 19” é um tipo de formatação artística semelhante ao das artes plásticas, em que telas, quadros e pinturas muitas vezes são chamadas “Sem Títulos” para designarem um exercício da forma, ou deixarem a interpretação de uma poética (e logo, sua classificação), para o espectador. Na música popular contemporânea, em particular nos seus discursos e análise de língua inglesa, é comum o uso do termo *pigeonholed*, que significa algo como “compartimentado”, em alusão às *pigeonholes*, espaços, gavetas e compartimentos de grandes estantes, inclusive dos gabinetes de curiosidades bastante estudados pela Ciência da Informação (a etimologia do termo remete a um compartimento para o armazenamento de pombos, animal emblemático do estudo das categorias vivas, utilizado por Darwin como exemplo inicial de sua teoria da evolução, além de terem desempenhado papel fundamental como mensageiros). Artistas, produtores e músicos não querem ser *pigeonholed* em classificações, designações ou estigmas, pois isso limitaria sua atuação. A dupla Bicep, aqui já referenciada, nota como as pessoas os compartimentam (“*it’s funny how people do pigeonhole you*”), em uma resposta ao interlocutor que notava como eles tocavam várias sonoridades, e não só electro house<sup>168</sup>. Frankie Knuckles, DJ do clube Warehouse de Chicago citado como um dos “pais” da house music, reclamou em entrevista, como sempre produziu nova música e não gostava de ser *pigeonholed* como um DJ que só toca clássicos da house music<sup>169</sup>. Questionada se ela se sentia apenas como cantora, já que sua carreira era bem focada na parte visual, a cantora M.I.A. respondeu ao Pitchfork em 2013 como artistas que se prendem a um compartimento, que são *pigeonholed*, buscam apenas a rápida

<sup>168</sup> Disponível em <<http://audiotonicevents.net/bicep-busting-the-plateau>>. Acesso em 25 mai. 2015.

<sup>169</sup> Disponível em <<http://www.residentadvisor.net/feature.aspx?1955>>. Acesso em 25 mai. 2015.

monetização<sup>170</sup>. Assim, descrever ou categorizar uma sonoridade ou identidade artística e cultural é algo a ser combatido, muitas vezes um tabu para os artistas, e tal tarefa costuma recair sobre catalisadores como críticos, jornalistas e curadores, além do próprio público e de produtores munidos de novos espaços midiáticos digitais, exercício que na música eletrônica está longe de ser simples ou pacífico. Ao apresentar um podcast do produtor Oneohtrix Point Never, o site XLR8R confessa as difíceis nuances da categorização da fluida plástica da eletrônica:

Descrever o trabalho de Oneohtrix Point Never (a.k.a. Dan Lopatin) não é uma tarefa fácil. Enquanto o produtor do Brooklyn inicialmente fez nome com uma série de paisagens viajantes de synth, os anos recentes o têm testemunhado como um consistente expensor de sua visão artística, ao ponto de que descrever seu “som” é praticamente impossível.<sup>171</sup>

No fim dos anos 1960, Bourdieu já contextualizava a produção cultural contemporânea no seu afã anticategórico, por serem a arte e a cultura da atualidade reféns das tautológicas considerações em torno da arte sobre a arte. Tal ponderação acopla-se perfeitamente ao nosso olhar sobre as classificações indeterminadas da eletrônica:

[...] querer falar recusando dizer alguma coisa é o mesmo que falar para não dizer nada, a falar para dizer nada, em suma, é o mesmo que dedicar-se ao culto da forma. (BOURDIEU, 2007, p. 197)

Essa recusa classificatória, completa Bourdieu, faz com que seja inscrito nas próprias linguagens das obras uma indagação a respeito da linguagem da obra, o que traz a característica **meta** da produção cultural, a referencialidade que tanto temos atestado aqui como um forte aspecto da música eletrônica. Teixeira Coelho é autor que corrobora essa dificuldade descritiva e categórica da pós-modernidade: as recusas dos

---

<sup>170</sup> “[...] *the only reason you’d want to pigeonhole is to monetize your business*”. Disponível em <<http://pitchfork.com/features/interviews/9245-mia>>. Acesso em 25 mai. 2015.

<sup>171</sup> “*Describing the work of Oneohtrix Point Never (a.k.a. Dan Lopatin) is no simple task. While the Brooklyn-based producer initially made his name with a series of trippily drifting synthscapes, recent years have found him consistently expanding his artistic vision, to the point where describing his “sound” is all but impossible*” (tradução e grifo nosso). Disponível em <<http://www.xlr8r.com/podcasts/2013/10/oneohtrix-point-never>>. Acesso em 25 mai. 2015.

autores às tentativas de classificações em determinados contextos se dariam pelo fato de que as frágeis categorias são “muletas” na “ausência de uma hermenêutica verdadeiramente seminal” (COELHO, 1995, p. 148). É necessário refletir sobre qual seria a hermenêutica seminal do universo da música eletrônica além de suas estéticas, de seu sucesso global e de sua concepção informativa em torno de subgêneros; reflexão essa que talvez possa estabelecer-se com um maior distanciamento histórico no futuro.

Um último exemplo da música eletrônica atual para ilustrar sua problemática classificatória: em meados da década de 2010, passado o auge do sucesso do dubstep, o novo subgênero em voga é a **EDM**, sigla para *electronic dance music*, combinação de seus dois mais tradicionais aspectos. Tal código sintético remete ao contexto de DJs e grandes festas e festivais, principalmente na frutífera e rica cena norte-americana desses anos, onde seus artistas são conhecidos mundialmente e equiparados a estrelas do pop. A regra mais notável da EDM é o seu **sucesso**, e na informatividade do roteiro norte-americano e pelo sintetismo da sigla, EDM tem sido usado também como acrônimo da música eletrônica de forma geral, principalmente por seu jovem público e a mídia dos EUA. A música da EDM é “acusada” de ser um mero pastiche da eletrônica mais pop possível, cheia de apropriações vocais de músicas radiofônicas, *drops* e explosões descomedidas, sempre apresentadas em palcos com pirotecnia e DJs carismáticos que, por exemplo, atraem público para ficar na frente do palco e levar um bolo na cara ao final do DJ set, como acontece nas concorridas apresentações do americano Steve Aoki. Tal contexto é duramente atacado pela seara underground ao mesmo tempo em que a popularidade da EDM é refletida em grande materialidade institucional dessa “onda” – exemplo é a quantidade de sites ativos e com bastante leitores intitulados EDM, principalmente nos Estados Unidos ([edm.com](http://edm.com), [edmhunters.com](http://edmhunters.com), [youredm.com](http://youredm.com), [edmtunes.com](http://edmtunes.com), [edmsauce.com](http://edmsauce.com) e [playedm.com.br](http://playedm.com.br) no Brasil; sites noticiosos são preponderantes e ativos na constituição de **documentos**). No contexto da informatividade de Frohmann, é de se considerar como o uso e como a disciplinaridade social do código sintético EDM fará com que o termo seja adotado por certo tempo ainda, principalmente por seu público mais juvenil e por quanto tempo durar seu sucesso bilionário. Esse subgênero por vezes pretende ser o próprio “guarda-chuva” que abarca todas as variações da música eletrônica, mas tal posicionamento é intensamente atacado, e as análises devem confirmar nos próximos anos se “EDM” se sobreporá ao próprio termo “música eletrônica”; só acreditamos que isso só se dará com a EDM



**englobando ou apropriando-se de algum modo o underground**, espaço onde estão as forças motrizes de legitimação e distinção cultural da música eletrônica – o mais provável é que surja uma nova vertente ou estilo que ganhe mais holofotes e mingue a ambição EDM de ser o gênero-mestre, um desacordo em curso constante, irreconciliável.

