

Música eletrônica, arte e racionalização

*Sam Thiago P. Borges**

A idéia das obras e de sua conexão deve ser construída filosoficamente, ainda que a custa de fazê-lo mais além do que se realiza na obra de arte.¹

He symphonia ouk echei ethos²

Resumo: Com o desdobrar da modernidade, um evento peculiar e interessante vem ocorrendo na sociedade: uma racionalização que, segundo Weber, confere significação à diferenciação de linhas de ação de todas as esferas da vida – dentre as quais podemos citar a instrumentalização, o consumo, a informação e as relações efêmeras. Notadamente, aquela tríade *saber/religião/arte* passa a sofrer uma tensão, oriunda dessa racionalização, conduzindo-a a uma fragmentação. Nas artes, a música se emancipa, criando um movimento digno de estudo, formador que é de identidades e sentimentos de pertença, os mais diversos. Destarte, este artigo é sobre música em sua dimensão racional e artística. O que se quer é analisar a música eletrônica enquanto objeto de socialização, aglutinação e controle, a partir dos seus aspectos técnicos e artísticos, e dentro de uma lógica de formação de identidades, tendo como pano de fundo a modernidade: uma sociedade de informação e em constante transformação cultural.

Palavras-chave: racionalização; música eletrônica; novas tecnologias;

* Graduando do curso de Ciências Sociais e integrante do GETS – Grupo de Estudos sobre Tecnologia e Sociedade da UFPB. Este artigo foi retirado de um projeto de pesquisa, resultado de um trabalho de conclusão da disciplina Métodos de Pesquisa Qualitativa, ministrada pela professora Tereza Queiroz durante o semestre letivo 2004.1, e reformulado sob a orientação do professor Aécio Amaral Jr. para apresentação em Seção Temática do *Seminário Tecnologia, Sociabilidade e Cultura*, ocorrido entre os dias 18 e 20 de maio de 2005 no Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPB.

¹ Adorno, 1989: 30.

² “A música não tem caráter” (Weber, 1995: 108), os acordes não possuem significação musical, não definem a música, logo, são apenas “krisis” (misturas, combinações) em contraposição às dissonâncias.

Introdução

Com o desdobramento da modernidade a sociedade ocidental tornou-se excessivamente instrumentalizada, levando os indivíduos a se relacionarem de forma superficial e utilitarista dado o pragmatismo dos contatos que passaram a ser voltados a interesses sociais, políticos, mas principalmente econômicos. Mais que isso, tornando a formação social dos indivíduos cada vez mais moldada por modalidades de sociabilidades, tais como o consumo, a informação e por relações efêmeras. Nesse sentido, a razão alcançou uma posição de suma importância na definição dos parâmetros sociais da civilização ocidental, o que configura em nossa realidade social um fenômeno, que se não é novo, é no mínimo *sui generis*, diferenciado. Justamente por possuir um caráter tão subjetivo³, faz-se tão necessário perscrutar amiúde esta nova sociedade que se configura, a saber, sociedade da informação e suas transformações culturais.

O que se pretende aqui é, a partir da música eletrônica, fazer uma aproximação no que diz respeito ao sentimento de pertença do seu apreciador e tomá-la como ponto de partida, discutindo até que ponto ela é realmente formadora de identidade, de um movimento que, de fato, pode ser denominado cultural – ou mesmo contracultural. Analisaremos a música tanto em seus aspectos técnicos como artísticos – que a configuram enquanto arte pensada – e situada em um ambiente cultural: o da cibercultura.

Música e modernidade

O que se vê hoje em termos de música eletrônica é fruto de um movimento que teve sua origem em meados da década de 1980. No

³ É claro que ela sempre foi subjetiva, o que há de novo é o grau de subjetividade por ela alcançado, dado a fragmentação dos indivíduos, a extinção de uma categoria chave e fundante (para os marxistas, a categoria trabalho), a supressão (ou o achatamento) das categorias espaço/tempo etc.

entanto, a maioria dos estudos sobre o tema provém da comunicação social. Poucos foram os estudos de música eletrônica que a tomaram a partir de um viés mais sociológico, ou seja, como um movimento societário não só criador de vínculos, mas de um discurso de forte cunho ideológico e co-formador de uma cultura criadora de identidade. À medida que se auto-intitula um movimento de contracultura – nesse sentido, de forte caráter ideológico –, este movimento reivindica para si um horizonte livre de fronteiras, sem nada a marcar seu início ou fim, seu interior ou exterior: caracteres que a tradição moderna se acostumou a usar para definir uma comunidade de teor societário.

Mas não é exatamente isso que caracteriza uma comunidade moderna? Não seria apenas um ato de exacerbação de um grupo de pessoas à procura de alguma coisa, provavelmente de algo que as personalize?

* * *

Antes de falarmos de indústria cultural, de pensarmos em arte eletrônica, música e comunicação, faz-se útil e necessário trazer para nossa discussão o conceito de Indústria Cultural cunhado por Adorno e Horkheimer, no texto “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”. Nele, o valor de troca da mercadoria – nesse caso da música –, aliena (na qualidade de valor de troca) (Adorno e Horkheimer, 1999: 77) tanto do produtor quanto do consumidor o caráter fetichista da música⁴ com a submissão do valor de uso pelo valor de troca, criando uma aparência de imediato⁵. Mais do que isso, ela abarca a tudo e a todos. No que diz respeito ao movimento

⁴ Lembrando que, segundo Marx, fetichismo é a veneração do que é auto-fabricado, o que também vale para a arte, notadamente, a música.

