

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Instituto de Artes

THIAGO BARBOSA ALVES DE SOUZA

ARTEMÍDIA COMPONENTE:

SORRY IT'S OVER – O DINHEIRO NA MÚSICA POP E NA MÚSICA CLÁSSICA

São Paulo – SP

2016

THIAGO BARBOSA ALVES DE SOUZA

ARTEMÍDIA COMPONENTE:

SORRY IT'S OVER – O DINHEIRO NA MÚSICA POP E NA MÚSICA CLÁSSICA

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Programa de Graduação em Música do Instituto de Artes – IA –, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Música, com habilitação em Composição Musical.

Orientação: Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira

São Paulo – SP

2016

Adradecimentos

Aos meus pais, Telma Cristina e Arnulpho Alves, por terem, para o bem e para o mal, apoiado minhas escolhas. Aos amigos que conheci na UNESP (em especial Cesar Anitablian que me ajudou, mesmo atrapalhando, neste trabalho), cujo afeto está sublimado na forma desta pesquisa. Ao orientador Pelópidas (carinhosamente, Pel) por me mostrar que a universidade pode ter um *paPel* conciliador e acolhedor de ideias... Aos amores efêmeros que passaram rápido no período que eu fazia esta pesquisa, vocês também estão aqui de algum modo... E um

grande
obrigado a
Luciane

Faccini, a mulher que me
ensinou a namorar e a pensar um
pouquinho...

RESUMO

Este trabalho tem uma dupla finalidade: a primeira é uma exposição das conclusões obtidas através de nossa análise do *modus operandi* (modo de funcionamento) da música *pop* e da música clássica no que diz respeito ao mercado consumidor e às perspectivas sócio-econômicas de tais práticas artísticas; já a segunda finalidade consiste em duas composições audio-visuais fruto da comparação entre elementos da música *pop* e da música clássica-contemporânea aliada a uma descrição de seu processo de elaboração. Objetivamos expor a relação universo pop e academia.

Palavras-chave: Artemídia; empreendedorismo em artes; música pop; música clássica; mercado musical.

ABSTRACT

This work has a dual purpose: the first is an exhibition of the findings obtained by our analysis of the *modus operandi* of pop music and classical music in relation to the consumer market and the social economic prospects of such practices artistic; at the same time the second purpose consists of two audio-visual compositions that are the result of comparison between elements of pop music and classical-contemporary music together with a description of their development process. We aimed to expose the relationship pop universe/universities.

Keywords: Artmedia; entrepreneurship in the arts; pop music; classical music; music business.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO E OBJETIVOS.....	07
1.1. PENSANDO A PARTIR DO PRESENTE.....	09
1.2. CUSPINDO NO PRÓPRIO PRATO?.....	11
1.3. RESSENTIMENTO?.....	13
1.4. OS INTELLECTUAIS E A SOCIEDADE: O INFERNO SÃO SEMPRE OS OUTROS.....	14
2. PARTE 2 – COMPOSIÇÃO AUDIO VISUAL.....	14
3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	21
4. GLOSSÁRIO.....	23
5. APÊNDICE.....	25

1. Introdução e objetivos

Sorry it's over [*Desculpa, já deu*, em tradução livre] é o nome de um *site* australiano que oferece serviços a quem deseja terminar um relacionamento afetivo, mas não tem coragem, ou não quer fazê-lo sozinho. Não importando o nível de envolvimento de seus parceiros, desde um corriqueiro namoro a um longo casamento, a empresa promete por um ponto final. Para isto, a empresa *Sorry it's over* dispõe de vários pacotes que vão de uma carta destinada ao parceiro comunicando o fim até o envio de um profissional encarregado de terminar a relação pessoalmente (cf. TECHTUDO, 2016).