Se o sucesso é a regra *a priori* da EDM, o ataque à sua fama já se consolida talvez a regra seguinte de sua constituição, tanto que artistas do gênero ou cientes deles já estão na frente de batalha para questionar tal concepção. Zedd é famoso DJ e produtor circunscrito pela mídia e pelo roteiro de eventos na cena EDM, tanto que toca em seus palcos, mas ele não se vê inserido em tal gênero – “eu nem me vejo como EDM [...] EDM tem estigma”<sup>172</sup>, admite ele, que em outras oportunidades reclamou que a música eletrônica, no geral, peca em “musicalidade”<sup>173</sup>, crítica que é comum ao simplismo pop do gênero. Mas é a honesta percepção, quase um desabafo, do DJ holandês Tiësto, um dos nomes mais famosos mundialmente há anos, que ilustra a dificuldade dos produtores culturais em transitarem e posicionarem-se na volátil informatividade dos subgêneros em choque da música eletrônica:

EDM costumava ser um termo para toda a dance music eletrônica, mas agora significa toda a música que você não deve tocar. [...] Eu gostaria que a gente tivesse aceitado a EDM, honestamente, porque **finalmente nós teríamos um termo que capturasse tudo em uma grande família**, como jazz. Mas não, nós tínhamos que ser *hip*.<sup>174</sup>

Evidencia-se nas palavras de Tiësto a dificuldade em cercear essa tal música eletrônica e dançante com um único termo geral, que senão a descrição ou a ideia inicial em torno de **música eletrônica**; ilustra-se, também, a ideia permanente de

---

<sup>172</sup> “*I don’t even see myself as EDM [...] EDM has a stigma*” (tradução nossa). Disponível em <<http://www.theguardian.com/music/2015/may/07/zedd-edm-dance-electronic-music>>. Acesso em 27 mai. 2015.

<sup>173</sup> “*Coming from a musical background, you will find that a lot of [electronic music] isn’t [musical]*” Disponível em <<http://www.complex.com/music/2015/05/zedd-interview-true-colors>>. Acesso em 27 mai. 2015.

<sup>174</sup> “*EDM used to be a term for all of electronic dance music, but now it just means all the music that you’re not supposed to play. [...] “I wish we could have just stuck with EDM, honestly, because we finally had a term that captured everything in one big family, like jazz. But, no. We had to be hip*” (tradução e grifos nossos). Disponível em <<http://pulseradio.net/articles/2015/01/tiesto-i-wish-we-could-have-just-stuck-with-edm>>. Acesso em 27 mai. 2015.

desconstrução das classificações e categorias – *hip* designa quem é ou está à frente das tendências, um tipo de distinção herdada da contracultura. Desclassificante, a música eletrônica tem como fortes hermenêuticas sua concepção entre uma erótica (um *feeling* indescritível, indeterminado) e o trabalho em torno de suas formas, aspectos que tecem as fronteiras frágeis desse gênero, que pode ser mapeado e observado historicamente através desses movimentos de subgêneros e vertentes. Nesse contexto, Eagleton (2003) observa como a cultura hoje é esteticamente lamentável, limitada, e que o que importa na contemporaneidade, diz o autor, não são as obras em si, mas a maneira como elas são coletivamente interpretadas. Músico e teórico, Chion (1994) diz que a **música é um fenômeno circunstancial**, que se dá a partir de acontecimentos e eventos. Assim, a música é psicologizada e sociologizada, deixando de ser um fenômeno em si e sendo metáfora ou função – o que, sob nosso olhar, é um aspecto da cultura. Intercultural, como já vimos, com suas diversas e variadas cenas em justaposição ou embate moldando gêneros diversos mundo afora, a música eletrônica embute um grandioso **complexo de relações terminológicas** que aqui buscamos estudar e documentar.

Ao longo dessa dissertação atestamos que estudar academicamente essa música eletrônica popular revela e reforça a potência sociocultural de suas vicissitudes categóricas e referenciais. Ao apresentar para discussão a inquieta veia desclassificante desta música, percebe-se como este é um gênero de grande concepção fugaz, porém firme em seu universo contendor de indeterminações. E apontar sua interrelacionalidade entre estéticas, categorias, sistemas musicais, ontológicos e tecnológicos, além de aspectos históricos e a atuação de seus produtores culturais em diferentes contextos, expôs o campo por onde circula e atua uma massa informacional que constrói e reconstrói as fronteiras dessa música eletrônica - gênero seminalmente terminológico e, desse modo, informativo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação observamos a música eletrônica sob a ótica da informação e da cultura, e o olhar informativo ao corpus de pesquisa dessa dissertação pode ter tido um teor tautológico. Termo muito comum da academia, a tautologia refere-se ao uso de diversas palavras e noções para expressar a mesma ideia; o emprego de diversas proposições analíticas que repetem de vários modos um mesmo denominador comum: em nosso caso, insistimos em como **a música eletrônica é informativa**, ilustrando como aspectos e fundamentos desse universo se constituem por e são informação em atividade – a informatividade. O teor pode ter sido tautológico na construção e reafirmação dessa ideia, mas acreditamos não ter sido lacônico ou prolixo, pois a música eletrônica em sua atividade como gênero de música popular, global, dançante (ou não), referencial e de formas e plásticas fluidas, concebidas tanto nos ditames da indústria fonográfica e do pop quanto na transgressão e na distinção cultural-artística, apresenta-se como objeto de estudo vasto, que revela diversificadas poéticas, estéticas e conceitos socioculturais interrelacionados em processos históricos que, apesar de recentes, são frutíferos como fontes de narrativas e de pesquisa para se observar a música e sua relação com a sociedade (e vice-versa). Logo, uma **cultura** particular que reflete características da contemporaneidade e da pós-modernidade.

A partir do pressuposto de música registrada como um documento, a **informatividade** proposta por Bernd Frohmann foi o conceito escolhido para balizar o fato de que a música eletrônica é informativa. Os quatro vértices de análise desse conceito buscaram mapear a concepção da eletrônica como gênero musical e também como campo cultural ativo da atualidade, destacando particularidades dos registros de documentos e de seus processos informativos em (inter)relações com a sociedade. A partir da informatividade de Frohmann, entendemos como era necessário observar as relações que geram a existência e a forma de um documento, para assim observar como ele se torna informativo. Quanto mais intensas e sedimentadas essas relações, maior a materialidade de um documento e maior seu trânsito em processos diversos - a informatividade em ação. No segundo capítulo vimos como, na incipiente música eletrônica dançante dos anos 1980, a ideia de techno embutiu preceitos caros à concepção dessa música (seu ritmo automatizado, de historicidade tecnológica e filosófica), e como essa relação estética, junto do contexto da cidade de Detroit à época, intensificaram a informatividade dos documentos dessa nova música de maneira tão

intensa que a própria ideia de techno acabou como um substantivo indefectível do que significava a "novidadeira" música eletrônica<sup>175</sup>. Frohmann (2012) observou que **a linguagem é o estabelecimento final de um processo informativo legítimo**, em um contexto em que nossos conceitos partem de regras bastante criteriosas, mas também como **nossas definições e terminologias da linguagem sempre irão carecer de firmeza**. Essa falta de firmeza e a volubilidade das ideias, das definições e das terminologias da música eletrônica foram aspectos nos quais insistimos, o que nos levou a pressupor que a música eletrônica se reflete e se identifica como gênero e campo a partir de seu complexo de relações terminológicas. Essa latente vulnerabilidade das terminologias e de seus usos foi uma das inquietudes iniciais que nos levou a buscar respostas e problemáticas para essa música no contexto acadêmico. Por exemplo, na sua seminal distinção como um gênero de proeminente característica dançante e popular (dance/club music), aspecto que a diferencia da música eletrônica erudita original, mas que tampouco é uma norma; em como a house é um cânone que delimita a subjetividade geral de uma música, um *feeling* livre que, desse modo, pode ser apropriado em sensações e hermenêuticas de múltiplos nomes dependendo dos contextos, de quais indivíduos e momentos específicos; na maneira como subgêneros novos e de intenso sucesso dominam a pauta dessa música intensamente em um instante, para na sequência ocorrer sua exaustão conceitual e vulgarização - o modismo. No experimentalismo individual pautado por uma verve anti-interpretativa e transgressora, reflexo do culto às formas, com produtores e artistas criando e disseminando música às margens das classificações, subgêneros e categorias – um aspecto de iminência, como pensando por Canclini -, e que desse modo gera sonoridades (ou tentativas de sons) amorfas, multifacetadas e que prezam pela não-delimitação. Nesse contexto científico aqui delimitado, buscamos novas respostas, organizar exemplos e formular diferentes problemáticas sobre como a música eletrônica é o que é.

