

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Gustavo Souza Koetz

Esboço de uma análise Hermenêutica e Não-hermenêutica da Música eletrônica

Porto Alegre
2019

Gustavo Souza Koetz

Esboço de uma análise hermenêutica e não hermenêutica da Música eletrônica

Projeto de Graduação em Música Popular
apresentada ao Departamento de Música do
Instituto de Artes da Universidade
Federal do Rio Grande do
Sul como requisito para a obtenção do título
de Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo José Barros Cruz

Porto Alegre
2019

CIP - Catalogação na Publicação

Koetz, Gustavo Souza
Esboço de uma análise Hermenêutica e
Não-hermenêutica da Música eletrônica / Gustavo Souza
Koetz. -- 2019.
50 f.
Orientador: Raimundo José Barros Cruz.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto
Alegre, BR-RS, 2019.

1. Música eletrônica. 2. Hermenêutica. 3.
Hans-Georg Gadamer. 4. Hans Ulrich Gumbrecht. 5.
Materialidades da comunicação. I. Cruz, Raimundo José
Barros, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente minha família e amigos pela ajuda e apoio, especialmente ao grande amigo e professor orientador deste trabalho, Raimundo José Barros Cruz, que apoiou desde o início de meu período na graduação as ideias que originaram o que aqui é exposto.

Agradeço também a própria UFRGS e o Instituto de Artes da UFRGS pelos espaços e experiências proporcionados, bem como aos colegas que conheci e aos professores do bacharelado em música popular.

RESUMO

O presente trabalho busca articular um entendimento a respeito da música eletrônica com base em um pequeno recorte histórico que inclui a música eletrônica do pós-guerra, o minimalismo e a música eletrônica de pista (*Electronic dance music*), surgida no final dos anos 80 e fortemente presente até os dias de hoje. No final desse caminho, serão levantadas algumas considerações a respeito da música eletrônica de tais épocas, bem como da música eletrônica de maneira geral, através de certas perspectivas e conceitos presentes na obra de Hans-Georg Gadamer e também através das ideias de Hans Ulrich Gumbrecht em suas obras *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010) e *O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação* (2010). O trabalho possui um olhar acentuadamente direcionado para as concepções de criação e as diferentes formas de interação com tecnologias dos compositores de cada época em suas obras, tendo no final a exposição de algumas reflexões sobre a música eletrônica subsidiadas por diferentes autores seguida de uma pequena descrição de uma composição autoral de música eletrônica anexada no trabalho.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	7
I SOBRE A HERMÊUTICA E O NÃO HERMENÊUTICO	9
1.1 A obra, seu mundo e a consciência estética	9
1.2 A arte como experiência	11
1.3 A experiência hermenêutica	13
1.4 O Campo Não hermenêutico e a produção de presença	14
II BREVES LEVANTAMENTOS HISTÓRICOS SOBRE A MÚSICA ELETRÔNICA	18
2.1 Pierre Shaeffer e a Música Concreta	19
2.2 Stockhausen e a <i>Elektronische Musik</i>	22
2.3 Música eletrônica no Minimalismo	25
2.4 A <i>Electronic Dance Music</i>	29
III REFLEXÕES SOBRE A MÚSICA ELETRÔNICA	33
3.1 Hans Georg Gadamer, Nicolas Bourriaud e a reprodução sonora	33
3.2 Reflexão gumbrechtiana sobre a música eletrônica	37
IV EXPOSIÇÃO DE COMPOSIÇÃO AUTORAL	45
V CONCLUSÃO	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	48

Considerações iniciais

A proposta deste trabalho é realizar, de um lado, uma reflexão hermenêutica da música eletrônica e, de outro, uma reflexão gumbrechtiana (ou “não hermenêutica”) da mesma, criando assim uma relação de complementaridade para a forma de falar sobre o assunto em questão. O trabalho traz análises mais direcionadas para as concepções de criação e as diferentes formas de interação com tecnologias de compositores da música eletrônica em um pequeno recorte histórico. Em função disso, o trabalho – ao utilizar as ideias dos filósofos acima citados para um olhar para música eletrônica – caminha bastante no sentido da construção de uma análise histórica e cultural, tendo em vista os conceitos de análise cultural fornecidos por Gumbrecht e também a visão antropológica da experiência da arte dada por Gadamer.

Assim, o trabalho que será aqui desenvolvido parte de reflexões e impressões a respeito da música eletrônica e seu estado, ou seja, as condições e os elementos que estão em jogo nas práticas e criações. O caminho escolhido para compreender esse fenômeno é a sua própria história, caminho que se fundamenta por uma indagação bastante concreta: Como isso veio a ser o que é hoje? Mais especificamente: quais agentes e elementos contribuíram para o desenvolvimento que levou ao estado atual da música eletrônica?

Tendo como força motriz meu encontro com a música eletrônica e a necessidade pessoal de compreendê-la, trago um recorte histórico que vai da música eletrônica do pós guerra até a música eletrônica de pista e a cultura DJ do final da década de 80 até os anos 2000, passando pela música Minimalista e alguns de seus expoentes, analisando a relação de tais artistas com a composição musical eletrônica e com os seus próprios pressupostos e fatores culturais que inevitavelmente interferem em suas respectivas poéticas. Isso é feito através de uma bibliografia enxuta, mas de certa forma diversa.

Ao estabelecer esse direcionamento olhando para agentes da música eletrônica, observa-se uma pluralidade grande de abordagens musicais e concepções que serão de certa maneira subsumidas no final do trabalho como manifestações próprias ou de uma cultura de presença ou de uma cultura de sentido, conceitos de análise cultural fornecidos por Gumbrecht em sua obra *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010). O que se constata e o que também é observado ao longo do trabalho são visões de criação que buscam legitimidade e consistência através de diferentes maneiras, ora através de orientações

epistemológicas e culturais do século passado, ora através de outras maneiras de conceber o mundo e a experiência da arte, como se percebe mais acentuadamente na contemporaneidade.

Desta forma, o que o trabalho observa ao percorrer tal caminho é justamente os momentos que essas concepções diferentes são postuladas, tanto em compositores do pós-guerra e do minimalismo quanto na música eletrônica de pista e na cultura DJ, fortemente presentes nos dias de hoje. Ao final desse trajeto, também será exposta uma obra musical de autoria própria com relações implícitas com o que foi falado ao longo do trabalho juntamente de uma breve descrição a respeito de suas características.

I SOBRE O PROBLEMA DA COMPREENSÃO

1.1 A obra, seu mundo e a consciência estética

Para articular a proposta do trabalho de submeter a obra de arte que é a música eletrônica à uma reflexão hermenêutica, é necessário contextualizar, de início, questões referentes a própria hermenêutica filosófica de Gadamer e sua relação com a arte e a estética antes da abordagem do conteúdo musical e histórico-musical propriamente dito que será aqui desenvolvida.

A interpretação da obra de arte pensada a partir da hermenêutica gadameriana possui fundamentações e asserções que englobam a estética e a percepção do fenômeno artístico de maneira geral – seja pelo olhar, pelo ouvir, pela leitura, etc – no seu caráter de experiência. Esta reivindica sua relação com a verdade – diferente daquela presente no âmbito das ciências naturais e da matemática - que por sua vez compreende o horizonte da história e se dá por meio da linguagem.

De maneira extremamente elucidativa, escreve Silva Júnior (2005):

Do ponto de vista de uma abordagem mais geral, identificando-se as relações conceituais e questionamentos fundamentais, uma reflexão hermenêutica sobre a arte, além de não poder prescindir de uma leitura crítica acerca do processo de sua formação reflexiva – a estética –, reivindica como sua proposta fundamental o desafio de compreender sua experiência no horizonte de sua problemática com a verdade, da linguagem, da história. Pensar o fenômeno da arte segundo a especificidade de um fenômeno hermenêutico é, essencialmente, tomá-lo enquanto linguagem, presença histórica e declaração como acontecimento de verdade (2005, p.21).

O desafio apontado acima, o de compreender a experiência da arte, submetê-la a um fenômeno da compreensão, orientado pela hermenêutica de Gadamer, pode ser – e muitas vezes é – mal compreendido como sendo uma busca metodológica e sistemática rumo a um significado de caráter historicista sobre a obra de arte.

Entretanto, basta um olhar atento a respeito de como o filósofo alemão compreende o próprio fenômeno da compreensão, para perceber que se trata de uma proposta bem diferente daquela caracterizada pelo historicismo e por pretensões de objetividade científica perante o entendimento da história e/ou do mundo.

O conceito e a função da compreensão na analítica existencial de Heidegger é uma

questão presente no entendimento da hermenêutica da obra de arte tal qual Gadamer articula em sua obra. Nesse contexto, tem-se a passagem da compreensão como meio de adquirir um conhecimento a respeito de objetos – Relação típica Sujeito e Objeto oriunda do pensamento moderno ocidental, para a compreensão como uma estrutura ontológica própria do ser humano, através da qual ele se projeta e se constrói, constituindo assim uma valorização ontológica da compreensão. De maneira mais sintética, afirma Gadamer: “[...] todas as compreensões reduzem-se, finalmente, ao nó comum de um ‘eu sei como me ocupar ali’, isto é, a uma compreensão de si em relação a alguma outra coisa”¹

Ou seja, ao invés de reivindicar objetividade e rigor metodológico no exercício da compreensão em relação a algo – nesse caso, estéticas musicais orientadas por tecnologias em algumas de suas manifestações na história – , tem-se a intenção e a consciência de que, o que se compreende, na verdade, somos nós mesmos em relação ao que se investiga.

Dessa forma, não pretendo abraçar concepções de pesquisa e investigação com perspectiva de neutralidade responsáveis por anular tipos de envolvimento com a questão que não seja estritamente racional e objetivista.

A proposta de uma obra de arte desprendida do seu mundo, de sua destinação ao uso pelas pessoas, de sua pertença à uma realidade histórico-cultural, é o que talvez pudesse sustentar uma proposta de trabalho com uma pretensão objetivista de neutralidade e imparcialidade nas análises. Porém, na intenção de buscar outro caminho interpretativo, recorro aqui a ajuda de Gadamer.

Assim, trago um elemento das reflexões ontológico-hermenêuticas sobre arte na primeira parte de *Verdade e método*: A crítica da abstração da consciência estética. Segundo o autor, no século XIX ocorre um deslocamento da determinação do estético, realizada por Friedrich Schiller, correspondente ao modo de conceber a arte da consciência estética. Esta, por sua vez, é a consciência responsável pelo dismantelamento da unidade de filiação da obra de arte com seu mundo através de uma abstração que reduz a experiência da arte a compreensões de caráter estritamente formalista, evidenciando assim uma busca e um cultivo da “pura” obra de arte. Tal esforço de abstração é denominado pelo autor de diferenciação estética, que coloca a parte o conteúdo significativo da obra de arte - o chamado conteúdo extra-estético-, almejando uma apreensão objetiva da obra em si. Assim, acaba reivindicando uma percepção pura da obra de

¹ Cf. H-G. GADAMER, “Martin Heidegger e o significado de sua ‘hermenêutica da facticidade’ para as ciências humanas”, in: *Le problème de la conscience historique*, p. 49-57.

arte, subsidiada por tal esforço de abstração.

Tal consciência e tal abstração são justamente os elementos que serão tomados criticamente por Gadamer no capítulo acima referido, resgatando assim o conteúdo significativo da obra de arte e a unidade de sua forma e conteúdo, diferentemente de uma busca por significações formalistas subsidiadas por uma percepção que se diz pura. A respeito disso, explica Silva Jr (2005, p. 62): “[...] a percepção não corresponde a meras abstrações dogmáticas referentes ao ver e ao ouvir, mas, bem pelo contrário, ela abrange sempre o significado [...]”.