Figura 1: Captura de tela da reportagem sobre a empresa SORRY IT'S OVER

Assim, adotando a empresa *Sorry It's Over* como modelo de novas formas de se relacionar, agir e pensar na sociedade de mercado, escolhemos seu nome como título deste trabalho, buscando

assim explicitar uma das dúvidas iniciais que motivou e norteou toda a pesquisa: não seria a música clássica em seu modo de funcionamento algo realmente obsoleto? Se sim, *Sorry It's Over!* Quanto ao subtítulo (“o dinheiro na música pop e na música clássica”), foi assim posto pois é através de uma breve observação comparativa entre o mercado da música pop e o mercado da música clássica (também chamada de música “erudita”) que notamos que, ao menos do ponto de vista financeiro, a música clássica parece ser mesmo um objeto fadado a permanecer em pequenos nichos de um mercado alternativo, colaborando assim com a hipótese da que a música clássica em seu *modus operandi* (modo de funcionar) seja uma atividade (um tanto) obsoleta¹.

Também, diante do contato com a empresa *Sorry It's Over*, já podemos supor o que uma parte da comunidade intelectual (a chamada *intelligentsia*) teria a dizer: “o homem contemporâneo é um ser inconsistente moralmente, um covarde, um ser infantilizado que não tem a coragem de terminar a própria relação afetiva”. Ou: “o capitalismo mais uma vez coisificando as coisas da vida”. Por trás destes exemplos estereotipados (embora facilmente encontrados na vida real) há a velha ideia da crítica ao presente: “a que ponto chegamos?!”. Sobre este tipo de crítica, Sébastien Charles nos lembra:

A condenação do presente é sem dúvida, se analisada da perspectiva do tempo longo da história, a crítica mais comum apresentada pelos escritores, filósofos e poetas, e isso desde épocas imemoriais. Platão já se preocupava com o definhamento dos valores e o surgimento dessa raça de ferro, a dele, que não tinha mais muito em comum com a raça de ouro dos tempos míticos, dotada de todas as virtudes².

Já o escritor Umberto Eco (1932-2016) no livro *Apocalípticos e Integrados* – livro este dedicado justamente à análise da oposição rejeição/aceitação das mudanças sociais – explica esta mesma oposição:

toda modificação dos instrumentos culturais, na história da humanidade, se apresenta como uma profunda colocação em crise do 'modelo cultural' precedente; e seu verdadeiro alcance só se manifesta se considerarmos que os novos instrumentos agirão no contexto de uma humanidade profundamente modificada, seja pelas causas que provocaram o aparecimento daqueles instrumentos, seja pelo uso desses mesmos instrumentos³.

A partir das palavras de Eco podemos concluir que rejeitar novas mudanças sociais (e ou instrumentais) tendo como base para esta mesma rejeição ideias concebidas em tempos anteriores às próprias mudanças pode gerar um grande equívoco, pois as sociedades comparadas no tempo já não são as mesmas. É deste modo que propomos neste trabalho um olhar sociológico sobre os fenômenos musicais livres de um modelo de referência passado.

¹Sobre alguns dados da economia da música pop, conferir CONNOLY e MIDDLETON.

² Cf. CHARLES in LIPOVETSKY, 2004, p. 13.

³ ECO, *Apocalípticos e Integrados*, ano x, p. 34.

Esta mesma abordagem sociológica nos permite, por exemplo, olhar para a *Sorry it's over* despojados de uma visão pré-concebida e a concebermos como resultado de uma mudança no modo de funcionamento da sociedade e assim poderemos encontrar novas interpretações e também podemos nos colocar questões que certamente um pensamento pré-concebido não permitiria. Considerando as mudanças de paradigma na sociedade contemporânea parece não fazer mais sentido uma condenação do novo e uma exaltação do velho, podemos até fazer de modo contrário.

1.1. Pensando a partir do presente

Do ponto de nossa análise neste trabalho empreenderemos um olhar para as manifestações da música *pop* e da música clássica e contemporânea de tradição europeia considerando os fenômenos dos tempos atuais, sem levar em conta uma abordagem histórica, algo muito semelhante à abordagem metodológica sincrônica efetuada nos estudos linguísticos a partir do suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913)⁴. Dito de bem mais simples, do mesmo modo que este autor, considerado o pai da linguística moderna, analisou a linguagem observando os elementos linguísticos do seu tempo presente sem considerar a evolução de tais elementos, analisaremos num primeiro momento o papel e o contexto da música *pop* e da música clássica na sociedade contemporânea.