---

<sup>175</sup>É necessário lembrar como “música eletrônica” era uma ideia geral ainda em construção no começo dos anos 1980. Tanto que houve termos famosos como *freestyle*, que designavam sons dançantes e de ambição pop ainda sem muito gênero definido que os DJs tocavam. É um termo que denota a confluência e a origem comum entre dance music, house e hip hop, em particular pela rima cantada e o uso de samples. Armand Van Helden lançou em 2014 a coletânea tripla "Masterpiece" e dedicou um de seus discos ao freestyle. O veterano DJ tenta mapear o impreciso subgênero: "[...] hoje quando você sai ouve-se um grande mix de música - house, techno, RnB, hip hop, classics, é um grande mix. Não era assim antes [...] você tinha soul e funk em certo nível, que geralmente eram preenchidos com esse tipo de música que chamaram Freestyle". Disponível em <<http://ministryofsound.com/magazine/2015/02/19/armand-van-helden-talks-masterpiece>>. Acesso em 16 jun. 2015.

Essa volubilidade das nomenclaturas não se dá apenas nas categorias gerais de gênero, mas já a partir das concepções e denominações dos vários tipos de documentos, tanto da música de modo geral como no contexto da eletrônica. Vimos como, na house music, a ideia de faixa (*track*) foi estabelecida em detrimento à canção/música, para falar da unidade de um documento musical autoral produzido e registrado para ser mais um encaixe, uma suíte modular na construção dos longos sets mixados dos DJs; mais do que uma música que embutia um resumo autoral, uma *track* era uma unidade experimental, uma informação individual a ser acoplada na miscelânea do DJ. Vimos como os diversos formatos de álbum (LP, EP, coletânea, digital, vinil, entre outros), o documento musical por excelência em sua intensa materialidade de designação contextual e autoral, ainda são uma frente de batalha dos desdobramentos do posicionamento dessa música perante o mundo – Thom Yorke lança uma reunião de músicas que “pode ser qualquer coisa, mas no caso é um álbum”. Em como a circulação de tipos diversos de álbuns por novos ambientes digitais com possibilidades de livres acessos, apropriações e pós-produções - a cultura remix - revela e influencia estéticas e classificações musicais. A preponderância da música em ser um documento registrado leva à existência de diversas designações para seus documentos fonográficos: música, faixa, canção, single, hit, hino, *track* e *record* (em inglês), todos passíveis de serem corpus de pesquisas a partir de sua formação, linguagem e compartilhamento, para assim revelar elementos informativos que remetem a estruturas e desdobramentos socioculturais e históricos. Lund (2009) notou como o papel dos documentos na vida social mostra como mundos, comunidades e redes de humanos e de objetos são criadas e construídas através de documentos compartilhados, o que é um aspecto de cultura – de interculturalidade, pois muitas dessas relações estão em “espaços inter” de acontecimentos, embates e registros, onde muitas vezes o fato estético estabelecido é apenas a iminência de algo, e não a inquestionável adesão a normas e padrões de produção. Como exemplificamos na Introdução, plataformas musicais interativas não só assimilam e distribuem uma infinidade de documentos musicais, mas também geram novos tipos de registros em redes, relacionados à interação e compartilhamento de seus usuários e produtores a significarem não necessariamente “algo” (um significado), mas sim a prática da construção de redes e relações de documentos, redes que, estudadas, revelam contextos.

Nesse contexto entre informação, cultura, documentos, informatividade e música eletrônica, o corpus de pesquisa aqui levantado baseou-se, essencialmente, em uma grande revisão bibliográfica de estudiosos da informação, de outras disciplinas e de historiadores, ensaístas e analistas da música eletrônica. Ideias, conceitos e teorias de diversos autores foram costurados com exemplos e fatos diversos da música eletrônica levantados de sua bibliografia, da crítica e noticiário musical, das plataformas musicais digitais interativas, de discursos e de outros elementos semióticos e documentacionais gerais. Esse corpus de pesquisa consolida-se também como uma documentação da música eletrônica no ambiente acadêmico, um estudo que ilustrou e reforçou a massa informacional gigantesca desse universo: uma alta produção de informações em sistemas de conhecimentos posicionados sobre vastas redes de relações históricas – a informatividade da música eletrônica. Quanto mais informação classificada e organizada um campo tem, mais complexos são os seus sistemas e, assim, maior é sua memória ao longo do tempo e mais determinações ela produz para a sociedade e a cultura, um processo informativo macro e uma materialidade sistemática que acreditamos e buscamos evidenciar já existir na música eletrônica. Recente indício dessa materialidade histórica do gênero é o anúncio da abertura do primeiro museu sobre a música eletrônica, a ser inaugurado em 2017 em Frankfurt, Alemanha, intitulado MOMEM - Museum Of Modern Electronic Music<sup>176</sup>.

A relação entre as minúcias denotativas e os contextos socioculturais da música eletrônica foi estudada a partir da sua concepção como **gênero musical**, uma ideia que embute um complexo de relações e classificações terminológicas em uma categoria macro, um organismo classificatório vivo e repleto de desdobramentos. Mas, como vimos no capítulo 4, essas relações terminológicas na música eletrônica têm seu devir baseado em conflitos e processualidades – desacordos em curso, como disse Straw (1991) – sobre a emergência, auge e queda de subgêneros específicos. As categorias específicas – subgêneros e tipos -, refletem em suas insuficiências o todo cindido, observou Adorno (2009), e nessa lupa bifocal entre micro e macro é possível observar

---

<sup>176</sup> O site de notícias da Deutsche Welle, o mais importante veículo de imprensa alemão, noticiou o novo museu tratando a música eletrônica com particularidades que observamos aqui. Primeiro, chamou o museu de “techno museum”, reafirmando essa ideia como sinônimo de “electronic music”; segundo, notou como a sede alemã reforça a “Alemanha como casa espiritual” desse gênero, ao mesmo tempo que as páginas do novo museu denotam o inglês como língua de compreensão global geral - seu cosmopolitismo. Por último, foi reforçado como o museu tratará de um assunto que é “sensorial”. Disponível em <dw.de/techno-museum-to-open-in-frankfurt/a-18387110> e <facebook.com/MOMEM.FRANKFURT>. Acessos em 16 jun. 2015.

as complexidades de um universo; Williams (1992) pondera como a **complexidade dos termos sub-representa a complexidade da história real**. É por essa ótica que buscamos ilustrar a house music como um subgênero relacionado à música eletrônica geral, mas que por sua força de cânone que estabelece regras e ditames, pode ser também um gênero uno, quando estudado na sua delimitação individual e histórica – como vimos, estilo e forma muitas vezes são sinônimos de gênero, concepção que evidenciamos através de exemplos e de autores como Moore (2009) e Fabbri (1982). Seria, desse modo, a ideia de “gênero” algo a ser superada frente à intensa desclassificação e fragmentação de tipos e estilos na música eletrônica? Uma ideia em constante transgressão e desconstrução frente à atuação consciente de seus artistas e produtores em fugir de delimitações categóricas, como um sinal de distinção artística? Tais ponderações estiverem latentes ao longo dessa dissertação, e elas nos levaram a consolidar e delimitar melhor essa pesquisa como **“A Informatividade da Música Eletrônica”**, e não especificamente em “A Informatividade da Música Eletrônica como Gênero”, como foi seu pressuposto inicial. Se música eletrônica, além de gênero, constitui-se com maior materialidade na ideia de um campo cultural (ver capítulo 2.1) abarcador de (sub)gêneros, cenas e ethos diversos em interrelações classificatórias e críticas, acreditamos que “campo” ou mesmo “universo” - pensando na distinção sem fronteiras dessa analogia espacial - sejam designações conceituais que englobariam com maior escopo e profundidade os limites inconclusos desse gênero.