A obra de arte também sempre abrange o significado e a experiência da arte só é possível através do reconhecimento da unidade de forma e conteúdo na obra. A fala de Gadamer a respeito da arte abstrata em *Verdade e método* (1997, p.161) mostra que é impossível não representar em arte. Mesmo no caso extremo de algumas obras de arte onde ocorre a deformação e a desfiguração a ponto de obstruir o reconhecimento de uma estrutura significativa, a obra ainda se relaciona com algo figurativo/objetivo sob a forma da vista da privação/negação, ou seja, se opondo a ele e restringindo-o. Esse tipo de arte sempre comporta alguma referência passível de reconhecimento.

Tais asserções estão diretamente ligadas com a intenção de Gadamer de se distanciar do acima referenciado “purismo” estético e buscar um entendimento adequado a respeito da arte. Dessa forma, Gadamer coloca em oposição a tal purismo a compreensão da arte como experiência.

1.2 A arte como experiência

Utilizar o conceito de experiência na reconsideração da arte tal como faz o autor implica necessariamente em atribuir a ela um elemento cognitivo e reivindicar sua verdade, pelo fato dela ser um tipo de conhecimento. Esse tipo de conhecimento que aqui é reivindicado na reflexão da arte é também histórico: “deve remeter-nos sempre à dimensão daquilo que é evidente na existência humana, àquilo que corresponde a sua dimensão histórica.” (Silva Júnior, 2005, p.70)

Tudo isso é decorrente de uma reconsideração ontológica sobre a arte que Gadamer coloca como indissociável de uma análise hermenêutica em relação à mesma e que ocupa um papel decisivo nessas reflexões, pois trata-se de uma das principais intenções da primeira parte de sua obra *Verdade e método*. Nesse contexto, é imprescindível para um empreendimento

hermenêutico da arte a reconsideração da mesma sob o ponto de visto ontológico, não mais categorizando-a como desprovida de valor cognitivo, mas considerando sua função de verdade, que se anuncia em uma relação de alteridade comunicativa na experiência da obra. Assim, passamos a considerá-la como uma manifestação e uma linguagem que transmite uma verdade, a linguagem da arte.

Temos então a transição de uma reflexão ontológica sobre a arte como condição de possibilidade para experienciar-mos nela uma reflexão de caráter epistemológico, responsável por fazer frente à pretensão de verdade postulada pelo mundo científico e suas rígidas considerações. Para Gadamer, a arte possui características que a colocam como um elemento privilegiado e de importância específica para um debate epistemológico acerca das ciências humanas, pois o tipo de verdade que se anuncia nesse fenômeno é diferente daquela das ciências da natureza e também mais convincente e apropriado para as “ciências do espírito”. Dessa forma a arte é apresentada como um paradigma na construção dos fundamentos da hermenêutica filosófica de Gadamer, pois esta tem como objetivo a recuperação da legitimidade das ciências humanas. Sobre isso, disserta de maneira elucidativa Silva Júnior:

Recuperar o fenômeno da arte como esfera de conhecimento significa, para a hermenêutica de Gadamer, o procedimento reflexivo imediatamente necessário para também recuperar o caráter de verdade de toda experiência humana universal, bem como a auto evidência das ciências do espírito (Silva Júnior, 2005, p.66).

O trabalho que aqui se apresenta não pretende penetrar tanto no debate epistemológico acima referido. Entretanto, vale a pena passar por essa discussão epistemológica considerando que aqui o que se desenvolve é um trabalho de pesquisa na área das artes, da música, das ciências humanas, e não um trabalho sistemático ou estatístico, tendo diferenças no que diz respeito a concepções de verdade.

A questão da arte nesse caso assume uma importância de caráter peculiar, pois vai além do próprio campo da arte pensado isoladamente, e acaba virando um elemento paradigmático no debate sobre as ciências humanas como um todo. Juntamente desta reconsideração ontológica que a coloca em tal posição, se faz também uma reconsideração ontológica acerca do próprio conceito de verdade.

Essa reconsideração é dada pela filosofia de Heidegger e se desenvolve através do resgate do sentido grego de *Aletheia*. A verdade nesse sentido antigo é tomada como um fenômeno de desvelamento, revelação e desocultação por meio do qual acessamos a verdade dos entes. Entretanto, a realização dessa experiência de desvelamento da verdade dos entes implica necessariamente a própria ocultação e velamento dos mesmos, configurando assim uma via de acesso que não é evidente e clara imediatamente, mas que exige um processo de desvelamento da verdade que se apresenta.

1.3 A experiência hermenêutica

Além da utilização do conceito de experiência na reflexão da arte e sua relação com a história, é importante entender também as propriedades do que o autor chama de experiência hermenêutica, que é a experiência que nós mesmos realizamos da história e da tradição por via da linguagem.

A tradição aqui é entendida como linguagem, ou seja, ela nos fala como se fosse um alguém, nos transmite algo. A tradição “fala por si mesma como faz um tu”², construindo assim, para quem se permite, um diálogo, dado por uma relação linguística com a tradição. Tomando a experiência hermenêutica como um encontro com a tradição, sendo a tradição linguagem e um “tu” que nos fala, bem como sua compreensão uma experiência essencialmente dialógica, o fazer musical (pelo fato de ser linguagem), é o meio pelo qual nós músicos experienciamos um outro e a tradição. O que essa reflexão ajuda a entender é que mesmo a música produzida nos dias de hoje dialoga, em sua expressão, com o passado.

De forma análoga, a força motriz da investigação que será aqui apresentada parte de interesses em relação ao presente, mais especificamente em relação a certas manifestações musicais atuais que envolvem tecnologias de reprodução sonora, síntese sonora, processamentos com efeitos e softwares. Entretanto, o que desejo enfatizar aqui com as ideias de Gadamer é que esse empreendimento investigativo direcionado em um fenômeno atual requer necessariamente um regresso à tradição. De acordo com a hermenêutica filosófica, isso não se trata de uma propriedade apenas de determinado tipo de investigação, mas de uma propriedade do fenômeno

² H.-G.GADAMER, VM, I, p.364

da compreensão em si. A respeito disso, afirma o autor: “O compreender deve ser pensado menos como uma ação da subjetividade do que como um retroceder que penetra em um acontecer da tradição” (Silva Júnior, 2005, p.111).

Ao operar esse caminho de regresso/penetração no passado, com tal visão a respeito do compreender, existe algo que nos deparamos e não podemos desconsiderar: o nosso inevitável pertencimento à tradição. Para entendermos de fato tal relação de pertencimento, precisamos estar conscientes a respeito da história e de nossa relação com ela, pois “Não é a história que pertence a nós, mas nós é que a ela pertencemos³”. Assim, quando tentamos estabelecer um processo de compreensão em relação a algo, devemos tomar nossa relação de pertencimento com a tradição não como um empecilho ao desenvolvimento do que se propõe, mas como uma condição necessária para o compreender em si.

Tal forma de pensar a respeito de nossa relação com a tradição contribuiu intensamente para o trabalho que aqui desenvolvo no sentido de alimentar uma vontade de auto entendimento e reflexão a respeito de minha própria linguagem musical e o ambiente na qual ela se dá, olhando para eventos passados da música eletrônica.

1.4 O Campo não Hermenêutico e a produção de presença

Para complementar essa primeira parte do trabalho, onde a hermenêutica filosófica de Hans Georg Gadamer é exposta no intuito de produzir uma espécie de “justificação metodológica”, trago algumas questões do filósofo Hans Ulrich Gumbrecht em seu livro *Produção de Presença* e também em sua conferência *O Campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação*.

Em um primeiro momento, tais questões e conceitos podem parecer estritamente antagônicos ao que foi exposto no primeiro capítulo, mas na verdade elas caminham muito mais no sentido de uma complementação enriquecedora, para usar uma palavra que o próprio autor utiliza ao se referir às suas intenções de crítica e diálogo com a hermenêutica. A respeito da diferença entre as intenções da hermenêutica e a proposta do projeto de Gumbrecht (geração de conceitos para tratar dos aspectos da presença ao invés da produção de sentido), afirma o autor:

³ H.-G.GADAMER, VM, I, p.281

No ambiente hermenêutico, a pergunta básica inquiria as condições de resgate de um sentido cuja existência se tomava por incontestada. Em outras palavras, o questionamento radicalizou-se: *não mais procuramos identificar o sentido, para logo resgatá-lo, porém, indagamos as condições de possibilidade de emergência das estruturas de sentido*” (2010, p.399).

Esse antagonismo aparente pode ser produzido pelos conceitos que o filósofo utiliza, como “campo não hermenêutico”, por exemplo, ou pela sua proposta de conceitos para estudos culturais dados pela distinção entre “culturas de presença” e “culturas de sentido”. Entretanto, Gumbrecht explica na introdução da obra “produção de presença” a proposta geral, que na verdade é justamente buscar uma alternativa para a centralidade da interpretação (ou também atribuição/identificação de sentido), ao invés de meramente se opor a ela. O próprio autor enfatiza que se trata de um complemento à interpretação e a hermenêutica e não de um livro “contra” as mesmas. Fala inclusive de uma possível combinação entre conceitos próprios do campo não hermenêutico com aqueles do Campo hermenêutico e também reforça a ideia de que seu interesse está “acima de tudo, na oscilação entre efeitos de sentido e efeitos de presença” ao invés de atribuí-lo “exclusivamente a uma ou a outra dessas polaridades” (2010, p.73). É o caso justamente de acrescentar os conceitos não interpretativos aos conceitos hermenêuticos, ao invés de substituir uns pelos outros.

Nesse sentido, é muito interessante a maneira que Gadamer aparece no seu livro, considerando que Gadamer foi um dos grandes expoentes da hermenêutica no século vinte. Por um lado, Gumbrecht considera o filósofo como um dos autores que construíram um trabalho que não se prende unicamente a produção de sentido e especulações a respeito. Inclusive, chega a referenciar e concordar abertamente com uma declaração de Gadamer a respeito de uma certa materialidade da poesia, feita em uma entrevista no final de sua vida, onde ele fala que “para além da dimensão que pode e deve ser redimida pela interpretação, os poemas têm um "volume" - ou seja, uma dimensão que exige a nossa voz, que precisa ser "cantada”

Entretanto, também fica evidente em suas declarações que para ele, Gadamer e os outros autores que são citados nesse contexto não apresentam um repertório de aparatos conceituais para de fato ir “além do sentido” e tratar questões da presença. Em um trecho de sua obra, Gumbrecht elucida o fato de que já não basta uma prática nas artes e nas humanidades enfatizando asserções que apontam a saturação de conceitos analíticos (abordagens de caráter demasiadamente científico) nesse campo.

Nesse sentido, acredito que trazer as ideias de Gumbrecht no trabalho que aqui se desenvolve – após levantamentos de algumas questões referentes à hermenêutica no primeiro capítulo – estabelece uma relação de complementaridade enriquecedora, corroborando assim com o que o próprio autor fala sobre a hermenêutica em seu livro.

Outros também são destacados por Gumbrecht em uma parte do livro onde ele traz autores que se propuseram a caminhar em uma direção diferente daquela que centraliza o sentido. Para que se possa vislumbrar um pouco aqui como se desenvolvem ideias na direção que Gumbrecht aponta, trago o exemplo de um deles, Paul Zumthor, um autor suíço que foi um importante linguista, historiador da literatura e crítico literário que apresenta impacto e aparece em estudos de musicologia e performance.

Considerando os interesses gerais de Gumbrecht em sua obra aqui referenciada – voltados para a materialidade da comunicação, produção de presença, etc – acredito que fica bastante claro o interesse do autor em relação a Paul Zumthor e seu enfoque na voz humana para o “desenvolvimento de uma fenomenologia da voz e da escrita como modos de comunicação centrados no corpo” (2010, p.29). O corpo (voz humana) é o elemento material em destaque nesse caso.

Se trata de um autor que também identificou uma escassez de repertório conceitual para tratar uma questão de materialidade no processo comunicativo, mas com enfoque na voz humana e produções de sentido que se desenvolvem a partir dessa materialidade/corporalidade. Além de Gadamer e de Zumthor, outros pensadores que também são destacados no livro por caminharem nessa direção são: George Steiner, Judith Butler, Michael Taussig, entre outros.