⁵ Em decorrência de seu valor abstrato, ou seja, de sua relação aparente com a aparência, o processo de satisfação retira do valor de troca o valor de uso. Como resultado disso, o valor de troca vira objeto de prazer. Não se busca mais a obra de arte como via de sublimação, mas por fruição, que consiste na posse da mesma. O detalhe é que, segundo Adorno, esse valor de troca na música assumiu uma função específica de coesão.

artístico, ele é cooptado pela indústria cultural e revertido em mercadoria, com fins de tornar-se um objeto de consumo de massa.

Em uma sociedade em que a razão – sobretudo a instrumental – alcançou uma posição tão abrangente na definição dos parâmetros sociais, é bastante aconselhável trabalharmos tais categorias, bem como as idéias a respeito da “Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica” de Walter Benjamin, em que ele trabalha a refuncionalização da obra de arte. Esta, no instante em que se torna passível de reprodução em larga escala e fica mais acessível, perde o seu valor de culto e passa a valer como objeto massificado – resultado do processo de desaturatização –, ou seja, vale tanto quanto consegue se fazer vista. É importante também lembrar que, em Benjamin, a reprodutibilidade democratiza o acesso à arte, o que ele considera como sendo positivo, mesmo que a democratização não signifique a participação maciça no processo de definição de conteúdo – ela tão somente facilita o seu acesso –, na medida em que a dessacraliza e permite o seu consumo.

Outra fala que nos interessa é a de Fredric Jameson. Mesmo não focalizando o seu discurso na música, mas nas artes de uma maneira geral e na arquitetura, sua idéia de que a perda do grande projeto coletivo, o aprisionamento do passado e do presente imediato numa só dimensão, vem a ser um fato que esmaece a história, ou seja, para ele o indivíduo perdeu suas pretensões subjetivas enquanto experiência coerente é pertinente. Perder esse grande projeto coletivo faz do homem um ser fragmentado e um amontoado heterogêneo com pouca noção de pertencimento. Com isso ganha força a reivindicação das diferenças; neste momento, é ela quem relaciona as pessoas e não mais a identificação pessoal a algo próximo. E mais uma vez Adorno, Horkheimer e seu texto nos são úteis, pois o mesmo valor de troca que coaduna atomiza as pessoas; as transforma em instrumentos, escravos dóceis, adoradores

fetichistas de bens de consumo; ou seja, da imediatidade do consumo, subsumindo suas dimensões subjetivas.

Finalmente, Weber diz que há um nexos entre a *ratio* musical e a vida musical: nem a *ratio* determina a vida e nem a vida determina a *ratio*. Ambos se entrelaçam semelhantemente à ética protestante e o espírito do capitalismo. Há uma harmonia natural (primitiva): uma harmonia racional de caráter melódico que aos poucos perde seu caráter harmônico e a música se desenvolve como uma arte estamental, dadas as necessidades estéticas. Percebe-se, em Weber, que isso é um fator determinante à criação da indústria cultural.

A idéia é transitar pelas idéias desses cinco autores a respeito da obra de arte, focar na música eletrônica e levantar as possibilidades acerca das potencialidades culturais dessa música e em tudo que ela tem de aglutinadora, de definidora de comportamentos e, por conseguinte, o que pauta e direciona o relacionamento dessas pessoas com o mundo.

Para um diletante e pretensoso músico, trabalhar tais autores transforma-se em um mergulho obscuro e que não pode pretender ser definidor de uma posição pessoal, é antes um exercício teórico, uma tentativa de melhor entender, sob o prisma sociológico, qual é a dimensão desse fenômeno e o que faz dele algo tão interessante e particular.

Se pensarmos na trajetória de Adorno e Horkheimer e levarmos em conta as condições em que saíram da Alemanha, indo parar em Los Angeles (o berço da indústria cultural), chegaremos à conclusão de que se trata de uma experiência no mínimo angustiante. Ainda mais para um apreciador da música clássica⁶ imerso na tristeza de ver aquilo que classificava como música séria ser moldada ao bel prazer das utilidades do mercado consumidor. Enfim, de ver esta música séria ser transformada em música ligeira. De ver a sociedade

⁶ Independente das acusações que se lhe fazem: a de que seus discursos possuem um tom aristocrático.

ser condicionada a uma espécie de aceitação espontânea, fruída e de ser incapaz de redirecionar aquele impacto lúdico da arte para uma certa tensão que nos conduziria ao enlevo e geraria em nós uma atitude crítica para com o mundo tal qual o percebemos.

É essa situação, na qual, de acordo com Marcuse, somos transformados em uso e produto, ser disponibilizado, alvo e – ao mesmo tempo – ator desse sistema dessublimado, que angustia Adorno e Horkheimer. Ambos acreditam que esta música se presta (apenas) “a satisfazer às *supostas* ou *reais* necessidades das massas” (Adorno, 1999, p- 85)*. É angustiante, pois vai de encontro com as nossas melhores acepções a respeito da música moderna, com toda a relação subjetiva que com ela desenvolvemos. E, no entanto, não podemos discutir música moderna, mercado, arte e racionalização sem passar por esses escritores, muito menos abrir mão de Weber e Benjamin, ou mesmo de Jameson.