E enquanto alguma forma, tipo ou categoria específica, global, geral e de intensa materialidade não sobrepor “música eletrônica”, a romper com esse termo de maneira histórica, “música eletrônica” ainda é a categoria macro dessa música e desse fenômeno contemporâneo sociocultural que aqui estamos estudando. O verbete “Música Eletrônica” da Wikipédia<sup>177</sup>, um dos maiores repositórios de informação digital, onde a sociedade pode atuar, editar e, assim, consolidar percepções gerais, designa e observa essa música justamente como a feita por correntes de energia elétrica em aparelhos e sistemas eletrônicos, originária e estabelecida no contexto dos eruditos experimentais do século XX, desenvolvida como uma música popular a partir dos anos 1970 e nas suas

---

<sup>177</sup> “[...] a partir da grande popularização da música eletrônica dançante a partir da década de 1980, esta passou a ser conhecida pelo público geral pela denominação simples de música eletrônica, o que prevalece até hoje.”. Disponível em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_eletr%C3%B4nica](http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_eletr%C3%B4nica)>. Acesso em 15 jun. 2015.

novas vertentes onde o aspecto dançante era proeminente. Outra evidência de “música eletrônica” como a **categoria histórica** percebida desse universo.

Nessa pesquisa, a informatividade é o devir histórico-referencial que estabelece a música eletrônica e aponta seus desdobramentos como uma categoria histórica, composta de um fracionamento de diversos tipos e subgêneros em atividade num mapa conceitual que desenhamos a partir dos eixos de **espaço**, locais onde essa cultura transita (campo, mainstream versus underground, cenas), e de **tempo**, em que se destacam aspectos preponderantes e de vieses filosóficos da tecnologia, de formas, de existência e de seus desdobramentos estéticos, socioculturais e históricos. Essas propriedades estabelecidas em torno do espaço-tempo são atributos essenciais para uma pesquisa de Ciências Sociais Aplicadas, organizando o emaranhado de conhecimento e apontando as particularidades e complexidades dessa música em sua formatação a partir de documentos, como informação e como processo informativo a formarem uma cultura em que indivíduos se identificam simbolicamente. Vale destacar a força do uso de analogias e ferramentas de naturalização em torno de ideias criadas pelo homem – “a apresentação da cultura como se fosse natureza” (BURKE, 2003): “campo” como o solo, a área, por onde a cultura brota, por exemplo – Eagleton (2003) remete a origem do termo cultura à ideia de cultivar um solo; *cultura* e *cultivo* tendo raízes etimológicas comuns. Nas singularidades do solo desse campo surgem os gêneros, organismos que sedimentam, dão nome e vida para alguma unidade que traga e represente essa cultura ativa. Em comum aos campos e aos gêneros, está o fato de que o conhecimento transita a partir de registros (documentos), em processos que são socioculturais, desdobráveis e passíveis de apropriação estética a partir da informação. Isso é a informatividade.

É necessário destacar e lembrar o dinamismo da música eletrônica: rápida, constantemente reprocessável e referencial em seus contextos de viventes, produtores culturais justapostos e de livre apropriação de papéis e culturas em ambientes digitais de compartilhamento – as ideias preponderantes de remix e pós-produção que estudamos. Nesse devir veloz, talvez alguns recortes de exemplos, propriedades e contextos particulares venham a se demonstrar datados com o tempo (como no destaque para subgêneros de destaque, “do momento”, como dubstep e EDM), fato talvez suavizado pela temporalidade de esta ser uma pesquisa de mestrado com mais de dois anos de duração, onde o objeto foi estudado de maneira histórica. Mas buscou-se estabelecer



marcos de relevância que, como pressupôs Saracevic (1975), são marcos baseados em outros sistemas de relevâncias, que só existem por sua intensa materialidade.

Informativa tanto no mais minucioso registro fugaz e simbólico de sua produção cultural, quanto nas estruturas e limites gerais de seu campo cultural face à cultura e à sociedade como um todo, a música eletrônica é recorrente e tautológica em sua informatividade, e é esse atributo que acreditamos fomentar a sua circunscrição como um grande gênero de música popular. Mais do que questionar o que é música eletrônica, buscamos aqui evidenciar através de teorias documentárias, informativas e outras, as relações que a formam como tal. Niels Lund encerra “Document Theory” com pensamento similar:

Como o físico dinamarquês Nels Bohr afirmou em 1935 numa carta a um amigo: ‘Nossa função não é penetrar na essência das coisas, o sentido que nós não sabemos de qualquer maneira, mas sim desenvolver conceitos que nos permitam falar de uma maneira produtiva sobre os fenômenos na natureza.’<sup>178</sup>

### **Sugestões de pesquisas futuras**

Recorremos às ideias de cultura de Raymond Williams para justificar a música eletrônica como objeto de estudo acadêmico. Williams (1992) notou como nenhum aspecto da produção cultural é somente “especialização”, mas é também um elemento de reprodução social e geral: “Nenhum relato completo sobre determinada formação ou tipo de formação pode ser feito sem estender a descrição e a análise para a história geral (ordem social)” (WILLIAMS, 1992, p. 85). Eagleton (2003) e Chion (1994) também reforçam como a cultura e a música são circunstanciais, coletivamente interpretadas. Fenômeno contemporâneo, pós-moderno e, como atestamos, informativo, a música eletrônica apresenta-se como frutífero campo de pesquisa acadêmica. Se o complexo de relações terminológicas dessa música foi aqui uma inquietude a pressupor essa pesquisa informacional que invariavelmente abordou aspectos socioculturais, tal recorte pode ser abordado também pelos vieses da folksonomia e da taxonomia, correntes

---

<sup>178</sup> “As the Danish physicist Niels Bohr stated in a letter to a friend in 1935: “Our task is not to penetrate into the essence of things, the meaning of which we don’t know anyway, but rather to develop concepts which allow us to talk in a productive way about phenomena in nature” (PAIS, 1991, p. 446, apud LUND, 2009, p. 42, tradução nossa).

informativas que observam a organização do conhecimento. Na inter e na transdisciplinaridade, áreas como filologia, semiótica, linguística, sociologia, estética e antropologia fazem jus a essa música “socializada”, que vai muito além de suas nuances categóricas e informativas - uma vasta área de observação de fenômenos.

Os exemplos e corpus para pesquisa são abundantes, principalmente em se tratando de *ethos* específicos, etnografias (“subculturas”, como conceituou Sarah Thornton em seu olhar sobre a eletrônica). Por exemplo, à época da feitura dessa dissertação, a cena global de música eletrônica presenciou um escândalo inédito. O ascendente produtor e DJ lituano Ten Walls postou em suas redes sociais declarações homofóbicas em sua língua nativa: segundo o DJ, homossexuais eram um outro tipo de “raça”, geralmente pedófilos. A reação midiática online foi intensa, rápida e internacional: Ten Walls apagou o post, desculpou-se, mas o estrago estava feito pois seu nome foi cancelado como atração dos principais festivais europeus que ele tocaria no verão de 2015; sua empresa de gerenciamento de turnês o dispensou e diversos artistas e instituições da cena eletrônica manifestaram seu repúdio – um DJ postou foto destruindo um disco (o documento) de Ten Walls, e até a presidente da Lituânia pronunciou-se, falando como tal acontecimento poderia trazer debates mais positivos sobre questões de identidade sexual no país. A comunidade da música eletrônica viu, assim, sua união fortalecida frente a um despautério que ia contra seu *ethos*, já que a house music que Ten Walls tocava tem uma grande parte de sua origem ligada à comunidade e à identificação homossexual. Esse exemplo pontual revela o que Canclini, em sua interculturalidade, e Capurro, em sua ética intercultural da informação, atestam: há que se observar os conflitos, o embate entre forças e contextos desagregadores dos diversos universos culturais que representam o “ser no mundo” dos indivíduos. Assim, é frutífero estudar os contextos socioculturais da música eletrônica, com destaque para os de suas incipientes formações. Frente à polêmica com Ten Walls (ou em caso de recorrência desse tipo de problemática), por exemplo, poderia-se estudar qual é o papel social e ético dos DJs e de seus produtores culturais perante às comunidades a que pertencem (recorte possível na Ciência da Informação, em particular se essa questão influenciar a concepção ou disseminação de estéticas, documentos e categorias musicais).