Em seu livro, Gumbrecht fala algumas vezes sobre questões institucionais relacionadas às práticas nas artes e humanidades. Nesses casos, o autor aponta uma rígida centralização de práticas de construção de sentido, expressa no fato de se evidenciar pouco aparato conceitual nessa direção. Entretanto, ele incentiva claramente que é possível estabelecer análises em qualquer estudo cultural utilizando o conceito de “cultura de presença” agregado e distinto ao de “cultura de sentido”. Também lembra ao leitor que essa pequena tipologia serve apenas como uma sugestão de conceitos para uso em análises culturais que buscam tratar não apenas do sentido. A respeito das propriedades de tais conceitos, afirma o autor:

Primeiro, a autorreferência humana predominante numa cultura de sentido é o pensamento (poderíamos dizer também a consciência ou ares cogitans),

enquanto a autorreferência predominante numa cultura de presença é o corpo. Segundo, se a mente é a autorreferência predominante, está implícito que os seres humanos se entendem como excêntricos ao mundo (que, numa cultura de sentido, é visto como consistindo exclusivamente de objetos materiais). Essa perspectiva torna claro que a "subjetividade" ou "o sujeito" ocupam o lugar da autorreferência humana predominante numa cultura de sentido, enquanto nas culturas de presença os seres humanos consideram que seus corpos fazem parte de uma cosmologia (ou de uma criação divina). Nesse caso, não se veem como excêntricos ao mundo, mas como parte do mundo (de fato, estão no-mundo, em sentido espacial e físico). Numa cultura de presença, além de serem materiais, as coisas do mundo têm um sentido inerente (e não apenas um sentido que lhes é conferido por meio da interpretação) [...] (2010, p.106)

Entrar em contato e trazer tais questões aqui também vão auxiliar no entendimento e na construção de certos trechos do trabalho de conclusão de curso que aqui se desenvolve onde o que foi trazido no início a respeito da hermenêutica (com enfoque em Gadamer) talvez não sirva tão bem como uma base do que acredito ser mais conveniente chamar de “um espécie de justificação metodológica”, ao invés de uma justificação metodológica.

Tal preferência decorre do fato de que os elementos que apresentei neste primeiro capítulo não configuram uma “aplicação” de uma metodologia detalhada e acabada (com partes sistematizadas/hierarquizadas e passos claramente definidos para execução). De qualquer forma, a presença de Gumbrecht nesse trabalho talvez possa preencher alguma lacuna no que diz respeito a isso, além de oferecer conceitos e ideias que serão tratadas principalmente no final deste trabalho.

Assim sendo, parto para uma análise de um recorte histórico específico que compreende a música eletrônica do pós-guerra, o minimalismo e a música eletrônica de pista (*Electronic dance music*) do final dos anos 80 até os 2000, chegando até os dias de hoje.

II BREVES LEVANTAMENTOS HISTÓRICOS SOBRE A MÚSICA ELETRÔNICA

Antes de entrar no segundo capítulo do trabalho, cabe um panorama geral de uma “*Querele* da música eletrônica” que ocorreu nos anos 50. O uso metafórico do termo *Querele* cai bem nesse caso pelo fato de remeter a um debate histórico intenso na música ocidental do Século XVIII, a *Querelle des buffons*. Esta, de maneira muito diferente, mas semelhante de alguma forma com a música eletrônica dos anos 50, estabeleceu uma situação de disputa intelectual dentro do campo da música, trazendo valorizações e desvalorizações em relação a questões musicais específicas que por sua vez geravam práticas, concepções e sobretudo postulados de criação dogmáticas e/ou sistematizadas, no sentido de como a música (no caso a ópera) deveria ser feita.

Uma característica forte da chamada música de vanguarda que sucedeu o modernismo após 1945 pode ser observada na criação de movimentos e grupos de artistas e intelectuais que defendiam visões de criação e fruição artísticas fortemente autodeterminadas como “novas” e de vanguarda, e que muitas vezes entravam em contradição com determinações artísticas de outros grupos e correntes da época, que por sua vez também compartilhavam a mesma pretensão de progresso e novidade. Uma citação do livro *Electronic and Computer Music* (2004) é extremamente elucidativa a respeito dessas características modernas na música no pós-guerra:

Movements toward new paths in musical composition during the second half of the century tended, at least initially, to polarize around select groups of activists with a strongly defended identity, and these studios were no exception. (Manning, 2004, p.19).

No período histórico do pós guerra a partir de 1945, se observa um desenvolvimento tecnológico e cultural altamente fértil para a música eletrônica. Um fator concreto que compõe esse contexto é o desenvolvimento tecnológico da sociedade e sobretudo das tecnologias de comunicação de rádio e da indústria do som que se deu como resultado das guerras mundiais nos anos anteriores. Um exemplo disso é a invenção do gravador de som em fio de aço, bastante utilizado durante a 2ª Guerra Mundial.

Outro componente importante de tal conjuntura histórico social que elucida o desenvolvimento da música eletrônica é a expansão e reconstrução econômica da Europa no pós-guerra, onde se deu o fortalecimento de instituições responsáveis pelo incentivo de pesquisas e trabalhos dessa nova forma, de música em construção na época. Juntamente da reconstrução econômica das instituições e das condições sociais e materiais pela qual a sociedade passou nesse período, evidencia-se também um empreendimento de reconstrução da própria arte, alimentada por concepções de vanguarda e por agentes culturais abalados com o estado da cultura ocidental presente no evento trágico e devastador da guerra.

Esse contexto histórico é fértil para o desenvolvimento da música eletrônica não só do ponto de vista das tecnologias de comunicação aprimoradas na guerra mas também em função do espírito *avant garde* da época que buscava estéticas novas inexistentes na tradição da música ocidental, sendo a tecnologia nesse contexto a representação (e também um meio de representação) de uma nova cultura musical, capaz de trabalhar com sons de qualquer origem através da reprodução sonora, bem como construir artificialmente sons com uma imensa gama de capacidades expressivas (inclusive, às vezes, com a intenção de se parecer com sons orgânicos e naturais) através da síntese sonora.

Nesse contexto, podemos afirmar que existe um destaque de estúdios pioneiros na Europa que serão abordados a seguir em sua relação com a música concreta e a *Elektronische Musik*, movimentos musicais que se desenvolveram, respectivamente, na capital francesa de Paris e na cidade de Colônia, na Alemanha Ocidental: O Estúdio de Radiodifusão Francesa (*Radiodiffusion Television Française - RTF*), onde se deu o desenvolvimento da Música concreta por Pierre Shaeffer e o Estúdio para Música eletrônica (*Studio für elektronische Musik*) da rádio da Alemanha ocidental (*Norwestdeutscher Rundfunk - NWDR*), onde deu-se o desenvolvimento da *Elektronische Musik* pelos pioneiros Robert Beyer, Werner Meyer-Eppler e, posteriormente, Karlheinz Stockhausen.

2.1 Pierre Shaeffer e a Música Concreta

A música concreta se desenvolveu ao longo da década de 40 e início da década de 50, através de atividades artísticas e de pesquisa que ocorreram no *Studio d'Essai* fundado em 1942

por Pierre Schaeffer na rádio nacional francesa, posteriormente chamado de *Club d'Essai* em 1946.

Ao longo de sua trajetória de pesquisa, Shaeffer passou a estabelecer o uso de gravações e técnicas de gravações com a intenção de isolar fenômenos sonoros produzidos naturalmente, procedimento fundamental desse compositor tanto para suas pesquisas, catalogações e sistematizações quanto para a composição musical propriamente dita que constituía a música concreta.

A respeito dos procedimentos de composição na música concreta, sabe-se que em 1948 ele passou a considerar como esse material sonoro “isolado” poderia servir de matéria prima para composição. A respeito desse processo em seus aspectos gerais, Peter Manning descreve uma etapa que inclusive foi importante na constituição para música concreta:

[...] difficulties provoked him to carry out closer analyses of the nature of sounds, leading to a preliminary definition of an objet sonore; a basic sound event, which is isolated from its original context and examined in terms of its innate characteristics outside its normal time continuum. (Manning, 2004, p.22)

Aqui, temos o surgimento da definição preliminar de um conceito chave nesse movimento como um todo: O conceito de Objeto sonoro. Este por sua vez é, de maneira resumida, o produto objetivo de um esforço de abstração da consciência no processo de escuta (produto da “escuta reduzida”); É um fenômeno sonoro percebido como um objeto desligado e independente de sua fonte sonora, bem como de sua significação.

A implicação direta que esse conceito tem na concepção técnico-criativa da música concreta envolve procedimentos de transformação e transfiguração do material sonoro que são estabelecidos no intuito de remover e alterar os aspectos distintivos (passíveis de reconhecimento no processo de escuta) da fonte sonora.

Em seguida, Peter Manning fala em seu livro sobre as pretensões de Shaeffer em criar “algo novo” através do mundo dos ruídos como fonte sonora principal ao invés de abordagens com instrumentos, estruturas e hábitos musicais. Também comenta a insuficiência que o compositor constatou no que diz respeito à tão almejada desfiguração dos aspectos reconhecíveis e associativos que perseguia através de técnicas como a reprodução de gravações em diferentes velocidades, de trás para frente e também com a colagem de amostras de áudio em fita. Tal evento foi o que levou o compositor francês a buscar mais técnicas de transformação do material

sonoro e examinar mais detalhadamente as propriedades dos sons para o desenvolvimento de seu trabalho.

Nessa empreitada, Shaeffer começou a estudar as propriedades mais detalhadas e internas dos eventos sonoros que gravava, os quais tinham diferentes durações e quantidade de informação no espectro sonoro. Assim, passou a se relacionar com sons mais diretamente em um nível “micro”, na minuciosidade das propriedades sonoras, tais como o ataque do som e as mudanças de timbre que ocorrem em um evento sonoro ao longo de sua duração. Entretanto, Shaeffer ainda assim não conseguiu desfigurar ou transformar as características das fontes sonoras que utilizava por que mesmo trabalho no som em um nível “micro”, os elementos ainda conseguiam reter suas características distintivas, passíveis de reconhecimento na percepção.

Depois de bastante trabalho de pesquisa e experimentação, Shaeffer decidiu elaborar o seu famoso Solfejo do objeto sonoro. Neste trabalho ele classifica hierarquicamente os sons através de critérios de tessitura, timbre, ritmo e densidade. Tanto as referenciadas empreitadas no nível “micro” quanto o esforço de categorização de sons são fruto de uma preocupação central de Shaeffer para a Música concreta: a criação de uma sintaxe prática para composição musical. Tal projeto vem a se realizar em sua plenitude em 1952 com a obra *Esquisse d'un solfège concret.*, responsável por estabelecer uma sintaxe definitiva para a Música concreta, além do tratado de 1966, o *Traité des objets musicaux*, que ampliou ainda mais a “filosofia” da Música concreta.

Com isso já se pode constatar aspectos da referida característica da Música eletrônica do pós-guerra, que se articulava e desenvolvia-se a partir de procedimentos sistemáticos, orientada por um pano de fundo epistemológico rígido formador de práticas de composição que acabaram perdendo força e adesão entre a comunidade artística desse campo na época.

Em tal dogmatismo inerente a música concreta, tem-se a pregação do não uso de fontes sonoras eletrônicas e também de dispositivos de processamento eletrônico, pautando exclusivamente a manipulação de gravações como meio de composição musical. Entretanto, já em 1951, Shaeffer descobre que os artistas que trabalhavam com ele no estúdio não abraçavam a ideia de trabalhar exclusivamente no desenvolvimento científico de uma sintaxe, demonstrando interesse maior no desenvolvimento de ideias musicais através dos recursos que o estúdio oferecia. A respeito disso, descreve Peter Manning em seu livro:

[...] his colleagues were more interested in developing musical ideas within the constraints of the existing studio than with the task of pioneering new techniques

and developing an associated morphology. This conservatism disturbed him greatly, for he could foresee not merely disagreements but more serious conflicts arising between musicians and scientists over the future of the medium (Manning, 2004, p.27).