Destarte, este artigo será dividido em cinco tópicos. No primeiro falarei da música como formadora de identidade, ou seja, como lógica de grupo (no caso a underground). No segundo farei um breve histórico do que hoje se define por música eletrônica, da música que se fazia no início do século XX (que mais tarde viria a se transformar na música eletrônica que hoje conhecemos) e as suas peculiaridades (a de prescindir do aporte melódico/harmônico, principalmente). No terceiro, através de uma aproximação empírica, falarei a respeito de uma entrevista com o músico, compositor de música eletrônica e professor da Universidade Federal da Paraíba, Didier Guigue. Ela norteará toda a nossa discussão até o final do texto. Nela falamos do papel do professor Didier Guigue no desenvolvimento da cena eletrônica paraibana e brasileira, do surgimento da música eletrônica, o que a configura enquanto música e arte pensada. Na quarta parte faremos uma breve discussão a respeito das percepções acerca do corpo e das novas tecnologias, do

* Itálico meu.

que se espera delas, das posições que devemos tomar em relação a elas e do que elas possuem de responsabilidade na formação das identidades. Na conclusão, falaremos um pouco a respeito da evolução harmônica e melódica da música, sobre as conseqüências do processo de racionalização na civilização ocidental e das influências mútuas que ambas exercem uma na outra, inerentes à música como um todo e especificamente na música eletrônica.

Da criação da música à formação das identidades

As possibilidades da nova música de ser ouvida por muitos (fato creditado à técnica) está na própria objetivação musical, no fato de seu potencial artístico residir em sua capacidade de se fazer ouvida. O problema é que a eliminação dos elementos pré-estabelecidos reduziram a música a uma monódia⁷ quase absoluta, mais do que isso, a fez rígida e destruiu seu conteúdo mais íntimo. Desse modo, e pensando em Marx, a música constitui uma espécie de esfera autárquica⁸, dando plena razão a uma sociedade organizada em camadas (classes). “Sua rigidez deriva da angústia da obra diante de sua desesperada falta de verdade” (Adorno, 1989: 25). Sua coerência lógica está petrificada. Nesse ínterim, ela passa de entidade rica de significados a algo que “só existe” e é “impenetrável”. Ela é vítima da *dívida do privilégio*⁹. Quanto mais o espírito avança para a autonomia, mais ele se afasta da relação concreta com tudo o que domina (homens e matérias por igual). Prova disso é o fato da

⁷ Monódia: (do grego mono, ‘solo’, e odé, ‘canto’) termo grego que indica canto para uma só voz, com ou sem acompanhamento instrumental.

⁸ Esfera autárquica aqui se relaciona a uma pretensa capacidade da música de possuir uma autonomia em relação ao público consumidor.

⁹ *Dívida do privilégio*: para poder dominar a natureza e pô-la à disposição, o homem separa o espírito do físico, o trabalho espiritual do manual. De acordo com a dialética hegeliana, a relação senhor/escravo transforma-se na relação senhor supremo/natureza dominada. É como se o espírito estivesse aprisionado e desligado de tudo o que lhe é oposto, perdendo a sua significação própria, sua significação em si. O resultado é que a música não-conformista não está isenta dessa *dessensibilização* do espírito; o que significa dizer que ela vira um meio sem fim.

música de vanguarda, antes democrática pela conquista da sua autonomia, entregar-se ao costume de compor por encomenda. Costume típico do período anterior à revolução burguesa. Algo que vai de encontro à autonomia.

A música sempre teve uma importante função socializadora. Nesse sentido, pensar em formação da identidade a partir da “arte eletrônica, da música e da comunicação” é um exercício rico e interessante. Ela foi, em todos os tempos – de acordo com Arnold Schering –, “um instrumento predileto para dominar os espíritos” (1931: 394) (Schering, 1931 *apud* Adorno & Horkheimer, 1973: 112). Depois que a autoridade hierárquica¹⁰ se dissolveu em uma sociedade de indivíduos, a função disciplinadora da música transferiu-se para a própria sociedade. Só ela é capaz de despertar nas pessoas certa unidade harmônica. Através dela e dentro de um processo geral de racionalização do mundo ocidental – seu progressivo domínio da natureza – é que se torna possível a aceitação humana do material sonoro e o desenvolvimento da grande música.

Há um momento de tensão entre o conteúdo e a forma: o da criação. Se fizermos uma breve digressão veremos que, nas primeiras percepções da arte, ela era momentânea, estava contida no momento de sua existência. O apreciar de uma orquestra sinfônica, o admirar uma Capela Sistina eram coisas únicas, inexoravelmente relacionadas ao instante do contato com as mesmas: era *memória* e *sentimento*. Se pudéssemos definir um princípio para a obra de arte, ele estaria no ritual – quando elas eram endereçadas aos espíritos. Era no que a obra de arte tinha de mágico que residia a sua aura. Pensando no conceito de aura descrito por Benjamin em seu texto “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”; tomando como exemplo um objeto de culto indígena encontrado por padres jesuítas (isso independente de eles o acharem profano de um lado; e dos índios o terem como sagrado de outro), é fato que ambos

¹⁰ Ou a autoridade eclesiástica.

reconheceriam no objeto a sua aura – o seu teor “*em si*” e “*para si*”, fatores que configuram a ela um teor especial.

Com o surgimento e aperfeiçoamento das técnicas de gravação e reprodução, o processo de *apreensão e reificação*¹¹ da arte fica comprometido, abrindo o precedente necessário à segunda etapa: o “momento” de dessacralização que acontece quando a mercadoria já se encontra fetichizada. É quando ela passa a ter um significado “*em si*” e “*para si*” negando o seu papel emancipatório. Agora, ela é produzida para ser reproduzida. Livros, filmes, revistas e discos entram em cena no lugar das grandes telas, do teatro e das apresentações musicais que perdem seu caráter único e passam a ter o seu valor submetido à sua capacidade de reproduzir-se e de se fazer mercadoria, pois é só dessa forma que ela se presta à massa de indivíduos.