Observar e estudar fatores de dissonância em ambientes culturais traz a interrelacionalidade sociocultural e histórica tão cara para as Ciências Sociais

Aplicadas, e isso não seria diferente no contexto da Ciência da Informação. Como observamos no capítulo 4, as terminologias e seus desdobramentos se dão muitas vezes de maneira consciente por parte dos produtores e viventes da música eletrônica; por mais que categorias possam remeter técnica e estruturalmente a sistemas de informação, eles não podem ser compreendidos sem a revelação dos pormenores socioculturais que estejam por trás, em suas margens e com vistas adiante. Um exemplo interessante desse olhar interrelacional é um artigo publicado no portal de mixes audiovisuais Boiler Room, em que o autor Joe Muggs revela questões de distinção cultural e de pertencimento pelos caminhos dos subgêneros em desconstrução, processualidade tão particular dessa cena.

Ria dos macro – e micro – gêneros que estão sempre pululando da dance music, e nove entre dez vezes eles voltarão para morder o seu traseiro [...] Toda vez que fui esnobe sobre qualquer gênero ou facção na *clubland*, eu me impressionei ao realizar a importância na contínua evolução de sua cultura mais ampla [...] A cena musical por si só já é bem atenta a essa constante capacidade de transformar qualquer coisa que foi vista como ruim em algo que você quer fazer parte de novo.<sup>179</sup>

Tal análise, pode-se questionar, é contemplada com melhor alcance no escopo ensaístico e noticioso da imprensa e dos veículos especializados, de nicho da música eletrônica. Mas talvez seja necessário reforçar e valorizar o estudo desse universo também no contexto acadêmico que, além de mais perene, tem institucionalidade mais intensa e ainda oferece novas interdisciplinaridades e ferramentas analíticas. É sintomático como, em particular no Brasil, os veículos de nicho da música eletrônica vivem nessa dualidade entre forte pecha analítica – reflexo talvez de uma música muitas vezes intelectualizada – e a fragilidade das mídias e espaços de discussão mais formais, institucionais. Sites como o *rraurl.com* minguraram suas atividades pela hercúlea tarefa financeira de manter uma redação física. O *deepbeep.com*, em 2015, sofreu um *downgrade* em que reduziu equipe e passou a publicar posts e artigos de outros

---

<sup>179</sup> “Laugh at the macro- and micro-genres that are always splintering off from dance music, though, and nine times out of ten it will come back and bite you in the bum [...] Every time I’ve been snobbish about any genre or sect within clubland, I’ve been tripped up by realisation of its importance in the continued evolution of the wider culture [...] And the music scene itself is very self-aware about this, constantly able to bring back anything that’s looked down on and turn it into something that you can’t help but wanting to get in amongst” (tradução nossa). Disponível em <<https://boilerroom.tv/the-irony-question-is-irrelevant-why-nothing-is-cool/>>. Acesso em 17 jun. 2015.

veículos, como o Thump. Tal prática tem se tornado cada vez mais comum e reflete um contexto em que o patrocínio e publicidade em mídias de nicho digital sempre demanda *branded content* (a produção de textos e conteúdos “patrocinados”, que toma o tempo dos profissionais antes voltados à análise cultural de fato). Manter redações e profissionais como jornalistas é difícil. Não só o deepbeep, mas grandes veículos como a Folha de S. Paulo também estão negociando parcerias, “permutas” onde não se cobra nem se paga nada pelo conteúdo de outros sites, como o portal Vice (a Thump é o site de música eletrônica e afins do conglomerado internacional da Vice, que abarca funções publicitárias e, assim, rendas extras), como forma de prover conteúdo sem ter que dispor de equipe, de escritores. Santini (2011) atesta, em uma justificativa que nos é útil, que a música foi pioneira nas transformações dos usos de conteúdo online. Acreditamos que a imprensa e o fazer jornalístico são os próximos grandes aspectos culturais a serem transformados pela Internet e pelo mundo virtual<sup>180</sup>, naturalmente esse um vasto contexto para pesquisas.

Para o estudo informacional, a eletrônica e a música no geral proporcionam uma infinidade de recortes temáticos contemporâneos, com aderência a outras tantas disciplinas correlatas. Byrne (2012) nota, no contexto digital, como a música está tornando-se cada vez mais desmaterializada, uma característica escorregadia e “fantasmagórica” que é intrínseca ao olhar musicológico, informacional e até mesmo filosófico. Poderia-se estudar, informacional e musicologicamente, as diversas maneiras como os produtores de música eletrônica reprocessam e transmutam as linguagens do fazer musical (lembramos do produtor Arca, exemplificado como compositor que cria música em softwares sem nem ouvir o que está criando, uma interface e linguagem essencialmente gráficas e visuais). A web semântica, seara de estudo da informação, poderia observar categorizações e comportamentos computacionais e informacionais desse e de outros gêneros (ilustramos como o dubstep entrou em descrença em seu nicho, mas mesmo assim seguia como um dos termos mais pesquisados na Internet referente à música eletrônica). Repositórios de informação musical são outros espaços

---

<sup>180</sup>Veículos importantes e de alcance global como BuzzFeed, National Geographic, BBC, Spiegel Online, The New York Times, entre outros, anunciaram em 2015 que seus artigos e conteúdos passariam a ser publicados diretamente nas páginas do Facebook, rede social com mais de um bilhão de usuários, ao invés dos sites originais dos veículos. As empresas poderão vender espaços publicitários, no que o Facebook ficará com 30% dessa renda. A parceria é inédita e revela a preponderância das redes sociais no dever da imprensa no século XXI. Disponível em <<http://www.nytimes.com/2015/05/13/technology/facebook-media-venture-to-include-nbc-buzzfeed-and-new-york-times.html>> e <<http://media.fb.com/2015/05/12/instantarticles>>. Acessos em 17 jun. 2015.

para produtivos olhares informacionais: sites como Discogs.com, proeminentes na eletrônica, mas também muito utilizáveis por outros gêneros que tenham relação com discografias e discos físicos, poderiam ser temas de pesquisas específicas a observar a constituição, o uso e o alcance desses acervos consultáveis e gratuitos. Lojas e plataformas de *streaming* musical, espaços digitais para o consumo e organização pessoal de música, também configuram-se como objetos de estudo, já que embutem fortes aspectos de classificação, organização e disseminação, além de denotar os desdobramentos contemporâneos do mercado e da produção cultural. Com a (auto)classificação e, conseqüentemente, a categorização revelando-se operações intelectuais complexas, que denotam domínio de sistemas e conteúdos existentes em – e a partir – de documentos, esses são alguns dos atributos do devir musical aptos a estarem no escopo informacional. Santini (2011) observou como terminologias e ontologias da música popular são produtivos objetos de estudos a partir do seu gerenciamento e mudanças, revelando “complexas naturezas” - essas “naturezas”, como buscamos ilustrar aqui, são aspectos não só estéticos e de organização da massa informacional, mas também de cultura.

## REFERÊNCIAS

AB'SÁBER, T. A. M. **A música do tempo infinito**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ADORNO, T. W. **Filosofia da nova música**. Tradução Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ADORNO, T. W. **Introdução à sociologia da música**. Tradução Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

AMARAL, A. Categorização dos gêneros musicais na Internet – Para uma etnografia virtual das práticas comunicacionais na plataforma social Last.FM. In: FREIRE FILHO, J.; HERSCHMANN, M. (org). **Novos rumos da cultura da mídia. Indústrias, produtos e audiências**. Rio de Janeiro: Mauad, v. 01, p. 227-242, 2007.

AGAMBEN, G. **Infância e história**. Destruição da experiência e origem da história. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BAUER, M.W.;GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som:um manual prático**. TraduçãoPedrinho Guareschi. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.