Essa reação da comunidade musical circundante ao fenômeno em questão, que se reuniu no importante curso de verão de música da cidade de Darmstadt (*Internationale Ferienkurse für neue Musik*), se relaciona com os interesses iniciais de Karlheinz Stockhausen e Karel Goeyvaerts em relação à Música concreta que divergem das orientações rígidas de Shaeffer. Sobre tais opiniões e o desenvolvimento do estúdio de Colônia e seu pensamento, será abordado a seguir.

2.2 Stockhausen e a Elektronische Musik

Parto agora para um pequeno levantamento de aspectos do estúdio de música eletrônica da cidade de Colônia, com um enfoque no pensamento composicional de Stockhausen expresso em suas obras e na sua relação com esse estúdio. Acredito que falar sobre o estúdio de Colônia e da música eletrônica de Stockhausen pode ser bastante produtivo no sentido de agregar características da música eletrônica do pós-guerra para além da música concreta, referenciada anteriormente.

A gênese desse grupo se dá no famoso contexto da música ocidental do pós-guerra e da música “nova” que ali se desenvolvia, onde haviam grandes “jogadores” da música europeia do século XX atuando, como Pierre Boulez, Olivier Messiaen, Karel Goeyvaerts, o próprio Stockhausen, entre outros.

Um evento decisivo - já citado aqui neste trabalho - para o surgimento do grupo de Colônia é o curso de verão para nova música da cidade de Darmstadt (*Internationale Ferienkurse für neue Musik*). Foi justamente nestes cursos que os principais personagens da *Elektronische Musik* - Meyer-Eppler, Beyer, Herbert Eimert e Stockhausen - se encontraram e estabeleceram uma associação.

Uma característica importante da *Elektronische musik*, expressa em seu desenvolvimento, é que ela foi construída com um pioneirismo dado por uma cooperação entre várias pessoas - dentre elas músicos e engenheiros -, ao invés de ter sido liderada por ideias e

intenções de uma só pessoa, como no caso da Música concreta. A respeito disso, fala Peter Manning:

Elektronische Musik, unlike musique concrète, was pioneered not as the result of the efforts of a single individual, but as the result of a collaborative venture between several interested parties, drawn from both musical and technical backgrounds (2004, p.39).

O início da relação de Stockhausen com o estúdio se expressa em sua experiência de criação de duas importantes obras: *Studie I* composta em 1953 e *Studie II*, de 1954.

Manning (2004) fala sobre o “clima técnico-filosófico” que essas obras foram concebidas: Os alemães ainda defendiam os princípios do serialismo integral e muitos se diziam propagadores desses princípios de composição, próprio da segunda escola de Viena.

A intenção organizacional totalizante do serialismo integral de alguns compositores os levou a se interessar pelas possibilidades da síntese sonora eletrônica: A chamada *Klangkomposition* (composição do timbre), ligada à práticas de compositores como György Ligeti e Krzysztof Penderecki. É dessa forma, como se o serialismo integral se expandisse, tendo chegado num ponto em que, após a possibilidade de controlar vários dos parâmetros sonoros do som, passasse a poder trabalhar também as propriedades intrínsecas do timbre através de recursos eletrônicos (síntese sonora), sendo expresso assim, na música eletrônica da época, o pensamento serial.

Nesse contexto, a síntese sonora, ao invés da reprodução sonora - como se observa na Música concreta -, adquire uma centralidade nas obras e nas intenções dos compositores. A respeito desse fenômeno composicional e seu aparecimento na poética de Stockhausen, nas obras acima citadas, afirma Mendes:

O *Studie I* vislumbra a composição do som/timbre [*Klangkomposition*] segundo os mesmos preceitos de estruturação dos principais parâmetros de articulação do som na composição, a saber, altura, duração, timbre e dinâmica. Neste estudo Stockhausen sedimenta sua proposta a partir da sobreposição de senóides, processo chamado síntese aditiva (2009, p.13).

A composição do *Studie II* (1954) é, de certa forma, uma autocrítica ao *Studie I*. O compositor revê os preceitos da composição de timbre e explora novas formas de realizar tal anseio.

Dentro disso também está contida uma outra questão, que é a das tendências estéticas da música tecnológica dos anos 50 e suas pretensões de trabalhar com sons e timbres não

reconhecíveis e identificáveis, tanto em relação à qualidade imitativa de instrumentos musicais eletrônicos quanto em relação à rejeição de elementos ligados à tradição musical anterior, sendo Herbert Eimert interessado diretamente na construção de um serialismo eletrônico puro unicamente através dos princípios da síntese sonora.

Segundo Maning em seu livro, o famoso crítico e musicólogo alemão Hans Heinz Stuckenschmidt faz uma relação bastante elucidativa a respeito dessa tendência; explica o fato de Eimert ser contra a música eletrônica referencial/imitativa, o que significa que ele é contra a ideia de composição e interpretação por via de associação e referência. A respeito disso, Maning transcreve uma observação de Stuckenschmidt, feita na revista *Die Reihe*:

[Eimert] is opposed to all metaphorical synaesthetic interpretation, that is he is opposed to the idea of composition and interpretation by association and reference. Aesthetic understanding of the new art is not facilitated by this attitude. It cannot be denied that the associative effect, which the initiator denies as being of any relevance, has been the principal reaction of the majority of listeners faced for the first time with electronic music (2004, p.43).

O problema que Stuckenschmidt levanta parece reivindicar pela inevitabilidade de processos associativos referenciais no fenômeno da escuta, alegando que este é o processo que ocorre na maioria dos ouvintes que escutaram a música eletrônica pela primeira vez. Também alega que para Eimert, a música eletrônica se coloca como alheia a posse de elementos análogos a quaisquer fenômenos existentes na música tradicional, tendo aí mais uma pretensão de não associação com elementos reconhecíveis.

A proposta de usar apenas o *sine wave generator* - expressando a acima referenciada centralidade da síntese sonora nessas criações - encontrou problemas de caráter prático que levaram os compositores de Colônia, principalmente os jovens, a considerar o uso de outras fontes sonoras e se desprender da doutrina de Eimert.

Maning (2004) fala que a diversidade de ideias composicionais (“filosofias” de criação) impediu a possibilidade de uma estética unificada para música eletrônica. Fala que existia uma tendência evidente de adotar procedimentos hierárquicos na preparação e estruturação do material sonoro. Em seguida fala da doutrina de Eimert e sua proposta de assumir que o instrumento fornece toda a base filosófica para composição musical e também de alguns compositores que não estavam interessados em seguir apenas um meio e uma doutrina de composição, buscando

um ambiente de trabalho com funcionalidades e recursos diversificados, com a liberdade de desenvolver suas próprias abordagens

Nesse contexto, a famosa obra de Stockhausen, *Gesang der Jünglinge*, apresenta como um grande passo para o desenvolvimento do pensamento artístico composicional do estúdio pelo fato de ser estruturada a partir de gravações da voz de um menino. O material gravado nessa peça foi utilizado de maneira integrada com sons eletrônicos, apresentando assim uma posição diferente do pensamento composicional estabelecido no estúdio por Eimert.

Os “dogmas” de criação da música eletrônica no fim da segunda metade da década de 50 já apresentavam forte impopularidade entre os compositores, que buscavam por uma liberdade cada vez maior nesse sentido. No ano de 1963, Stockhausen acaba por substituir Eimert na direção do estúdio de Colônia, o que levou a ampliações mais significativas em direção a um pensamento composicional menos dogmático. Nesse período foi feita uma reconstrução do estúdio onde se estabeleceram duas salas para produção: Uma era equipada com geradores de som para síntese sonora e com dispositivos de processamento, enquanto a outra possuía os recursos e instalações de gravação e reprodução sonora.

Nesse contexto se constata um evento importante da história da música eletrônica, algo que ainda reflete e em parte determina as práticas e configurações de estúdio para produção desse tipo de música hoje: a integração complementar da gravação e reprodução sonora com a síntese sonora nos processos de criação, expressão do desgaste de discussões e divergências entre a *Musique Concrète* e a *Elektronische Musik*.

Parto agora para uma análise breve de alguns dos personagens do minimalismo musical, um movimento de grande relevância para história da música ocidental e que estabeleceu interações de criação profundas com a tecnologia e a música eletrônica.

2.3 Música eletrônica no Minimalismo

Richard Glover, em seu artigo *Minimalism, Technology and Electronic music* (2013), traz questões bem interessantes sobre um dos movimentos da história da música ocidental que mais se relacionou com a tecnologia para produção de obras musicais. Considerando esse fato, o impacto do minimalismo na cultura popular e, principalmente, na *Electronic Dance Music* (Sherburne, 2004, p.319), trago alguns dados e exemplos desse movimento.

O artigo de Glover fala e exemplifica o pensamento composicional de alguns dos principais nomes do movimento e sua relação com a tecnologia na prática e pensamento composicional. Essa relação se deu não apenas operacionalmente, mas também como fonte de inspiração para criação de novas obras, algumas inclusive com instrumentos acústicos. Em ambos os casos, tem-se abordagens conceituais ligadas não só a elementos de repetição, mas sim a “processos sistemáticos de repetição” (CERVO, 2005, p.48) e a geração de efeitos psicoacústicos dados na percepção do ouvinte, estabelecidas pelo processo em si.

O autor enfatiza que o minimalismo, o pensamento composicional dos compositores do movimento e a relação com a tecnologia estabelecida por eles priorizam mais o desenvolvimento de aspectos conceituais através desses processos musicais do que o uso de tecnologias de maneira estritamente técnica para a composição musical. Assim, o minimalismo e seus compositores não pretendiam levar ao último nível os recursos tecnológicos e suas possibilidades técnicas, dispensando assim uma dependência e/ou preferência exclusiva por equipamentos de última geração com alta tecnologia. Ao invés disso, buscaram trabalhar com a tecnologia disponível e construir relações e configurações de caráter conceitual nas suas obras.

Ao longo de seu artigo, Glover fala de diferentes compositores minimalistas e disserta sobre a peculiaridade de suas abordagens e relações com a tecnologia caso a caso. Na parte inicial do artigo, são traçadas explicações e descrições a respeito do trabalho de dois dos principais compositores do movimento: Terry Riley e Steve Reich.

Ao abordar o pensamento operacional e composicional de Riley, o autor traça diferenças e semelhanças entre sua relação pioneira com o uso de gravadores de fita e sistemas de feedback e as intenções artísticas de Reich na utilização desses mesmos recursos tecnológicos. Nessa exposição, é falado sobre o trabalho de Riley com gravadores de fita no desenvolvimento de ambientações e "texturas orquestrais" com drones e padrões rítmicos repetitivos. Aí se evidencia um contraste entre essa abordagem mais intuitiva de Riley em relação à abordagem observada no trabalho de Reich, um trabalho de caráter mais sistemático e mais preocupado com a produção dos acima referidos “processos sistemáticos de repetição” como geradores de efeitos psicoacústicos específicos e de uma obra musical auto referencial.

Algo que corrobora o caráter mais intuitivo da abordagem de Riley é o fato de ter sido frequentemente usada em performances ao vivo, até porque permitia a construção de todo um ambiente sonoro com o uso de apenas as tecnologias acima referidas. Segundo Richard Glover,

Riley trabalhava com a reprodução sonora através de fitas de maneira tão intuitiva quanto a maneira que ele realizava suas improvisações de saxofone. (2013, p.3)

A Obra *The Gift* é um exemplo muito interessante e elucidativo que expõe a abordagem intuitiva e improvisada que Riley tinha com a tecnologia para a composição e performance de suas obras. Também atesta sua relação com o Jazz e a música popular, relação extremamente interessante pois, além de outras coisas, coloca a interação de instrumentos e linguagens musicais convencionais com tecnologias da música eletrônica, no caso a reprodução sonora (sampling) e um dispositivo de produção de ecos com controle de duração criado exclusivamente para Riley em paris chamado *Time-lag accumulator*.