Pensando em Adorno, surgem duas questões: a primeira diz respeito a uma espécie de ambivalência entre os ouvintes que foram e os que ainda não foram coisificados (e estes últimos tentam sair desse mecanismo); a segunda é que, quanto mais tentam sair dessa situação, mais se vêem enalacrados pelo sistema e se escravizam cada vez mais, caindo numa pseudo-atividade todas as vezes que tentam se tornar ativos. O pessimismo de Adorno fica latente quando ele afirma que ao tentar sair dessa situação (o indivíduo), ocorre justo o contrário e eles se escravizam cada vez mais, caindo numa pseudo-atividade todas as vezes que tentam se tornar ativos¹².

A terceira etapa vem com o capitalismo tardio, com a cultura do pós-moderno. Aqui a lógica do consumo está definitivamente implantada, há uma demanda desenfreada pelo *novo*, ainda que este

¹¹ Reificação é a contrapartida do fetichismo, ou seja, é o fenômeno pelo qual o que é vivo se comporta como o que é morto. Quero dizer com isso que a reificação – necessária a um relacionamento sadio com a mercadoria – fica com a sua função comprometida.

¹² Estas são normalmente as “new orquestra”, as “big bands”, entre outras. É importante salientar que para Adorno, o seu êxtase – de quem tenta se libertar – é desprovido de conteúdo.

novo seja o mesmo, em suma, o valor de troca se generalizou em detrimento do valor de uso.

Com o implemento da sociedade de indivíduos, as forças corporais são diminuídas, subjugadas em termos políticos de obediência. Devidamente docilizados, temos um campo propício para a passagem do indivíduo ao consumidor, e da disciplina ao controle. Surge uma nova configuração *espaço-temporal*, alterada pela mídia que a cada dia se desenvolve, chegando ao ponto de hoje presenciarmos uma sensação de tempo real e imediato, vivenciando os acontecimentos como se ali estivéssemos presentes. Neste contexto, a arte eletrônica surge como herança das artes vanguardistas do início do século. Especificamente nas décadas de 1960/70, tem início a reivindicação da idéia de rede, conexão, transformando-se em uma área de comunicação eletrônica, e no que nos importa, tecendo redes de sociabilidade, criando identidade e abrindo todo um campo de pesquisa. O avanço da tecnologia – sobretudo a eletrônica – é tamanho. Segundo McLuhan, as tecnologias eletrônicas irão permitir o começo da reentrada dos cinco sentidos nos processos de comunicação (Pereira, 2003: 104).

É justamente isto que constatamos ao presenciar uma festa “Techno”. Com seu processo catártico, ela envolve todos os cinco sentidos humanos: ao adentrar na pista de dança somos tomados por um cheiro característico que mistura o aroma frutado do gelo seco ao odor forte e acentuado da maconha juntamente com o cigarro e toda uma sorte de fragrâncias de perfume. Há um hipnotizante jogo de luzes que além de proporcionar uma bela visão ante a multidão, faz com que nossas pupilas não se adaptem adequadamente à luminosidade local, causando uma sensação que mesmo gerando certo desconforto – devido à matiz psicodélica – nos deixa inebriados. A gustação é alcançada pelos sabores adocicados dos energéticos misturados ao álcool e muitas vezes a droga *ecstasy* (termo popular para metileno-dioxina-tanfetamina ou MDMA). O tato é preenchido

por encontros furtivos e ligeiros chamados de “ficação”; esta acontece, quase sempre, sem que um ritual de conquista mais prolongado possa acontecer¹³. A chave de todo processo catártico é a música, por onde converge tudo que se relaciona à mobilização dos sentidos através de seus ritmos repetitivos e com a métrica de sua batida chegando a interferir e influenciar os ritmos do nosso corpo.

Tudo isto contribuindo para uma comoção e uma unidade comunitária que nos remete ao conceito de “religião artística”, comum no século XVIII, onde há uma “capacidade – real ou aparente – de despertar na sociedade individualista a sua consciência harmônica, apesar de todos os antagonismos de interesses” (Adorno & Horkheimer, 1973: 113).

Seria o caso de, através da música eletrônica, estarmos vivenciando – num grau máximo – a manipulação das reações e das apreciações conscientes dos ouvintes? Nesse movimento o indivíduo/consumidor, ao incorporar a sua posse (da música eletrônica) e ao identificar-se com outros seus iguais não estaria se compondo um quadro único, consistente e logo criador de pertença? Ao se auto-intitular um movimento que não adere a formas usuais de comportamento e sem fronteiras que o delimite, até onde a informação e as transformações culturais influem nos aspectos identitários de um apreciador de música eletrônica?

Essas perguntas não serão respondidas neste artigo. Também não me proponho a analisar a música eletrônica em sua dimensão comunicativa. O que se propõe nesse primeiro momento é pesquisar os aspectos ideológicos e fenomenológicos marcados pelos signos de contracultura tão estimados pelos apreciadores da música eletrônica, estudando os seus significados subjetivos e suas conformações sociais que, ao se auto-intitularem tribos, passam a constituir um

¹³ E este ritual geralmente se resume a simples trocas de olhares, dada a impossibilidade de se manter qualquer diálogo prolongado por conta do volume ensurdecedor da música.

grupo fechado, com regras sociais de condutas e envolvimento a serem respeitadas.