BOBBIO, N.**Dicionário de política**. Brasília: Editora UnB, 1986.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução João Wanderley Geraldi. **Revista brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002. Disponível em <[http://anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19\\_04\\_JORGE\\_LARROSA\\_BONDIA.pdf](http://anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf)>. Acesso em 21 mar. 2015.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução Sergio Miceli, Silvia de Almeida Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, P. Campo intelectual e projeto criador. Tradução Rosa Maria Ribeiro Silva. In: POUILLON, J. (org). **Problemas do Estruturalismo**. Rio de Janeiro: Zahar Editôres. 1968.

BOURRIAD, N. **Pós-produção** –como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BREWSTER, B.; BROUGHTON, F. **Last night a DJ saved my life** -the history of the disc jockey. Nova York: Grove Press, 1999.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BURKE, P. **Uma história social do conhecimento**: de Gutenberg a Diderot. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2003.

BUSSY, P. **Kraftwerk**: man, machine and music. Wembley: SAF Publishing, 1993.

BYRNE, D. **How music works**. São Francisco: McSweeney's, 2012.

CANCLINI, N. G. **Consumidores e cidadãos** – conflitos multiculturais da globalização. Tradução Maurício Santana Dias e Javier Rapp. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

CANCLINI, N. G. **A sociedade sem relato**. Antropologia e Estética da Iminência. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2012.

CANCLINI, N. G. **Diferentes, desiguales y desconectados**. Mapas de la interculturalidad. Barcelona: Gedisa, 2004.

CANCLINI, N. G. et al. **Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales**. Madrid: Fundación Telefónica, 2012.

CAVALCANTI, H. C.; CARVALHO, M. A. A informação na música impressa: elementos para análise documental e representação de conteúdos. **Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Campinas, v. 8, n. 2, p. 152-151, jan./jun. 2011.

CAPURRO, R.. Desafíos teóricos y prácticos de la ética intercultural de la información. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE ÉTICA DA INFORMAÇÃO, 1., 2010, João Pessoa. **Ética da informação: conceitos, abordagens, aplicações.** Organização, Gustavo Henrique de Araujo Freire, João Pessoa, 18 a 19/mar 2010. Ideia, 2010.

CAPURRO, R.; HJØRLAND, B. O conceito de informação. Tradução Ana Maria Pereira Cardoso et al. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 12, n.1, p. 148-207, jan./abr. 2007.

CARDOSO FILHO, J.; JANOTTI JÚNIOR, J. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: XXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. **Anais...**Brasília: Intercom; UNB, 2006, p. 01-14.

CHION, M. **Músicas, media e tecnologias.** Tradução Armando Pereira da Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

COELHO NETTO, J.T. **Dicionário crítico de política cultural** - cultura e imaginário. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

COELHO NETTO, J.T. **Moderno pós moderno: modos &versões.** São Paulo: Editora Iluminuras,1995.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Tradução Cleonice P. B. Mourão et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DEWEY, J. **Art as experience.** Nova York: Perigee Books, 1980.

EAGLETON, T. **A idéia de cultura.** Tradução Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

FABBRI, F. A theory of musical genres: two applications. In: **Popular Music Perspectives: Papers From the First International Conference on Popular Music Research**, Amsterdam. HORN, D.; TAGG, P. (org). Gotemburgo: Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1982.



FAVARETTO, C. **Moderno, pós-Moderno, contemporâneo**: na educação e na arte. 2004. Tese (Livre-Docência) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2004.

FAVARETTO, C. Transformação em processo. In: Ana Lúcia Braga et al. (Org.). **Educação integral**: experiências que transformam: subsídios para reflexão. São Paulo: Fundação Itaú Social/ UNICEF/Cenpec, 2012.

FIGUEIREDO, L. M. O conceito de relevância e suas implicações. **Ciência da Informação**, Rio de Janeiro, n. 6(2), p. 75-78, 1977.

FLÜR, W. **Kraftwerk**: I was a robot. Londres: Sanctuary Publishing, 2001.

FONTANARI, I. P. P. **Rave à margem do guaiaba**: música e identidade jovem na cena eletrônica de Porto Alegre. 2003. 180 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

FROHMANN, B. **Discourse and documentation**: some implications for pedagogy and research. 2000. Disponível em <<http://www.fims.uwo.ca/people/faculty/frohmann/Documents/Discourse%20and%20Documentation.pdf>>. Acesso em: 21 set. 2014.

FROHMANN, B. Documentation redux: prolegomenon to (another) philosophy of information. **Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas**, Rio de Janeiro, ano 09, n. 14, p. 250-269, 2012.

FROHMANN, B. O caráter social, material e público da informação na contemporaneidade. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 7., 2006, Marília. **Anais...** Marília: ANCIB; UNESP, 2006.

FROHMANN, B. Revisiting "what is a document?". **Journal of Documentation**, Bingley, vol. 65, n. 2, p. 291-303, 2009.

GRANGER, G. G. **Filosofia do estilo**. Tradução Scarlett Zerbetto Marton. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

GROY, B. **Going public**. Berlim: Sternberg Press, 2010.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2002.

EIMERT, H. Problemas da música eletrônica. In: **Música eletroacústica: história e estéticas**. Flo Menezes (org. e tradução). São Paulo: EDUSP, 1996.

IAZZETTA, F. A música, o corpo e as máquinas. **Revista Opus**, São Paulo, v. 4, n. 4, p. 24-47, 1997. Disponível em <<http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/opus.pdf>>. Acesso em: 02 fev. 2015.

JONES, S-F. Aphex Twin - Drukqs. **Rolling Stone 2004 album guide**. Nova York: Wenner Media, 2004. Disponível em <[http://rateyourmusic.com/list/schmidtt/rolling\\_stones\\_500\\_worst\\_reviews\\_of\\_all\\_time\\_\\_work\\_in\\_progress\\_/8/](http://rateyourmusic.com/list/schmidtt/rolling_stones_500_worst_reviews_of_all_time__work_in_progress_/8/)> (#367). Acesso em: 12 set. 2014.

LACAN, J. **O seminário: livro 3 – as psicoses**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LESSOUR, T. **Berlin sampler**. From cabaret to techno: 1904-2012, a century of Berlin Music. Berlim: Ollendorf Verlag, 2012.

LUND, N.W. Document theory. **Annual Review of Information Science and Technology**, Silver Spring, v. 43, n. 1, p. 01-55, 2009.

MAMMI, L. **O que resta**. Arte e crítica da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MOORE, A. Style and genre as a mode of aesthetics. **Musurgia**, Paris, vol. XIV, n. 3-4, p. 1-7, 2009. Disponível em <<http://allanfmoore.org.uk/styleaesth.pdf>>. Acesso em: 27 abr. 2014.

- NAVAS, E. **Remix theory**. The aesthetics of sampling. Viena: Springer-Verlag, 2012.
- OLIVEIRA, L. M. B. **Corpos indisciplinados**: ação cultural em tempos de biopolítica. São Paulo: Editora Beca, 2007.
- ORTEGA, C. C.; LARA, M. L. G. A noção de documento: de Otlet aos dias de hoje. **DataGramaZero: Revista de Ciência da Informação**, v. 11, n. 2, abr. 2010.
- RAYWARD, W. B. The origins of information science and the International Institute of Bibliography/International Federation For Information And Documentation (FID). **Journal of the American Society for Information Science**, Silver Spring, vol. 48, n. 4, p. 289-300, abr. 1997.
- REYNOLDS, S. **Energy flash – a journey through rave music and dance culture**. Londres: Picador, 2008.
- REYNOLDS, S. **Retromania** – pop culture’s addiction to its own past. Nova York: Faber and Faber, 2011.
- RUTSKY, L. R. High technē: the spirit of utopia and the birth of cinematic machine. In: **Art and technology from the machine aesthetic to the posthuman**. Minneapolis: Minnesota University Press, 1999.
- SANTINI, R. M. Collaborative classification of popular music on the internet and its social implications. In: **OCLC Systems & Services. International Digital Library Perspectives**, Bingley, vol. 7, n. 3, p. 210-247, 2011.
- SARACEVIC, T. Relevance: a review of and a framework for the thinking on the notion in information science. **Journal of the American Society for Information Science**, Silver Spring, vol. 26, n. 6, p. 321-343, nov./dec. 1975.
- SCHAFER, R.M. **A afinação do mundo**. Tradução Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- SHAPIRO, P. **Modulations**: a history of electronic music: throbbing words on sound. Nova York: D.A.P., 2000.