Obras posteriores de Riley também atestam seu pioneirismo e atualidade em função de seu pensamento composicional. *You're no good* (1967) demonstra o trajeto do compositor a partir do uso exclusivo da reprodução sonora para a adesão ao uso da síntese sonora juntamente da abordagem com amostras de áudio disparadas em gravadores de fita. Em outra obra chamada *A Rainbow in Curved Air* (1967) o compositor desenvolve a superposição de seções de improvisação com órgão eletrônico, clavicórdio, rocksichord e instrumentos de percussão. Com uma frase direta e chamativa, afirma Richard Glover a respeito disso: "The essence of a one-man-band creating eternal loops was here defined." (2013, p.5).

Vale ressaltar que esse elemento do trabalho de Riley destacado pelo autor, onde tem-se a figura da “banda de um homem só” carrega consigo aspectos muito semelhante com as práticas musicais eletrônicas da atualidade. Acredito que isso se relacione diretamente com o que fala Philip Sherburne em seu artigo (2004, p.319), quando diz que a Electronic Dance music se baseia em estratégias presentes nos pioneiros do minimalismo (Uso de Loops, sequencias recorrentes, acumulação por repetição, etc).

Além dessa pequena relativização entre as abordagens de Terry Riley e Steve Reich, o autor fala no artigo sobre outros compositores associados ao minimalismo e a diferença entre seus pensamentos composicionais e suas diferentes formas de se relacionar com a tecnologia na criação musical. Dentre tais compositores, aparecem La Monte Young, Eliane Radigue, Alvin Lucier, Charlemagne Palestine, entre outros.

Dentre alguns casos interessantes que aparecem nesse artigo, cito o da compositora Eliane Radigue, que também apresenta um pensamento minimalista de caráter diferenciado. Isso é corroborado pelas citações de Glover a respeito de sua relação com gravadores de fita antigos e

um sintetizador modular na criação de obras, mas também pelo fato de, de maneira semelhante à Terry Riley, não atribuir tanta centralidade para processos sistemáticos de criação de padrões.

Estes são os acima citados processos sistemáticos de repetição que o autor liga à Steve Reich no início do artigo e aparece de novo na apresentação de Glover sobre o trabalho de Radigue:

Se is clearly interested solely in the electronic sounds themselves, rather than also in a rigorous process overlaid upon the sounds to induce further audible patterns, as seen with, for instance, Reich's early work. However, similarities with these composers lie in the imperceptible changes heard throughout each composition - compositions which for Radigue can often last up to an hour in length (2013, p.15).

Outro caso interessante trazido por Glover é o do compositor Phill Niblock. O autor destaca o interesse composicional de Phill Niblock com os *detuning tones* (tons desafinados), onde o compositor cria músicas através de relações microtonais com a superposição de tons fixos. Aqui também é evidente um tipo interessante de relacionamento entre um minimalista e recursos tecnológicos para composição musical, inclusive com uma DAW – *Digital áudio workstation* – o Protools. Esse recurso é amplamente usado para criação de música eletrônica nos dias de hoje, com o destaque de softwares como o Ableton Live.

Volker Straebel fala sobre uma mudança na concepção composicional de Niblock em função de sua adesão ao uso de software (DAW). Glover então aponta que tal adesão liberou o artista para uma abordagem composicional mais intuitiva, ao contrário de seus trabalhos iniciais onde ele demonstrava uma abordagem mais sistemática, ao falar que "in the earlier tape works Niblock would carefully map out a framework for the whole composition" (2013, p.20)

O amplo levantamento dado por Glover nesse artigo se relaciona com a intenção do trabalho aqui desenvolvido em função de seu enfoque no pensamento composicional de personagens importantes do minimalismo e, sobretudo, seus diferentes relacionamentos e interações com tecnologias no cerne do desenvolvimento de obras musicais. Essa pluralidade de abordagens e pensamentos composicionais – e também algumas características culturais desse movimento e seus agentes – são bastante emblemáticas de uma cultura contemporânea, diferente das concepções da música eletrônica do pós-guerra na Europa, abordadas anteriormente.

Mesmo um leitor menos atento é capaz de sentir as semelhanças entre algumas características desses compositores e as abordagens que vemos hoje na música eletrônica. Nesse sentido, a dicotomização de Glover entre as intenções de Reich e Riley se mostra elucidativa para

enxergar uma forma de relacionamento com tecnologias para composição musical que não se compromete estritamente com a abordagem conceitual e processual que se fala de maneira recorrente quando o assunto é o minimalismo. Além disso, os exemplos de Eliane Radigue e Phill Niblock também corroboram a ideia de uma análise de pensamentos e abordagens composicionais e diferentes interações com tecnologias para produção musical.

Na intenção de continuar uma articulação entre aspectos de pensamento e prática composicional ao longo da história - elemento integrante da proposta de trabalho que aqui se desenvolve – trago agora alguns levantamentos sobre a *Electronic dance music*, um termo amplo que engloba diferentes manifestações musicais/culturais e que atesta certos tipos de ligações estéticas e históricas com o minimalismo, apresentado de maneira breve aqui.

2.4 A *Electronic dance music*

O termo *Electronic dance music*, segundo Mark Jonathan Butler (2006, p.32), engloba uma grande variedade de músicas produzidas entre a segunda metade da década de 1980 até os anos dois mil em diante, com uma matriz de origem que provém dos Estados Unidos, com uma presença posterior bem forte no Reino Unido, mas que hoje se apresenta disseminada ao redor de todo globo, inclusive no terceiro mundo (o que inclui o Brasil).

Dentro desse termo se inclui gêneros musicais como o House, Techno, Drum ‘n’ bass e o Trance, gêneros que, apesar de possuírem diferenças intrínsecas bem importantes para os grupos envolvidos com esse tipo de música, possuem características e práticas em comuns. Segundo o autor, isso se dá por práticas específicas de produção e consumo, além de determinadas características musicais.

A respeito disso, ele ressalta algumas características distintivas mais evidentes, que é o modo de produção desse tipo de música, dado pelo uso de “synthesizers, drum machines, sequencers and samplers” (2006, p.33), onde o uso de um instrumento acústico ou da voz humana no processo de composição é muito mais uma exceção do que algo recorrente.

Além dos aspectos de produção musical acima referenciados, o autor reforça a importância da performance ao vivo para *Electronic dance music*, onde o performer é o DJ (*disk jockey*), que manipula discos gravados em vinil ou outro suporte com a ajuda de uma mesa de mixagem e headphones. Fala que a prática do *Djing* na *Electronic dance music* não se reduz à

simples reprodução da música de outros compositores na performance. Através de processos de combinação, mistura e interferência, o DJ consegue criar composições novas e diferentes da fonte sonora original presente no material gravado que utiliza em suas performances. O fato realçado por Richard Glover na sua asserção sobre a prática performática da “one-man-band creating eternal loops” (2013, p.5). pode ser bastante evidenciado nesse tipo de performance própria da *Electronic dance music*.

Argumentos semelhantes também aparecem na obra do autor e crítico de arte francês Nicolas Bourriaud, em sua obra *Pós produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* (2009). Nesse livro, Bourriaud concede ao DJ uma posição privilegiada por se tratar de uma forma de arte que se apropria de objetos culturais (neste caso, obras musicais gravadas) preexistentes e de autoria definida para produção de uma nova manifestação cultural artística. Ou seja, o autor também advoga de certa forma para a *Electronic dance music* ao afirmar que não se trata da mera reprodução de uma obra preexistente, mas sim da criação de uma nova obra através de procedimentos performáticos de criação.

Além disso, algo que atesta o aspecto artístico criativo da figura do DJ – abordado por Butler em seu livro – é o fato de que sua performance não é pré-determinada. Ao invés disso, é desenvolvida a partir de necessidades específicas dadas pelas situações, espaços e pelo público para qual está performando.

Uma entrevista realizada no ano de 2018 pela Red Bull Music Academy com Gerd Janson – importante DJ e produtor musical da cena de *house music* da Alemanha dos anos 90 – torna isso ainda mais evidente. Na entrevista, o artista alude a uma expressão de época dos grupos consumidores de *Electronic dance music* nos anos 90, o termo *badroom DJ* (DJ de quarto: Djs que não realizam performances públicas). Em seguida, fala incisivamente sobre a importância desse elemento indeterminado nas performances, onde as diferentes situações e audiências vão exigir do performer uma adaptação constante, que o impede de trabalhar com algum tipo de roteiro fixo. Também ressalta que nessa situação o artista envolvido precisa estar bastante atento às reações das pessoas para quem está tocando, os efeitos provocados pela música, bem como ao tipo de abordagem musical que pode funcionar para determinado tipo de festa, boate, festival, etc.⁴

⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z19QNrnmhRI> Acessado em 12 de Agosto de 2019.

Um outro autor que se debruça sobre estudos da *Electronic dance music* é Philip Sherburne. Em seu artigo chamado *Minimalism in House and techno* (2004) Sherburne fala sobre uma atualidade do minimalismo expressa na cultura popular, dada pela presença desse tipo de música em rádios, galerias, clubes de dança/boates, etc. Nesse contexto, ressalta as diferentes formas da *Electronic dance music*, como o house, techno, garage, hip-hop e outros. O autor traça um ponto de relação com o minimalismo que se dá pelo caráter enxuto (*lean*) da abordagem e pensamento composicional dos personagens envolvidos nesses gêneros musicais.

Ele remonta a origem da *Electronic dance music* ao famoso grupo de música eletrônica alemão Kraftwerk e aos trabalhos do final da década de oitenta dos pioneiros do Detroit techno. Em relação a esses últimos, referencia os artistas Derrick May e Juan Atkins e fala que essa estética se propõe a reduzir excessos, uma tendência contrária ao que ele chama de a tradição do rock e da música pop, onde se evidencia uma estética mais “exagerada”. A respeito do aspecto musical enxuto (*lean*) da *Electronic dance music*, seu apoio em processos de repetição e a relação disso com o minimalismo, afirma o autor:

Since then, much dance-floor fare has restrained itself to a limited set of sounds and has produced forms heavily reliant on loops, recurring sequences and accumulation through repetition. These are key tropes in much pop music, but electronic dance music particularly foregrounds the strategies pioneered in the work of so-called minimalist composers like Steve Reich and Phillip Glass. (2004, p.319).

Vale ressaltar que o autor não atribui apenas a *Electronic dance music* uma influência do minimalismo, mas também a outros gêneros e culturas musicais, como a do rock e punk rock.

Mas o que acredito que seja interesse trazer pelo fato de se relacionar com a proposta do trabalho que aqui se desenvolve e que está por trás do artigo de Sherburne é a ideia do autor de fazer um paralelo histórico entre a *Electronic dance music* e um movimento musical mais ligado à academia e a ambientes de fruição artística intelectualizados e institucionalizados (O minimalismo). Basicamente, o autor fala de um impacto do minimalismo na cultura popular como um todo e destaca sua presença na *Electronic dance music*, uma manifestação cultural musical que é produzida em condições diferentes e se propaga em ambientes bastante distintos dos da música minimalista.

Entretanto, esse tipo de relação histórica não se trata de um caso específico. Quando se lê ou estuda a respeito da *Electronic dance music* e suas origens, é possível encontrar alguns pontos de referência mais antigos e relações históricas que o leitor/pesquisador provavelmente

não esperaria encontrar. A influência da música do grupo alemão Kraftwerk na gênese da *Electronic dance music* dos Estados Unidos, como referenciado por Sherburne, é um exemplo disso. Um elemento que agrava ainda mais essas relações históricas e que talvez pudesse ser pensado como um fio de ligação bastante relevante é o fato de os integrantes da banda Kraftwerk terem estudado com o pioneiro da música eletrônica dos anos 50 Karlheinz Stockhausen (Flur, Wolfgang (2003). *Kraftwerk. I Was a Robot 2* ed. Londres: Sanctuary Publishing).