O objeto: a música eletrônica

Uma definição sucinta e razoável de música eletrônica deve, necessariamente, reportar ao início do século XX. Para se ter uma idéia do que acontecia à época, em mil novecentos e treze, na Itália, instrumentos eram inventados com o objetivo de imitar o som das usinas: o ruído industrial! Edgar Varèse¹⁴, um dos precursores do que viria a ser a música eletrônica, dizia: “Não faz sentido utilizar violino na era do avião”! “Abaixo o violino”! O que nos interessa quanto a Edgar Varèse é o fato de estar preso à consciência instrumental, que ainda assim era usada de forma a produzir ruídos de música (o pseudo-eletrônico). Alguns compositores, já nos anos de mil novecentos e cinquenta, chegaram a dispor de uma orquestra sinfônica de tal modo que era quase impossível diferenciá-la de um som puramente eletrônico¹⁵.

Tudo isso significa que tal visão da música, que este processo criativo, prescinde das notas, do aporte melódico-harmônico. Antes, ela aborda o seu processo de estruturação (copiar, cortar, colar) a partir do som. O músico eletrônico pega *samples*, computadores, sintetizadores, *sequencer's*, *midi's* ou mesmo começa por pensar o som criando do zero. Assim ele vai montando o som. Ele faz com o que o próprio som gere algum discurso, algum projeto artístico,

¹⁴ Compositor norte-americano de origem francesa, nascido a 22 de dezembro de 1883, contribuiu substancialmente para o desenvolvimento musical do século XX com as suas investigações sobre música eletrônica, introduzindo o ruído como mais um componente das suas criações. Foi um dos precursores da música eletrônica, junto com figuras como: Maurice Martenot, A. Givelet, E. E. Couplex, John Cage, entre outros. Discutia a íntima relação entre ciência e arte, sendo responsável, sobretudo na década de 1950, pelo desenvolvimento de instrumentos experimentais.

¹⁵ Pensar em termos de timbres e sons precede a Música Eletrônica. A questão é que os músicos de então estavam presos à consciência instrumental e às limitações tecnológicas.

dispensando um pensamento melódico-harmônico. Enfim, o foco, a essência da música eletrônica, num sentido geral, é abordar a produção de uma obra musical partindo dos timbres e dos sons.

Permitam-me um breve parênteses: aquela harmonia natural primitiva, que aos poucos cedeu o seu lugar para a harmonia racional – que tínhamos na modernidade – cede agora lugar, num terceiro degrau evolutivo, a uma nova categoria. Aos poucos a música perde o seu caráter harmônico, passando a dar mais ênfase ao seu teor melódico. Torna-se, segundo Weber, uma música estamental, presa que está às necessidades práticas e estéticas. Weber chega a afirmar que “não haveria música moderna sem estas tensões derivadas da irracionalidade da melodia, já que elas constituem precisamente seus mais importantes meios de expressão” (Weber, 1995: 60).

Vale ressaltar que essa irracionalidade é muito mais uma fuga daquela racionalidade com fins de controle social¹⁶. É muito mais uma opção pela intuição, no ato criativo (o que não deixa de configurá-lo, em se tratando de arte eletrônica, como um discurso, um som gerado e pensado). Sendo assim, o que se quer é uma música moderna, mas livre daquela função social-controladora. (E surge mais uma pergunta: a que preço fazer isso? O da fruição?).

Fechando o parêntesis e voltando ao argumento central, ou seja, a música eletrônica, vemos que esta forma de pensar a música ganha vulto após a década de mil novecentos e cinquenta (como já dito), pois, o que os compositores do início do século tentaram fazer com a orquestra, os músicos da época alcançaram no momento da entrada dos recursos eletrônicos: “Finalmente a tecnologia acompanhou uma demanda reprimida” (Didier Guigue).

Com a chegada da década de 1980 e a popularização dos micro-computadores, a experiência musical teórica conseguiu se realizar: a tecnologia deu vazão à criatividade reprimida dos artistas encurtando o caminho entre a idéia e a realização, tendo como

¹⁶ Que naturalmente tinha, também, na música racional um excelente instrumento.

resultado a explosão de *raves* por todo o mundo. Nesse momento o que define um músico em vê-lo tocar um violino, por exemplo, já não o define mais ao vê-lo tocar uma *pick's up*. O que o define agora é o seu processo de construção da música.

O instrumento passa a ser apenas uma interface entre a idéia e a materialização da idéia, a realização desse som: "(...) com a tecnologia, a indústria conseguiu cortar caminhos entre a idéia e a forma (...)" (Didier Guigue).

Retomando o nosso tema central, observamos que esse fenômeno não seria possível sem a dessacralização da arte, sem a concepção de uma história da música dentro de um processo mais geral de racionalização do mundo. A introdução de um comportamento valorativo transformando a música em mercadoria é um momento chave, tem como alvo "um mundo transformado em imagem de si próprio, por pseudoeventos e por espetáculos onde o valor de troca se generalizou em detrimento do valor de uso" (Jameson, 2001: 45). Jameson não está se referindo especificamente à música, mas seu argumento nos é útil, à medida que trata de uma arte localizada em um contexto de fragmentação social e supressão de algumas categorias outrora fundantes do indivíduo moderno.

Tudo isso descamba num pastiche: a imitação de um estilo único; naquela máscara lingüística que faz soar (ou, ao menos nos dá essa impressão) uma linguagem morta. Jameson está aqui se referindo a uma classe de historiadores da arquitetura que exercem uma espécie de "*canibalismo aleatório de estilos*". Saltando até Platão, é de um simulacro que estamos falando: a cópia idêntica de algo cujo original nunca existiu. Soa confuso, mas quer dizer tão somente que estamos lidando com uma sociedade suja cuja lógica espacial vem englobando, aos poucos, aquela noção tradicional – com a qual estávamos acostumados – de tempo.