SICKO, D. **Techno rebels**. The renegades of electronic funk. Nova York: Billboard Books, 1999.

SMIT, J. W. A informação na ciência da informação. **INCID: Revista De Ciência Da Informação E Documentação**, Ribeirão Preto, v. 3, n. 2, p. 84-101, jul./dez. 2012.

SOLOMON, T. 'Living underground is tough': authenticity and locality in the hip-hop community in Istanbul, Turkey. **Popular Music**, Cambridge, v. 24, n. 1, p. 1-20, 2005.

SONTAG, S. **Against interpretation**. Nova York: Delta Books, 1978.

SOUZA, M. F. **Comunicação da informação científica em novos espaços de memória**. 2012. 148 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Departamento de Ciência da Informação, Universidade Federal de Pernambuco, 2012. Disponível em <http://www.ufpe.br/ppgci/images/documentos/disserta/2010%20marylu.pdf>. Acesso em 03 nov. 2014.

STRAW, W. Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music. **Cultural Studies**, Londres, v. 5, n. 3, p. 361-375, out. 1991.

TÁLAMO, M. F. G. M.; SMIT, J. W. Ciência da informação: pensamento informacional e integração disciplinar. **Brazilian Journal of Information Science**, Marília, v. 1, n. 1, p. 33-57, 2007.

THORNTON, S. **Club cultures: music, media and subcultural capital**. Cambridge: Polity Press, 1995.

TOFFLER, A. **The third wave**. Nova York: Bantam Books, 1980.

VELHO, G. MetrÓpole, cosmopolitismo e mediação. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 16, n. 33, p. 15-23, jan./jun. 2010.

VIANNA, H. **O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos**. 1987. 151 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Museu Nacional da UFRJ, Rio de Janeiro, 1987. Disponível em

<<http://www.overmundo.com.br/banco/o-baile-funk-carioca-hermano-vianna>>. Acesso em 06 de out. 2014.

VIDOTTI, S. A. B. G.; RIBEIRO, O. B. Otimização do acesso à informação científica: discussão sobre a aplicação de elementos da arquitetura da informação em repositórios digitais. **BIBLOS - Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação**, Rio Grande, v. 23, n. 2, p. 105-116,. 2009.

WILLIAMS, R. **Cultura**. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

WIND, E. **Art and anarchy**. Evanston: Northwestern University Press, 1985.

## **DISCOGRAFIA**

Aphex Twin - **Drukqs** (2001).

Aphex Twin. **Flim**, 1997.

Armand van Helden. **Masterpiece**, 2015.

Atom™. **Ich Bin Meine Maschine**, 2013.

Björk. **Biophilia**, 2011.

Caspa & Rusko. **FabricLive.37**, 2007.

Charlie. **Spacer Woman**, 1983.

Coco, Steel & Lovebomb. **Feel It**, 1994.

Cybotron. **Cosmic Car**, 1982.

Cybotron. **Techno City**, 1984.

Daft Punk. **Giorgio by Moroder**, 2013.

Daft Punk. **Teachers**, 1997.

David Bowie. **Love is Lost (Hello Steve Reich Mix by James Murphy for the DFA)**, 2013.

DeepChord. **Vantage Isle**, 2007.

Disclosure. **Settle**, 2013.

Donna Summer. **I Feel Love**, 1977.

Eddie Amador. **House Music**, 1997.

Girl Talk. **Night Ripper**, 2006.

Hot Chip. **Over and Over**, 2006.

Imagination. **Music and Lights**, 1980.

Jaloo. **Insight**, 2014.

John Cage. **4'33"**, 1952.

Juan. **Techno Music**, 1988.

Kassem Mosse. **Workshop 19**, 2014.

Kraftwerk, **Aerodynamik (Intelligent Design Mix)**, 2007.

Kraftwerk, **Autobahn**, 1974.

Kraftwerk. **Boing Boom Tschak/Techno Pop.Musique Non-Stop**, 1986.

Kraftwerk, **The Man-Machine**, 1978.

Kraftwerk, **Tour de France**, 1983.

Kraftwerk, **Trans-Europe Express**, 1977.

Mariah Carey. **Touch My Body (Cyril Hahn Remix)**, 2012.

Marshall Jefferson. **The House Music Anthem**, 1986.

Matias Aguayo. **Menta Latte**, 2009.

Matias Aguayo. **Minimal**, 2008.

Matias Aguayo. **Rollerskate**, 2009.

Max Berlin. **Elle Et Moi (Joakim Remix)**, 2003.

Mr. Fingers. **Can You Feel It**, 1986.

Mr. G. **Daily Prayer**, 2011.

Omar Souleyman. **Wenu Wenu**, 2013.

Oneohtrix Point Never. **XLR8R Podcast 315**, 2013.

Oppenheimer Analysis. **The Devil's Dancer**, 2005.

Pachanga Boys. **Time**, 2011.

Pedra Branca. **DNA**. 2014

Pinch. **Oh No, Not Another Dubstep DJ Playing House Music**, 2012.

Rhythm Control. **My House (Long Version)**, 1987.

Rhythmic Theory. **Endless Forms**, 2014.

Ricardo Villalobos. **Fizheuer Zieheuer**, 2006.

Richard X. **I Wanna Dance With Numbers**, 2001.

Roland Clark. **I Get Deep/Speak to Me**, 2000.

Runaway. **Brooklyn Club Jam (Âme Remix) (Gerd Janson Drum Dub)**, 2013.

La Roux. **In For The Kill (Skream's Let's Get Ravey Remix)**, 2009.

Sterling Void & Paris Brightledge. **It's Alright**, 1987.  
Steve Hauschildt. **Tragedy & Geometry**, 2011.  
Tiger & Woods. **Gin Nation**, 2011.  
(*Coletânea de vários artistas*). **Destroy Minimal**, 2006.  
(*Coletânea de vários artistas*). **Techno! The New Dance Sound Of Detroit**, 1988.  
The Chemical Brothers. **Star Guitar**, 2002.  
Thom Yorke. **Tomorrow's Modern Boxes**, 2014.  
Technique's. **This Old House (The Workshop Mix)**, 1995.  
Todd Terry. **House Is A Feelin**, 1991.  
Tresor II. **Berlin Detroit - A Techno Alliance**, 1993.  
Will Saul. **DJ-Kicks**, 2014.  
Yellow Magic Orchestra. **Technopolis**, 1979.

## SITES

<http://www.albumoftheyear.org>  
<http://www.boilerroom.tv>  
<http://www.deepbeep.com.br>  
<http://www.discogs.com>  
<http://www.dnbforum.com>  
<http://www.edm.com>  
<http://www.feelymybicep.com>  
<http://www.last.fm>  
<http://www.littlewhiteearbuds.com>  
<http://www.mixcloud.com>  
<http://www.mp3fiber.com>  
<http://www.mp3skull.to>  
<http://www.musicacomeme.com>  
<http://www.pitchfork.com>  
<http://www.redbullmusicacademy.com>  
<http://www.rraurl.com>  
<http://www.redbullmusicacademy.com>  
<http://www.residentadvisor.net>  
<http://www.soundcloud.com>  
<http://www.soundcloud-download.com>  
<http://www.thefader.com>  
<http://www.thequietus.com>  
<http://www.thump.vice.com/>  
[http://www.thump.vice.com/pt\\_br](http://www.thump.vice.com/pt_br)  
<http://www.what.cd>  
<http://www.xlr8r.com>  
<http://www.youtube.com>

## VIDEOGRAFIA

MORTE em Veneza. Produção, roteiro e direção: Luchino Visconti. Intérpretes: Dirk Bogarde, Mark Burns, Björn Andrésen e outros. Itália/França: Warner Bros., 1971, 130 minutos. Títulos originais: *Death in Venice* e *Morte a Venezia*. Baseado no romance “Morte em Veneza” de Thomas Mann.