De maneira geral, acredito que os autores apresentados aqui formam juntos uma base bibliográfica bastante interessante – por mais enxuta que seja – para o entendimento da *Electronic dance music* (sua origem, práticas, estéticas, etc.). Dando seguimento para este trabalho de conclusão de curso, trarei questões de caráter menos histórico, com uma abordagem menos descritiva/expositiva, focada em assuntos relacionados a filosofia da música, no sentido de trazer um aparato conceitual próprio do campo da filosofia e estudos de comunicação para reflexões a respeito da música eletrônica.

III REFLEXÕES SOBRE A MÚSICA ELETRÔNICA

3.1 Hans-Georg Gadamer, Nicolas Bourriaud e a reprodução sonora

Para iniciar então este breve capítulo cuja a proposta é trazer algumas reflexões que se relacionam com a música eletrônica, trago dois autores diferentes pensando uma mesma questão, a reprodução sonora; Hans Georg Gadamer, em sua conferência de 1975 *A atualidade do belo, a arte como jogo, símbolo e festa* (1985), onde aborda a reprodução sonora de maneira não tão extensa - porém, com asserções bem claras a respeito, em dois momentos distintos da conferência – e também Nicolas Bourriaud, que trata o assunto mais diretamente, abordando exemplos da arte contemporânea e destacando a figura do DJ com sua relação criativa com a reprodução sonora.

Primeiramente, irei abordar a conferência do filósofo Hans Georg-Gadamer. No primeiro momento que o autor traz a questão na conferência, apresenta uma visão que pensa a reprodução sonora não como produtiva, em termos de criação de uma experiência artística, em contraste à Bourriaud, que será abordado em seguida, mas, apenas como um aparato técnico de reprodução, enfatizando a diferença entre o conceito de reprodução e representação, este último, próprio do conceito antropológico de símbolo, um dos três conceitos centrais para a conferência e que correspondem ao que o autor chama de base antropológica da experiência da arte.

Na explicação do conceito de símbolo como base antropológica da experiência da arte, em uma parte onde ele fala sobre o caráter insubstituível da obra de arte e sobre o conceito de aura, Gadamer enfatiza algumas vezes o aspecto presente da obra, o fato dela ser alcançável/ estar à mão, a ponto de dizer claramente que "A obra de arte não é um mero suporte de sentido [...] O sentido de uma obra de arte repousa muito mais no fato de estar aí." (1985, p.53).

Mais adiante na mesma explicação, o autor faz uma comparação entre a experiência da arte e sua visão sobre o pensamento de Martin Luther em relação à eucaristia e a transubstancialização no protestantismo, colocando ambos como fenômenos que não apenas "significam" ou remetem a algo, mas que na verdade são concretamente esse algo que representam e que na obra mesma está aquilo a que se remete.

É justamente essa propriedade da obra de arte e do fenômeno da representação que Gadamer enfatiza como essencialmente distinto do fenômeno da reprodução subsidiada por meios técnicos tais como a fotografia e os dispositivos de reprodução sonora. No caso da

reprodução pelos meios técnicos, não há um fenômeno de representação tal como no caso do simbólico, com a significação "presente em plenitude sensorial" (1985, p.56) e encarnada no que se experiencia, mas sim, a mera realização de uma função inerente à um objeto prático, passível de substituição, provido de uma generalidade funcional estrita.

De acordo com isso, afirma Gadamer:

Na reprodução como tal, não há mais nada de um evento único que distingue uma obra de arte (mesmo quando, num disco, trata-se do evento único de uma "interpretação" [...]). Quando encontrar uma reprodução melhor, substituirei a mais antiga por ela; quando a perco, adquirei uma nova. Qual é esta outra coisa que ainda está presente na obra de arte que não numa peça qualquer frequentemente fabricável? (1985, p.56).

Se encaminhando para o fim da conferência, onde o autor retoma os três conceitos antropológicos da arte, a questão da reprodução sonora aparece mais uma vez. Nesse momento, o autor faz uma ressalva de caráter especial no que diz respeito à reprodução sonora devido a sua potencialidade comunicativa/festiva, onde ele fala:

Agora, afirmo com toda a seriedade: [...] discos dos quais ecoam canções modernas, que são hoje tão queridas da juventude, são igualmente legítimos. Têm do mesmo modo uma possibilidade de mensagem e de estabelecimento de comunicação. [...] Em nosso mundo dos estímulos fortes e da busca de experiências frequentemente controladas de modo irresponsavelmente comercial, sem dúvida muita coisa é de tal tipo que não podemos dizer que realmente estabelece comunicação. Mas é importante notar que nossos filhos sentem-se fácil e expressos, do modo mais evidente, num certo ser jogado pela música [...] (1985, p.76).

Aqui, a reprodução sonora aparece como um meio capaz de instaurar coletividade e comunicação, propriedades típicas do fenômeno da festa, tal como Gadamer articula em sua análise da base antropológica da experiência da arte. Nessa parte da conferência, de maneira evidente, é possível notar a peculiaridade do filósofo e sua concepção positiva não só em relação à música gravada, mas também em relação às mídias e tecnologias de difusão cultural e seus "fatores multiplicadores da cultura" (1985, p.77) - espectro que engloba também a reprodução sonora -, alegando que "Não deveríamos desconhecer que há também sempre um uso racional de tais coisas." (1985, p.77)

Nicolas Bourriaud é um crítico de arte e curador francês que, além de organizar exposições e escrever sobre obras e artistas, trata de questões próprias da filosofia da arte, da arte moderna e contemporânea, e também de questões culturais e políticas relacionadas a esses temas. As obras que serão aqui abordadas são, respectivamente, *Estética relacional* (2009) e *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* (2009).

Falando resumidamente da obra *Estética relacional* a seguir, já direciono para os argumentos do livro "Pós produção" porque, na verdade, esta é uma espécie de continuação da estética relacional, como diz o autor.

Num primeiro momento dessa obra, referindo-se a arte contemporânea, o autor afirma:

[...] a partida mais animadamente disputada no tabuleiro da arte se desenvolve em função de noções interativas, conviviais e relacionais", completando no final da introdução do livro que "hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos (2009, p.11).

A ideia de que a prática artística na contemporaneidade se apresenta intensamente ligada com a promoção de espaços, situações e experimentações sociais - daí o termo relacional no título - é central no que o autor apresenta ao longo do livro. Nesse sentido, é possível perceber uma certa semelhança em relação à concepção de Gadamer, pelo fato de se tratar de uma asserção a respeito da arte que coloca os elementos de coletividade, interação, comunicação, etc, como próprios a ela. Entretanto, nesse caso Bourriaud parece se dirigir mais a arte contemporânea, enquanto Gadamer, em sua conferência, se refere diretamente à arte de todos os tempos.

Na mesma obra, Bourriaud (2009) também fala de como a tecnologia evidentemente modifica a relação do artista com o mundo e com o conjunto dos modos de representação e também que "a função da arte [...] consiste em apropriar-se dos hábitos perceptivos e comportamentais criados pelo complexo tecnointustrial e transformá-los em possibilidades de vida, na expressão de Nietzsche." (p.96)

Acredito que esse argumento a respeito do que o autor chama de "função" da arte, dada pela apropriação de hábitos perceptivos e comportamentais de nossa sociedade tecnointustrial, é extremamente evidenciado em casos de uso de dispositivos de reprodução sonora para a criação de obras musicais propriamente ditas, como no caso da prática musical dos DJs, figura

importante para a arte contemporânea segundo o autor, mas também no caso de outros tipos de práticas musicais.

Como uma espécie de complemento à *Estética relacional*, a obra *Pós-produção* traz exemplos muito concretos desse processo de apropriação de hábitos perceptivos e comportamentais por parte da arte contemporânea. Dentro desse espectro, Bourriaud fala justamente sobre como a cultura DJ aparece ao lado de fenômenos da arte contemporânea ligados a processos de criação como colagens, misturas de estilos e procedimentos, desvio de sentido de obras pré-existentes, etc, alguns exemplos práticos do conceito que ele denomina Pós produção.

A respeito desse conceito, esclarece o autor em sua obra de mesmo nome:

A Pós produção apreende as formas de saber geradas pelo surgimento da rede: em suma, como se orientar no caos cultural e deduzir novos modos de produção a partir dele. De fato, é surpreendente que as ferramentas mais usadas para produzir esses modelos relacionais sejam obras ou estruturas formais pré-existentes, como se o mundo dos produtos culturais e das obras de arte constituísse um estrato autônomo capaz de fornecer instrumentos de ligação entre os indivíduos; (2009, p.8-9)

Diferentemente de Gadamer e suas asserções sobre a reprodução sonora anteriormente referidas, o autor francês apresenta nessa obra a reprodução sonora como um meio capaz de instaurar uma experiência artística através da figura do DJ e seus procedimentos de mistura *mixing* e interferência em produtos gravados (discos) que ocorrem em suas performances.

A apropriação de obras preexistentes, criados por terceiros, anexadas em gravações, serve para a criação de um discurso musical subsidiado pelo fenômeno da reprodução sonora, um exemplo peculiar de criação artística, ao invés de apenas um meio técnico de reprodução.

Por mais que as perspectivas dos dois autores contrastem, podemos observar e considerar algumas aproximações mútuas. As ideias dos autores em questão parecem poder se "misturar", se "mixar" de alguma forma: Por um lado, Gadamer parece não ter considerado a reprodução sonora como um meio capaz de construir uma obra insubstituível, alinhada com o conceito de símbolo que apresenta em sua conferência; porém, concede aos discos a possibilidade de estabelecer a comunicação e interação entre pessoas, argumento que se encontra presente também nas asserções de Bourriaud.

De maneira contrastante, Bourriaud apresenta a possibilidade da produção artística através da reprodução sonora enfatizando a cultura DJ dos anos 90 como alicerçada nessa forma de criação.

Para finalizar esta parte, trago então uma pergunta, que em si não carrega nenhuma novidade no que diz respeito à estudos de filosofia da música voltados para o objeto em questão (a música eletrônica,) pelo fato de já existirem diferentes respostas para isso em diferentes autores. Será que em relação aos personagens e procedimentos que Bourriaud descreve na pós produção, não é o caso justamente da possibilidade da produção de uma obra de arte insubstituível, tal como aquela condizente com o conceito de símbolo, e ainda sim subsidiada por meios técnicos (nesse caso, tecnologias de reprodução sonora, mas também outras tecnologias para composição ou performance musical)?

3.2 Reflexão gumbrechtiana sobre a música eletrônica

Continuando meu caminho interpretativo de fazer um levantamento rápido de questões mais “reflexivas” em relação à música eletrônica com determinados autores (digo “reflexiva” por não se tratar nem de um enfoque histórico - como visto no segundo capítulo do trabalho - nem de um enfoque poético composicional, como será visto no último capítulo), trago aqui algumas ideias do filósofo e teórico literário Hans Ulrich Gumbrecht. Acredito que sua visão em relação ao objeto da experiência estética e, sobretudo, em relação ao objeto da experiência estética tecnologicamente mediada expressa intensamente questões que com certeza podem estar em jogo quando a intenção é investigar e refletir sobre música eletrônica.

Primeiramente, gostaria de deixar claro o conceito central de Presença, próprio do Campo não hermenêutico, que o autor utiliza constantemente para falar da experiência da arte em seus diferentes tipos. A presença de qual fala Gumbrecht deve ser entendida em relação intrínseca ao espaço (ao invés do tempo), como algo que contém elementos de tangibilidade e materialidade que são imprescindíveis e também anteriores ao sentido e a interpretação. Pode-se pensar, resumidamente, em elementos que contribuem para o sentido e sua construção, mas que não são ele próprio. Já na década de 80, conforme relata o autor acerca da história de desenvolvimento de seus conceitos sobre o campo não hermenêutico, Gumbrecht já não acreditava que uma estrutura

de sentido pudesse ser considerada separadamente do meio/mídia que o transporta (seja um instrumento musical, a voz humana, um computador, escrita em papel etc).