Passado, presente e futuro estão tão imbricados que tornam inviável aquele estilo único, individual. Isto é, em si, um paradoxo,

pois é dessa situação que está imergindo um sujeito a cada dia mais individual. No entanto, ele não é individual naquilo que o conforma, mas naquilo que o transforma, naquilo que faz dele, ao longo de sua vida, um ser socialmente inserido, à medida que encontra um nicho em que possa entrar e se fazer aceito e que, em nossa sociedade contemporânea, passa, necessariamente, pelo consumo.

Pensando nisso, vemos que a música eletrônica faz com que seu apreciador mergulhe em um sem número de sensações superficiais e momentâneas. Desprovidos que estão de um comportamento valorativo em relação à música (em vez disso, há uma relação de consumo: a arte vale conquanto possa ser consumida¹⁷ já que não há mais uma apreensão lúdica e sublimadora, mais um consumo instantâneo e sucedâneo), daquela capacidade de despertar na individualidade sua consciência harmônica. A música eletrônica – e como de fato, todas as manifestações culturais do pós-modernismo – relaciona passado, presente e futuro sem conjugar uma seqüência histórica. Antes tal momento tenta apreender em um instante, em uma vivência – real ou sentida, ou ambas – os três momentos. De acordo com Jameson, passado, presente e futuro se constituem em uma colcha de retalhos. Esse *modus operandi* fragmentário desarma e desconstrói nossa capacidade crítica, faz com que as formas de contracultura locais e pontuais de resistência sejam absorvidas (ou seria melhor dizer, pensando em Adorno, absorvida) pelo sistema, uma vez que não podem se distanciar dele.

A diferença relaciona:

Há uma heterogeneidade, uma profunda descontinuidade da obra de arte, que não é mais unificada ou orgânica, mas um quarto de despejo de sistemas desconexos, matérias-primas aleatórias e impulsos de

¹⁷ Lembrando que, segundo Benjamin, a arte vale conquanto possa ser vista (no nosso caso ouvida) e, por conseguinte, consumida. Quanto mais vista, quanto mais passível de exposição, mais ela vale!

todo o tipo (...) a leitura procede por diferenciação ao invés de proceder por unificação (...) as palavras e sentenças tendem a se desintegrar em uma passividade inerte e aleatória e em um conjunto de elementos que se apartam uns dos outros (Jameson, 2001: 57).

Tal qual a arquitetura e outras formas de expressão pós-modernas que canibalizam todos os estilos do passado e os combinam de forma estimulante, assim também faz a música eletrônica com suas texturas, colagens e *sampleados*. Em um nível coletivo e social, são regidos pela lei inexorável da moda. Desse modo, a música eletrônica faz com que seu apreciador mergulhe em um sem número de sensações superficiais e momentâneas (desprovidos que estão de uma relação de contigüidade com o passado, o presente e o futuro, o que conjuga toda uma seqüência histórica; antes o instante tenta, de forma surrealista, apreender em um instante os três momentos). Na música eletrônica ela chega a prescindir das palavras, da harmonia e da melodia em nome da sensação, da relação entre som e corpo.

Uma aproximação empírica

Em busca de um conteúdo mais empírico, de algo que me aproximasse mais da música eletrônica enquanto arte/objeto, procurei por alguém que de fato possuísse um papel relevante na história da evolução da cena eletrônica brasileira. Pareceu-me coerente consultar o professor Didier Guigue. Sendo responsável pelo desenvolvimento de diversas tecnologias e residindo no Brasil a cerca de vinte anos, ele foi um dos grandes responsáveis pelo desenvolvimento de tecnologias para *samples*, *sintetizadores*, *sequencer's*, *equipamentos de software's e hardware's* voltados à música.

Em parte por necessidades financeiras, em parte por "necessidades artísticas" – é difícil encontrar músicos dispostos ou

mesmo competentes para executar o som que pede a música eletrônica –, a tecnologia foi se desenvolvendo até o que vemos hoje, tanto em termos de material sonoro como de música propriamente dita.

Para o professor Didier Guigue - é bom que se diga - o foco de seu trabalho recai sobre a arte em si, e não sobre aspectos sociais como pertença, identidade ou sociabilidade. Ele não dá importância para aspectos pontuais como a diferenciação entre o underground e o mainstream*:

É porque eu tenho uma visão mais (como dizer): não consigo dissociar. Não é o meio que torna determinada atividade do artista underground. Ali dentro não significa necessariamente uma atitude. O que vai se fazer lá pode ser só artes plásticas, pode ser teatro, pode ser vídeo, música instrumental, sei lá, performance. Pode ser pornografia, pode ser cinema. Não é necessariamente música eletrônica. Pode ser ou não pode. Eu vejo de uma forma sempre mais ampla, porque todas as atividades humanas vão – dependendo do próprio artista – da sua colocação na sociedade. Vão ser induzidas a determinado tipo de manifestação ou outras.