PARIS is Burning. Direção e produção: Jennie Livingston. Nova York: Academy Entertainment Off White Productions; Miramax Films, 1991, 78 minutos. Disponível com legendas em <<http://www.youtube.com/watch?v=pWuzfleTFAQ>>. Acesso em 24 mai. 2015.

## ÍNDICE MUSICAL

Acid house, 54, 152

Adnan Sharif, 117

Alvinho L. Noise, 89

Ambient, 4

Âme, 97

Aphex Twin, 48, 90, 154

Arca, 123-124, 171

Armand van Helden, 163

Arnold Schönberg, 118

Atom™, 139

Aus Music, 52

Balearic, 84

Bass (baixo, grave), 10, 45, 71, 137, 143-146, 149, 153

Benga, 144

Berghain/PanoramaBar, 135

Bicep, 106- 110, 158

Björk, 123

Black music, 72



BPM (*beats per minute*), 9, 137, 146-147  
Breakbeat, 50, 143  
Brostep, 153-154  
Bruno Belluomini, 145  
Casper & Rusko, 145  
Cassette, 46, 64-65, 67, 95-96, 119-120, 137-139  
Charlie, 122  
Chicago house, 34, 64-65, 74-76, 80-82, 108, 148, 150-152, 157  
Club Music, 4, 67, 163  
Coco, 109  
Conrad Schintzler, 122  
Cómeme, 108-109, 114  
Cyril Hahn, 66  
Daft Punk, 66, 137  
Dance music, 4, 49, 73, 92, 117, 163  
David Bowie, 97  
David Byrne, 69  
Dbridge, 45  
DeepChord, 96  
Deep house, 53, 150  
Derrick May, 76  
Detroit techno, 26, 53-53, 72-82, 87, 108, 126, 162  
DFA, 97  
Disco music, 51-64, 75, 81-82, 93, 118, 127, 133-137, 147, 152  
Disclosure, 83  
Derrick Carter, 117  
DJ/*DJing*, 10, 13, 44-58, 61-68, 71-72, 81-84, 86-110, 112-118, 125, 133, 140-150, 155-160, 164, 169  
DJ Funk, 65-66  
Donna Summer, 118  
Drum'n'bass, 44-46, 50-51, 119, 146  
Drumstep, 146  
Dub, 93, 96,-97, 101, 119, 143

Dub techno, 96  
Dubstep, 127, 142-148, 153-155, 159, 167, 171  
Eddie Amador, 149  
Edit/re-edit, 87, 95, 102  
EDM, 141, 146, 159-161, 167  
Electro, 74-75, 113, 146  
Electro house, 157  
Electro funk, 74  
Experimentalismo/experimental, 9, 12, 21, 29, 37-38, 40, 80, 85, 91, 94-97, 114-133, 138-139, 143-144, 154-157, 163-166  
Four Tet, 46, 127  
Frankie Knuckles, 157  
Freestyle, 163  
Funk, 26, 64, 68, 71-74, 107, 118, 132, 140, 151-152  
Funk carioca, 72-74  
Garage, 81-83, 147  
Ghetto house, 66  
Glitch, 146  
George Clinton, 76  
Giorgio Moroder, 118, 137-138  
Gerd Janson, 97  
Girl Talk, 61  
Gospel, 82, 150  
Grammy, 153  
Greg Wilson, 95  
Groove, 96, 152  
Hardcore, 50-51, 84, 153  
Hercules & Love Affair, 135  
Hip hop, 71-72, 104, 119-120, 123, 127, 153, 163  
House, 9, 37, 45, 62-68, 74-75, 79, 82-83, 93, 95, 99, 106-110, 119, 135, 142, 147-157, 163-166, 169  
Hot Chip, 97, 138  
Hypnagogic pop, 67

Industrial, 74-77, 121, 132, 140, 155  
Italo disco, 53-54, 63  
Jaloo, 103-104  
James Blake, 90  
James Brown, 127  
James Murphy, 97  
Jazz, 50-51, 82, 133, 156, 160  
Jimi Hendrix, 127  
Joakim, 58  
John Cage, 123, 133  
John Frusciante, 126  
Julio Bashmore, 62  
Jungle, 44, 50-51  
Karlheinz Stockhausen, 125, 139  
Kassem Mosse, 157  
Kerri Chandler, 107-108  
Kraftwerk, 74-75, 96-97, 121-122, 127-141, 155  
Krautrock, 122  
La Roux, 145  
Larry Levan , 81-82  
LCD Soundystem, 97  
Levon Vincent, 110  
Luigi Russolo, 120  
Luiz Pareto, 116  
Luke Hess, 80  
M.I.A., 157  
Mariah Carey, 66  
Marshall Jefferson, 65  
Mash-up, 96, 102  
Matias Aguayo, 108, 114, 155  
Max Berlin, 58  
MCs, 71, 163

Miami bass, 71-73  
Minimal/minimalismo, 33-4, 96, 114, 139, 155  
Mixtape/podcast, 89, 108, 158  
MJP, 146  
Modeselektor, 143  
Moondog, 139  
Mr. Fingers, 109  
Música eletrônica erudita, 12, 29, 39-40, 85, 97, 114-141, 163, 166  
Northern soul, 101  
Omar Souleyman, 46-47  
Oneohtrix Point Never, 158  
Oppenheimer Analysis, 136  
Oskar Scala, 139  
Pachanga Boys, 136  
Paradise Garage, 81-82  
Pedra Branca, 47  
Pet Shop Boys, 135  
Phonica Records, 52-53  
Pierre Schaeffer, 119  
Pinch, 155  
Pink Floyd, 130  
Pop music, 47, 49, 58, 61-69, 82, 97, 103-4, 122-130, 138, 140, 143-144, 153-154, 159  
162  
Progressive/progressivo, 52- 54, 127, 129, 132, 155  
Psicodelia, 97  
Punk, 43, 50, 69, 114  
Rádio/radialista, 28, 37, 43, 62-64, 73, 106-109, 118, 121-122, 130-131, 137-138, 142,  
139  
Rap, 48-49, 58-59  
Remix, 61, 66-68, 81-82, 86-98, 101-106, 140, 145, 164, 167  
Rhythmic Theory, 33  
Richie Hawtin, 143  
Reggae, 80, 93, 96

Ricardo Villalobos, 133  
Richard X, 96  
Rock/rock'n'roll, 1, 43, 48-50, 53, 63-64, 69, 81, 97, 114, 120, 124, 130, 153, 156  
Roland Clark, 150  
Run DMC, 72  
Runaway, 97  
R&B, 54, 66-67, 75  
Samba, 105  
Sample/sampling, 50-51, 70, 93-94, 97-98, 104, 107-108, 127, 132-133, 140, 149  
Shazam, 100-101  
SeixlacK, 153-154  
Selvagem, 117  
Sintetizador/synth, 45, 62, 64, 70, 72, 97, 117-118, 120-121, 125, 127, 129, 134-138, 148, 155  
Skream, 144-145, 147  
Skrillex, 153  
Soul/soulful, 74, 81  
Soul One, 126  
Soundhound, 100  
Sound system/*sistema de som*, 10, 96, 119  
Sterling Void & Paris Brightledge, 135  
Steve Aoki, 159  
Steve Hauschildt, 122  
Steve Reich, 97, 132-133  
Sublime Frequencies, 46  
Talking Heads, 69  
Techno, 1, 9, 11, 25, 33-35, 45, 50-51, 54, 63, 72-80, 83, 87, 96, 107-109, 114, 115, 126, 132-134, 138-139, 147-148, 152-157, 162-165  
Tecnobrega, 104  
Ten Walls, 169  
Terry Riley, 139  
The Advent, 107  
The Chemical Brothers, 121

Thom Yorke, 90-91, 164  
Tiësto, 160  
Tiga, 58  
Todd Terry, 87, 149-150  
Trap, 146  
Tresor, 78-79  
Trip hop, 119  
UK bass, 146  
UK garage, 83  
Vaporwave, 67  
Warehouse, 151, 157  
Will Saul, 52-53, 101  
White label, 101  
World music/exotica, 47, 63, 104, 107  
Yellow Magic Orchestra, 26  
Zedd, 160  
2-step, 143  
4x4, 79, 137, 152  
10 Records, 76