Assim, o processo de produção de presença é justamente a realização desses aspectos do conceito de presença estabelecido pelos meios de comunicação funcionando no espaço e gerando movimentos de maior ou menor proximidade e intensidade. Nesse processo, Gumbrecht fala de um “efeito de tangibilidade” (2010, p.38) permanente e subsidiado pela materialidade dos meios de comunicação.

Entretanto, o autor enfatiza algumas vezes ao longo de sua obra que seu trabalho e interesse em relação ao campo não hermenêutico (em relação a produção de presença e a materialidade da comunicação) não se propõe a obliterar ou ignorar as questões da interpretação e da produção de sentido nas artes e humanidades. Na verdade, sua crítica em relação a hermenêutica surge mais no que diz respeito à questão da institucionalização e secularização dessa prática e sua investigação recai muito mais no que ele chama de oscilação/tensão entre efeitos de presença e efeitos de sentido do que numa priorização/hierarquização de apenas um desses efeitos.

Justamente nesse ponto de sua obra que o objeto da experiência estética é colocado em destaque. A arte é subsumida dentro de uma caracterização onde seus efeitos aparecem como dotados de “um componente provocador de instabilidade e desassossego” (2010, p.137). A oscilação e a relação de tensão entre os efeitos de presença e sentido não proporcionam a experiência da arte uma harmonia “na qual uma função atribuída a cada uma das partes em relação à outra daria a co-presença das duas a estabilidade de um padrão estrutural” (p.137).

Essa descrição parece se relacionar de alguma forma com o que Gadamer fala sobre o conceito símbolo e o caráter simbólico da experiência da arte, abordado aqui anteriormente. Um ponto de relação bem evidente é o exemplo teológico que ambos usam em suas obras para falar da experiência da arte. De um lado, Gadamer fala do aspecto “encarnado” do símbolo – onde o sentido é inerente às coisas - e traz o exemplo da eucaristia no pensamento do reformador Martin Luther para exemplificar isso na obra de arte. Gumbrecht faz isso de maneira muito semelhante: também traz o debate teológico da eucaristia/transubstancialização, mas alega que esse aspecto de um tipo de sentido concreto, inerente às coisas, é próprio apenas de uma teologia pré-luterana: termo usado pelo autor em uma aula aberta na PUCRS, em setembro de 2019, no caso, da

teologia medieval, que na visão do autor, se caracteriza mais como uma cultura de presença, sendo a teologia protestante mais uma cultura de sentido.

Outra palavra que Gumbrecht usa pra falar dessa interpenetração entre presença e sentido é interferência, bem elucidativa para pensar a questão da materialidade dos meios e seu impacto no sentido. Um teórico citado pelo autor - mais diretamente em sua conferência chamada “O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação” (2010), realizada no Brasil em 1992, – que trata disso é Friedrich Kittler. Gumbrecht traz um exemplo da especulação de Kittler em sua conferência, que indaga a questão da materialidade dos meios interferindo na constituição do sentido, inclusive na criação de produções intelectuais, onde ele investiga que o pensamento de Friedrich Nietzsche podia ter sido influenciado pela sua relação de escrita - em termos corporais- com sua máquina de escrever e seu formato arredondado. Ou seja, até que ponto o fator material/corporal não afeta a constituição de ideias e trabalhos de caráter intelectual propriamente dito?

Sem adentrar muito em um detalhamento dos conceitos gumbrechtianos e suas referências, trago mais uma vez aqui a questão se há possibilidade de uma experiência artística real tecnologicamente mediada (com enfoque de análise na música eletrônica), só que desta vez, me reportando às asserções de Gumbrecht ao invés das de Gadamer e Nicolas Bourriaud. Acredito que falar da possibilidade de uma experiência artística real mediada pela tecnologia convém pelo fato de ter uma relação direta com a música eletrônica, em função dos meios de produção da mesma.

Em dado trecho de sua obra *Produção de presença*, o teórico fala algumas vezes sobre o fato de as tecnologias de comunicação contemporâneas terem obliterado nossa relação com as coisas do mundo. Fala de características de certa forma nocivas do ambiente tecnológico midiático da sociedade atual, expresso por comportamentos como “o hábito de nos concentrarmos mais nos rostos que vemos num filme ou numa tela do que nos rostos daqueles com quem nos sentamos à mesa ou com quem fazemos amor” (2010, p.173).

Entretanto, de forma semelhante a Gadamer, Gumbrecht não condena por completo as experiências artísticas tecnologicamente mediadas presentes em nosso cotidiano - como o exemplo dos discos da juventude, na asserção de Gadamer. Inclusive, concede a elas uma possibilidade de recuperar alguns elementos importantes de nossa relação com o mundo. A respeito disso, fala o autor:

[...] Importa, julgo, nos expor aos efeitos especiais que reproduzem o impacto de um ataque aéreo – e também [...] nos permitir ser tocados, literalmente, por uma voz que vem de um CD ou pela proximidade de um lindo rosto numa tela. [...] Estou tentando não condenar nem dar uma aura misteriosa ao nosso ambiente mediático. Ele alienou de nós as coisas do mundo e o presente - mas, ao mesmo tempo, tem o potencial de nos devolver algumas das coisas do mundo (2010, p.173).

Mas como poderia se pensar os conceitos e as ideias de que fala Gumbrecht numa relação mais direta com o universo da música eletrônica?

Sherburne (2004), por exemplo, ao traçar semelhanças entre a Electronic dance music e o Minimalismo musical no elemento da repetição (além de outros), fala sobre esse elemento presente na experiência de escuta de ambos tipos de música que necessariamente precisa ser “filtrado” pelo corpo. Alega que a repetição, como no caso da dança, é capaz de criar uma experiência corporal em que o corpo fica como se estivesse habitado pela batida e que isso faz com que os dançarinos nas festas de house e techno fiquem “unidos através da batida” (2004, p.322). Mark Butler (2006) fala da reação dos ouvintes da Electronic dance music ao seu caráter abstrato - no sentido de ser um tipo de música instrumental e produzida através de meios tecnológicos- como sendo estabelecida através de movimentos corporais na dança e também alega que isso é um dos elementos chaves da música eletrônica que – diferente de outros tipos de música intrinsecamente ligados à dança, como nos gêneros de música popular, por exemplo – carrega a peculiaridade de promover a experiência da dança através da música gravada.

Aproveito também para citar aqui um trabalho de Sabrina Ruggeri *We call it techno: esboço para uma leitura gumbrechtiana sobre a emergência da cena e da cultura Techno alemãs*, que entrei em contato através dos *Anais do SEFIM*, evento internacional ocorrido na UFRGS em 2019. Nesse pequeno resumo a autora fala justamente que a manifestação da cena e cultura Techno - um dos gêneros da Electronic dance music - na Alemanha na década de 90 é bastante enraizada no componente da presença e do corpo - característica que Gumbrecht associa também à cultura contemporânea e suas manifestações - , expresso por elementos musicais como a presença de bumbos - *kick drums* - graves e impactantes, ausência de vocais - que implicariam em um processo interpretativo de palavras - e pela “[...] criação de uma ambiência intimista e essencialmente hipnótica como a oferta maximizada de um convite à experiência de deixar ir o corpo [...]”, concordando também com a possibilidade de uma experiência estética

tecnologicamente mediada capaz de nos reconectar com “[...] a substancialidade do mundo [...]” (2019, p.107) .

Glover fala sobre o impacto da tecnologia até na produção de obras para instrumentos acústicos nos processos e pensamentos composicionais de alguns personagens do minimalismo (2013, p.1), algo que lembra bastante as asserções de Gumbrecht sobre a materialidades dos meios como, por exemplo, em sua referência à Friedrich Kittler e sua especulação a respeito da interferência da máquina de escrever de Nietzsche na construção de suas ideias.

E como pode se observar, se fossemos considerar os conceitos de análise cultural oferecidos por Gumbrecht em sua obra, acredito que poderíamos subsumir a *Electronic dance music* – e também, alguns agentes do minimalismo musical com pensamentos e práticas de criação menos “sistemáticas” como, a princípio (pelo que consegui analisar), Terry Riley – como sendo característicos mais de uma cultura de presença do que de uma cultura de sentido.

É importante lembrar – assim como faz o autor em sua obra – que não se trata de subsumir uma manifestação cultural determinada de maneira absoluta em apenas uma das categorias de análise cultural de que fala Gumbrecht, mas sim de uma congregação de componentes de cultura de sentido e de presença expressas dentro de uma mesma manifestação cultural que pode ter uma inclinação maior para um ou outro desses pólos. Em um detalhamento dado pelo autor a respeito desses conceitos, surge a dicotomia entre os elementos espaço versus tempo como sendo próprios, respectivamente, de culturas de presenças e de sentido. A respeito disso, fala o autor:

O espaço – ou seja, a dimensão que se constitui ao redor dos corpos - deve ser a dimensão primordial em que se negociem a relação entre os diferentes seres humanos e a relação entre os seres humanos e as coisas do mundo. Em contrapartida, o tempo é a dimensão primordial em qualquer cultura de sentido, pois parece existir uma associação inevitável entre a consciência e a temporalidade (lembre-se o conceito husserliano de "corrente de consciência"). Acima de tudo, porém , o tempo é a dimensão primordial em qualquer cultura de sentido, pois leva tempo para concretizar as ações transformadoras por meio das quais as culturas de sentido definem a relação entre os seres humanos e o mundo (2010, p.110).

Continuando a pensar nessa perspectiva, acredito que a dicotomia tempo x espaço dentro da dicotomia culturas Presença x cultura de sentido parece ser bem elucidativa pra pensar as tendências de criação de obras auto referenciais em certos movimentos da música do século 20, como os abordados no segundo capítulo deste trabalho – a música concreta, a *Elektronische*

Musik e o minimalismo. Considerando dessa forma, acredito que esse aspecto do pensamento composicional de compositores como Steve Reich - e seu foco em processos graduais sistemáticos de repetição -, Pierre Shaeffer - e seu foco na não associação na escuta musical, além do envolvimento direto com o pensamento de Edmund Husserl – Herbert Eimert – e sua oposição à ideia de composição e interpretação por via de associação e referência - além de outros exemplos que poderiam abordados, poderiam ser interpretados como criações próprias do que Gumbrecht chama de Culturas de sentido, ao invés de culturas de presença.

Inclusive, acredito que a intenção de Glauco Duarte Marini, presente em seu artigo *O tratado dos objetos musicais de Pierre Shaeffer revisitado pela fenomenologia de Merleau-Ponty* (2009), de visitar as ideias de Pierre Shaeffer sob a perspectiva da fenomenologia de Merleau Ponty parte de uma constatação muito próxima a essa. Ao invés de trazer o olhar da fenomenologia de Edmund Husserl – situada no que aparece no artigo como “paradigma de processamento de informação” (2009, p.8) dado pela importância das operações que a consciência realiza nesta fenomenologia, tal como a redução fenomenológica – Marini traz a perspectiva do Sujeito corpóreo (um sujeito situado corporalmente no mundo) e fala sobre o problema da eliminação dos condicionamentos culturais realizada nesta operação da consciência presente na fenomenologia de Husserl e, assim, em ideias e conceitos de Shaeffer, como o objeto sonoro e a escuta reduzida.

No caso de Stockhausen e sua música, não é possível afirmar o mesmo que no caso de Shaeffer. O compositor alemão evidentemente não se abstém de expressar seus condicionamentos culturais nas obras, algo que se constata na maneira como expressa sua religiosidade católica através da música eletrônica, de maneira mais direta em sua relação com as ondas senoidais na composição musical e também em sua obra *Gesang der Jünglinge*. Para Stockhausen, os sons eletrônicos não são estruturas autorreferentes desprendidas de referências externas à cultura (ou à fonte sonora originária, como em Shaeffer), mas na verdade são sons que se relacionam e expressam a divindade e Deus. (Mendes, 2009, p.107).