De acordo com a homologação relativa da sua própria prática. Mas não é o meio que influi. Não é o meio que o artista escolhe – música eletrônica ou música acústica – mas a atitude dele em relação ao que ele produz e os canais dentro da sociedade que ele consegue o que ele quer. (Didier Guigue)

Em sua definição de arte (ou de qualquer atividade ligada à arte), ela recebe e devolve informações. Assim, sendo pensada, ela é tão arte e tão música quanto qualquer outra expressão que se julgue artística. É interessante observar que, mesmo para ele, que tem expectativas puramente técnicas e estéticas, seu trabalho evolui para o lado subjetivo no instante em que a música vira um “meio ator” (um meio produtor de arte). Em determinado momento partimos para aquilo que me serviu de grande aprendizado, pois me fez ver e entender a música eletrônica em sua estruturação: o que a configura como música.

A construção da música eletrônica não se dá em termos melódico-harmônicos, pelas notas, mas a partir dos timbres e do som. No caso da música pura, onde o processo de criação é mais

* Mainstream como música socialmente homologada e Underground como música socialmente não-homologada.

autônomo, um computador é usado e ele dá a esse som o nome que ele “quiser” dar. O que interessa é o objeto sonoro como veículo de expressão

No caso do DJ, há uma segunda opção: copiar e colar, que constitui um teor mais superficial, mas isso não exclui o momento mais puro, o da criação da música. O importante é fazer com que o próprio som gere algum discurso dispensando um pensamento melódico-harmônico (o som inventado a partir do indivíduo). Surpreende a constatação de que também somos DJ's, pois a partir do instante em que manuseamos um disco em nossos aparelhos de som, nos constituímos em um.

Isso acaba constituindo mais um momento de fruição: há uma absorção da arte pelo equipamento, “As obras de alienação são, elas próprias, incorporadas nessa sociedade e circulam como parte e parcela do equipamento que adoravam (...)” (Marcuse, 1973: 75). Essa excitação, criada pela manipulação do equipamento, nos conduz, no final das contas, a uma repressão e, por conseguinte, à banalização e daí à serialização da música. Assumindo um sentido oposto ao anterior: o *princípio de prazer* passa a absorver o *princípio de realidade*, transformando-se no produto de seus impulsos. É muito mais um desvio, uma recusa da liberdade, uma atitude passiva perante a realidade¹⁸, do que uma ação manipuladora do som que venha a gerar ou portar um discurso ou mesmo uma ação sublimadora. O que constitui, no fim das contas, mais um movimento no sentido de tornar o homem mais servil.

No instante em que a música passa a ter um suporte (CD, LP, ou qualquer outra mídia) ela se torna, em algum nível, eletrônica. Mais que isso, ela está sujeita a vários tipos de manipulação, como a alteração dos graves e dos agudos, por exemplo, que se dão a partir de nossas predileções auditivas. Parafraseando Benjamin, é quando a

¹⁸ Fatores que, ao contrário de uma ação sublimadora, constituem uma atitude dessublimadora com relação à arte.

música (mexendo na tradição) se oferece à audição e à apreciação. Isso elimina os elementos mais tradicionais da herança cultural, principalmente se considerarmos que os meios de se sentir e de perceber mudam com o tempo. Com essa proximidade entre a música e o ouvinte, e livre do seu teor ritual, a música perde um dos fatores que asseguravam a sua independência: aquela apreensão, fruto do instante de ouvi-la.

Resta a fruição, o gozo que se sente ao se apropriar da música, a ponto de manipular as suas estruturas, para além daquela posse referente às experiências pessoais – as que remetem a uma determinada música, a um fato vivido. Isto é descrito por Benjamin como a inexistência de qualquer papel emancipatório. Desaturada, ela ressurge como “culto ao belo” (na Renascença); como “arte pela arte” (na modernidade); e, passando a existir “em si” e “para si” (na contemporaneidade), e com significados cada vez mais superficiais.

Talvez aqui a *rave* seja uma manifestação interessante, pois impede a separação entre o ritual e a apreensão do ouvinte, indo além do racional com suas manifestações sensitivas. Ela é muito mais uma manifestação:

Então ela (a pick's up) não é um instrumento de música. Ela é apenas uma interface entre a tua idéia e o som (...) aí, toda a tecnologia dos anos oitenta 'pra cá' encurtou as distancias entre as idéias e a realização. (Didier Guigue)

Seja em uma *rave*, seja em uma *jam session*, o momento criador da música é único, a gravação da música não significa mais uma apreensão da arte no sentido moderno do termo, mas uma apropriação fragmentária, que conjuga a alta cultura e a cultura de massa em coisas unidas e acessíveis.

O corpo e as novas tecnologias

Quanto ao sentido de ser músico, que também passa por uma análise dos significados do corpo, indo da mente ao corpo

(caracterizando um teor cartesiano da arte, esta noção de que a alma, o espírito artístico, “presa” que estava ao plano material deveria se emancipar), são dois momentos distintos: o da elaboração e o da execução do som. Ao tomarmos, por exemplo, um baterista e um DJ, vê-se em ambos o momento relativo à elaboração e à execução do som. O que difere o DJ do baterista é a ilusão da organicidade que o DJ nos impõe – não é o seu gesto que produz o som, ele apenas o manipula, difunde – organizando o som de acordo com o contato com a tribo (sua platéia). Tudo está formalizado e surge de acordo com o momento: é o improvisado em cima de sons inorgânicos – isso é espontâneo. Ao passo que o baterista, ao gesticular, produz um som previamente pensado e submetido a uma técnica que o define enquanto músico.