Uma consequência do fato das culturas de sentidos terem uma forma de relação com o mundo mais enraizada no tempo do que no espaço é que “numa cultura de sentido, o conceito de evento é inseparável do valor de inovação e, conseqüentemente, do valor de surpresa” (2010, p.111). Aqui é possível vislumbrar bastante uma reflexão sobre o que aparece na música eletrônica dos anos 50 – e também no espírito de vanguarda de várias situações da arte no século

20 –, onde identificamos a pretensão exacerbada de inovação e quebra por parte de artistas e suas produções, algo mais sintomático de uma cultura de sentido (*Electronic and Computer music*, 2004, p.19).

Entretanto, ao olharmos para manifestação cultural contemporânea dada pela Electronic dance music, considerando os levantamentos bibliográficos presentes aqui, faremos uma análise diferente. Nesse caso, trata-se de um fenômeno próprio de uma cultura de presença, o que “implica o desafio de imaginar um conceito de "eventidade", desconectado da inovação e da surpresa” (2010, p.111).

Ao falar de tal tipo de “eventidade” própria das culturas de presença, Gumbrecht traz o exemplo conhecido da música como uma arte reprodutiva - no caso de seu breve exemplo, a música orquestral, ao falar:

Sabemos que, pouco depois das oito da noite, a orquestra começará a tocar a abertura de uma peça que tantas vezes ouvimos. Apesar disso, a descontinuidade que marca o momento em que se produzem os sons iniciais "atinge- nos" - e produz um efeito de "eventidade" que e não traz consigo, nem surpresa, nem inovação (2010, p.111).

Gadamer, de maneira bem semelhante, fala sobre a temporalidade da obra de arte em sua obra *Verdade e método*, e também traz o caso das Artes reprodutivas (incluindo a música), enfatizando a possibilidade de “reformulação criativa posterior de todo artista” (1997, p.199) em relação ao modelo original que é interpretado/reproduzido por um instrumentista, por exemplo, ao executar uma peça. O fator repetição nesse caso, estabelecido pelo processo de reprodução de uma obra preexistente por parte de uma artista (músico, ator, etc), corrobora uma característica de “eventidade” da estrutura temporal da experiência da arte também desprendida dos elementos de surpresa e inovação que pode ser entendida a partir do fenômeno antropológico da Festa, conceito que também aparece na análise de Gadamer da base antropológica da experiência da arte em sua conferência aqui já referenciada.

O tipo de reprodução que Gadamer aborda no caso das artes reprodutivas é diferente daquele abordado anteriormente dado pela performance do DJ, subsidiada pelas tecnologias de reprodução sonora. De qualquer forma, acredito que a questão da reprodução nesse caso – onde o DJ “aciona a história da música” (2009, p.15), ou seja, retoma, repete e, sobretudo, celebra o mesmo ao invés de vislumbrar a criação de algo jamais visto – também representa uma experiência da arte alinhada com a estrutura temporal da Festa de que fala Gadamer e do tipo de

“eventidade” de que fala Gumbrecht, o que corrobora concepções de criação artísticas bem diferentes das dos artistas do século 20 aqui referenciados. Assim, acredito que a *Electronic dance music* pode ser pensada como um fenômeno mais próprio de uma cultura de presença - para continuar usando os conceitos de análise cultural gumbrechtianos - do que de sentido.

IV EXPOSIÇÃO DE COMPOSIÇÃO AUTORAL

Já encaminhando o trabalho para o fim, passo agora a expor aqui uma música de autoria própria - disponível na internet, neste link https://youtu.be/r_XMQR-aEPs, – que foi produzida ao longo do ano de 2019, enquanto cursava os últimos semestre do curso de música popular e analisava a música eletrônica sob as perspectivas anteriormente abordadas. O que se segue agora não se trata de uma descrição pormenorizada e sistematizada da música e de todos seus elementos. Não trago aqui quaisquer aportes teóricos ou musicológicos para subsidiar essa parte do trabalho. Entretanto, acredito que se trata de um fator enriquecedor para o trabalho em função de trazer ao lado de conteúdos teóricos e bibliográficos um conteúdo sonoro, musical propriamente dito, fazendo assim com que o trabalho possa não só ser lido, mas também “escutado” de alguma forma, corroborando de maneira mais sonora e “tangível” o que foi falado sobre a música eletrônica, suas características, processos de produção e efeitos causados na atividade de escuta

A música foi totalmente construída através do computador - mais especificamente através da DAW (*Digital audio workstation*) Ableton live – com o uso de técnicas de sampling (recorte de gravações sonoras/amostras de áudio) e síntese sonora. O uso de de samples de percussão de culturas tradicionais não ocidentais (processados com efeitos de reverb, delay, entre outros), como a Canjita (Instrumento de percussão afroperuano), a Kanjira (típico do sul da Índia), o trompe ou berimbau/harpa de boca (um dos instrumentos mais antigos do mundo, presente em diferentes culturas, como tribais e xamânicas), entre outros, juntamente de sons de baterias eletrônicas (*drum machines*) próprios dos gêneros da *Electronic dance music* (*Open Hihats, Closed Hihats, Rim shot, Claps, Snares*, entre outros) foram usados para criação de uma espécie de “malha” rítmica, dada pela superposição de várias linhas percussivas diferentes desses instrumentos, (alguns trechos mais dinâmicos, com mais notas por compasso e que soam na maior parte da música, outros com ataques mais espaçados ao longo de 2 ou 4 compassos, por exemplo).

A música possui oito linhas de sintetizadores, três delas mais protagonistas (pois também soam na maior parte da música) e outras cinco mais periféricas, com ataques em trechos curtos, repetindo de maneira mais intervalada. Muitas das linhas dos sintetizadores foram construídas

através de improvisações musicais em um teclado midi de duas oitavas através do qual consegui inserir acordes e certas notas musicais dentro da tonalidade de dó menor (Cm).

Todas essas linhas foram construídas com apenas um sintetizador, o Operator, sintetizador que opera com síntese FM, nativo do software de produção musical Ableton Live, amplamente usado na produção de música eletrônica. Além disso, nesses sintetizadores foram combinados efeitos de delay, reverb e saturação analógica, com certas configurações que contribuíram para criação de uma atmosfera abstrata, fria, mas relaxante – nesse sentido, um tanto quanto “noturna” – que, ao soar junto das linhas de percussão acima referenciadas, atesta na música um tipo de instrumentação bastante multifacetada e talvez até, de certa forma, multicultural.

Assim, de maneira breve e descompromissada, finalizo o último capítulo deste trabalho trazendo um conteúdo musical de autoria própria e intrinsecamente relacionado com as questões e assuntos abordados aqui a respeito da música eletrônica em diferentes estilos e expressões.

V CONCLUSÃO

O trabalho inicia com a apresentação do que chamei de uma “espécie de metodologia”, dada nos quatro primeiros subcapítulos do início do trabalho pela exposição do caminho interpretativo da hermenêutica juntamente da visão de Gumbrecht em relação à hermenêutica e as possibilidades de análise que esse autor oferece ao traçar as características do campo Não-hermenêutico, da presença e da materialidade da comunicação.

Após tais exposições responsáveis por esclarecer de início o modo e os tipos de análises que são desenvolvidos no trabalho, parti para a construção de um breve levantamento histórico da música eletrônica. Corroborando o aspecto de esboço do trabalho, exposto no título, pode se observar o caráter enxuto desse levantamento pelo fato de não trazer diversas épocas e manifestações existentes na música eletrônica e sua história em diferentes países.

De qualquer forma, foi possível abordar certos desenvolvimentos importantes desse tipo de música, bem como falar sobre eles a partir de um aparato conceitual diverso, mas ao mesmo tempo bem delimitado. Além da presença mais acentuada de Gadamer e Gumbrecht nas considerações do trabalho, aparecem diferentes autores, a maioria da área da música.

A articulação feita no capítulo IV entre as ideias dos filósofos alemães acima citados e as diferentes situações da música eletrônica expostas no breve levantamento histórico no capítulo II cumpre um papel importante justamente por subsidiar a proposta central de analisar as concepções de criação e as diferentes formas de interação com tecnologias de cada momento da música eletrônica que foi falado.

Além de tais esforços de caráter diretamente teórico e bibliográfico, é anexado ao trabalho uma composição de música eletrônica de autoria própria, cuja os elementos composicionais e o gênero musical possuem relação intrínseca com muito do que é debatido na parte teórica do trabalho, mais diretamente com o que é falado a respeito da *Electronic Dance Music*. Acredito que isso seja bastante enriquecedor para o trabalho pelo fato de proporcionar não só conteúdo para leitura, mas também para escuta.

As perspectivas de desenvolvimento futuro do que foi apresentado aqui devem muito ao caráter de esboço que o trabalho possui, esclarecido desde o título. Não é difícil de perceber possíveis pontos de melhoria e ampliação para as abordagens feitas. Poderia se pensar, por exemplo, uma série de outros acontecimentos históricos, movimentos e artistas da música

eletrônica e, a partir daí, identificar ainda mais possibilidades de reflexão sobre esse tipo de música e também sobre todas as questões extra estéticas e extra musicais inerentes a ela. Junto disso, tem-se um espaço aberto para um maior aprofundamento em questões da filosofia, da comunicação e da filosofia da música propriamente ditas, áreas de conhecimentos imprescindíveis para o que aqui foi apresentado.

De maneira geral, posso afirmar que do ponto de vista de um esboço, foi apresentada uma análise hermenêutica e não hermenêutica da música eletrônica interessante e capaz de fornecer caminhos criativos e interpretativos para pessoas não só da área da música, mas também de diferentes áreas do conhecimento.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUTLER, Mark J. **Unlocking the groove. Rhythm, meter, and Musical Design in Electronic Dance Music**. Indiana University Press, 2006.

CERVO, Dimitri. O minimalismo e suas idéias composicionais. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.11, 2005, p.44-59.

FLUR, Wolfgang. **Kraftwerk**. I Was a Robot. 2 ed. Londres: Sanctuary Publishing. 2003.

GADAMER, H.-G. **A Atualidade do Belo: A Arte como Jogo, Símbolo e Festa**. Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GADAMER, H.-G. Verdade e método. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GADAMER, H.-G. “Martin Heidegger e o significado de sua ‘hermenêutica da facticidade’ para as ciências humanas”, in: Le problème de la conscience historique, p. 49-57.

GLOVER, Richard (2013) **Minimalism, Technology and Electronic Music**. In: Ashgate Research Companion to Minimalist and Post-Minimalist Music. Ashgate, pp. 161-180.

GUMBRECHT, H. O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação. **Teresa, revista de Literatura Brasileira**. São Paulo, p. 386-407, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010

MANNING, Peter. **Electronic and computer music**. New York: Oxford University Press, 2004.

MARINI, G. D. O tratado dos objetos musicais de Pierre Schaeffer revisitado pela fenomenologia de Merleau-Ponty. In: **IV Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá (EPEM)**. Maringá, 2009.

MENDES, D. S. **O cálculo e a invenção na poética de Stockhausen** / Daniel de Souza Mendes. - São Paulo : [s.n.], 2009. 157 f. **Bibliografia**.

RBMA. Entrevista Dixon e Gerd Janson, Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z19QNrmhRI>. Acesso: 12 de Agosto de 2019.

RUGGERI, S. We call it Techno: esboço para uma leitura gumbrechtiana sobre a emergência da cena e da cultura Techno alemãs. In: RAJOBAC, R. (Org.) **Música e Filosofia: Linguagens e sensibilidades**. Porto alegre: UFRGS, 2019, p.109-110.

SHERBURNE, P. Digital Discipline: minimalism in House and Techno. In: **Audio Culture: readings in modern music**. Christopher Cox and Daniel Warner, London, 2004, p.326.

SILVA JÚNIOR, A.F. **Estética e hermenêutica: a arte como declaração de verdade em Gadamer**. (Tese de doutorado), São Paulo, 2005. Disponível em: http://filosofia.ffe.usp.br/sites/filosofia.ffe.usp.br/files/posgraduacao/defesas/2006_docs/almir_doc_2006.pdf.