A *rave* é tida pelo Professor Didier Guigue como uma manifestação que impede a dissociação do corpo e da mente porque vai além do racional com suas manifestações sensitivas:

Não é um concerto, você vai ouvir um artista. Mesmo que participe, é como você (o entrevistador) bem disse, com seus cinco sentidos e também com o corpo. O corpo está ali dentro. É impossível separar. (Didier Guigue)

Sendo o corpo e a mente o princípio básico da construção da civilização ocidental – *não vistos holisticamente, mas coadunados e interdependentes* –, vemos um forte aspecto de contracultura na música eletrônica, dada a sua marginalização, que acontece quando ela faz o caminho inverso, ou seja, mente e corpo estão unidos de maneira inequívoca.

Quanto à dissociação do *corpo e da mente, ao relacionarmos memória e sentimento, apreensão e reificação, e tempo e espaço*, o caminho natural da música é a dicotomização arte/artista (via processo de sacralização). A dissociação mente/corpo então acontece – muito embora nossa mente ludibrie nosso corpo trazendo à tona sensações obtidas num instante anterior, cujo objetivo é complementar o processo. Na música eletrônica, este processo se dá

pelo caminho inverso. É nesse sentido que é impossível dissociar a mente do corpo, unidos que estão pela “sensação”.

O curioso é que após a dissociação mente/corpo, o processo de sacralização tomou um rumo diferente. Tempo e espaço tendem à supressão, memória e sentimento são substituídos pela possibilidade de consumo da obra de arte (da música), a apreensão e a reificação fecham o processo no instante em que a separação da mente e do corpo está completa. Destituída a mente de qualquer possibilidade contemplativa e sublimadora, resta ao corpo a fruição, o gozo exacerbado, sem nenhuma atitude crítica ou desafiadora para com o que lhe é oferecido.

Conclusão

É possível ver no desenvolvimento da música através dos tempos, da análise dos sistemas sonoros específicos¹⁹, das diferenças entre as músicas ocidental – orientada harmonicamente – e oriental – orientada de modo não-harmônico –, um indicativo da racionalização da sociedade. Regulada racionalmente, até a audição passa a ser condicionada.

Há uma unicidade e uma especificidade que alia critérios melódicos e harmônicos à construção da música. A música eletrônica prescinde disso. Porém, quando pensamos em uma harmonia natural (primitiva), daí evoluindo para uma harmonia racional, depois adquirindo um caráter mais melódico e perdendo aos poucos o seu conteúdo harmônico, podemos enxergar na música eletrônica uma exponenciação dessa racionalidade, um passo a mais no processo de racionalização do mundo.

Podemos indagar ainda se esse caminho elimina, aos poucos, a característica eminentemente criativa do músico. Mas não é o que acontece. A qualidade do material sonoro da música eletrônica tem

¹⁹ O surgimento da notação musical, por exemplo.

mostrado a cada dia o seu valor enquanto arte. Seu espaço nessa escada evolutiva da música ocidental já se encontra bem demarcado. Há uma espécie de “música empírica”²⁰ e a música eletrônica, de certa forma, assume os seus pré-requisitos, mesmo que com menor rigor.

Existe também, e Weber já enxergara isso no início do século XX, uma tendência, da parte da música em geral, a um rompimento entre a fala e a melodia. Nesse sentido, a música eletrônica é apenas um passo a mais: depois de romper com a fala, a música rompe agora com a melodia.

Sem notação musical a música moderna não existiria. Ela (a notação) é fruto de um processo de racionalização e mesmo de instrumentalização. E como ademais acontecia com um sem número de sistemas de controle social²¹, a racionalização da música e, por conseguinte, sua entrada no campo da ciência, viabilizou que a música fosse utilizada racionalmente como instrumento de controle pela técnica.

O que nos resta é estudá-la, dar conta dos fatores que a configuram como instrumento socializador e de controle e assim dar conta de uma parte importante na formação dos indivíduos, mesmo sendo este indivíduo um apreciador de música eletrônica. Ainda que ele se esforce para não ser enquadrado em nenhum padrão comportamental e mesmo que faça questão de ir contra a cultura dominante.

Não adianta ficar na retaguarda (só na vanguarda também não dá), outro dualismo. Alguém tinha que fazer este experimento (...). (Didier Guigue)

Enfim, “música eletrônica, arte e racionalização”, submetidos ou não às idiossincrasias da indústria cultural e, não obstante as informações que nos bombardeiam e as transformações culturais as

²⁰ Música estudada e calculada.

²¹ Inclusive o controle pela magia.

quais somos submetidos, acabam no fim das contas sendo decisivas para a formação das identidades nesse novo indivíduo, cuja única constância é justo esse processo contínuo de adaptação ao mundo.

Referências

ADORNO, Theodor & HORHEIMER, Max. 1973. "A sociologia da arte e da música". In: _____. *Temas básicos da sociologia*. São Paulo: Ed. Cultrix da Universidade de São Paulo.

ADORNO, Theodor. 1999. "O fetichismo na música e a regressão da audição". In: _____. *Theodor Adorno, Textos Escolhidos*. Série Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural.

ADORNO, Theodor. 1989. "Prefácio" e "Introdução". In: _____. *A filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva.

BENJAMIN, Walter. 1987. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Rio de Janeiro: Brasiliense.

JAMESON, Fredric. 2002. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática.

MARCUSE, Herbert. 1968. "A conquista da consciência infeliz: dessublimação repressiva". In: _____. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

PEREIRA, Vinícius Andrade. 2003. "Entendendo os meios: as extensões de McLuhan". In: LEMOS, André & CUNHA, Paulo (Org.). *Olhares sobre a cibercultura*. Porto Alegre: Sulina.

WEBER, Max. 1995. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Coleção Clássicos. São Paulo: EDUSP.