Assim, olhando nosso tempo presente, é fácil concluirmos que a música clássica é uma manifestação artística minoritária quando comparada à *música pop* difundida nas grandes mídias. A música clássica e contemporânea, via de regra, parece não se adequar às necessidades mercadológicas atuais, apesar do fato de haver inúmeras propagandas áudio-visuais que se utilizem de músicas do repertório clássico como fundo para suas ofertas. Poderíamos até pensar que se trata de uma manifestação musical ultrapassada, pertencente a uma época em que haviam poucos elementos áudio visuais e pouca tecnologia disposta a atrair a atenção do espectador. Como exemplo podemos comparar a experiência de assistir um filme com a fruição de uma peça teatral. Certamente, do ponto de vista da variedade de imagens, cores, sons e locais há muito mais variedade no cinema do que no espetáculo teatral. Do mesmo modo, as manifestações *pop* parecem dispor de mecanismos mais atraentes ao espectador: ao presenciarmos um show de uma artista *pop* como Madonna, por exemplo, não nos deparamos apenas com uma cantora, músicos tocando e um maestro regendo, mas, somos bombardeados por um misto de artes que parece encontrar sentido através da música (dança, explosões pirotécnicas, uma projeção visual, figurinos exuberantes, alta intensidade sonora). Contudo, isso não significa que as duas manifestações não possam coexistir, significa, porém, que o fato de uma dessas manifestações (música *pop*) melhor se adequar às

⁴ Sobre a abordagem metodológica sincrônica efetuada por Saussure a que nos referimos, ver SAUSSURE, 96; e FIORIN, 2014, 147-148.

necessidades da sociedade de mercado - pois é fruto desta - torna a outra manifestação (música clássica) algo minoritário, marginal, pertencente a um nicho de mercado alternativo, e, por isso, elitista.

É neste estado de coisas que buscamos nesta primeira parte deste trabalho apresentar e responder as seguintes perguntas:

- Não seria a música clássica um objeto artístico realmente ultrapassado?
- Não seria a música do *mass-media* de fato a vanguarda, considerando que há um nicho de mercado infinitamente maior para ela?
- O que está por trás dos críticos que desdenham a música pop? Não seria uma espécie de ressentimento dado que a música mais "cult" não se adequa ao mercado?
- Agir conforme as leis do mercado é algo ruim?
- As críticas aos fenômenos mercadológicos não trazem consigo uma visão política vinculada às chamadas esquerdas? Se sim, uma música que está de acordo com as leis do mercado não estaria associada a uma concepção neo-liberal?
- Já que a música clássica em seu funcionamento obsoleto não é objeto economicamente viável, suas práticas não estariam naqueles nichos alternativos de mercado, que atraem mais pela curiosidade e despertam o interesse de uma certa elite - como todo nicho alternativo?
- Não seria a música pura (ou absoluta) a culpada pelo desinteresse que causa às pessoas e ao mercado?
- Os vínculos que a música fez e faz (principalmente a música *pop*) como elementos imagéticos podem tornar a música mais interessante para os ouvintes e, conseqüentemente, para o mercado?
- Ao contrário do que PREGAM alguns intelectuais, não há uma sabedoria naquilo que o mercado escolhe como objeto atrativo? Já que do ponto de vista prático, mercado significa um número maior de pessoas que desejam consumir tal produto.
- Não há uma sabedoria **arte-mídia** inconsciente no ato de querer ouvir rock e não

Beethoven?

Tentaremos esclarecer algumas destas questões a seguir.

O importante musicólogo Antoine Goléa (1906-1980) abre em 1977 o segundo de seus dois volumes dedicados à história da música ocidental – *La Musique - de la Nuit des Temps aux Aurores Nouvelles* [A Música – da Noite dos Tempos às Novas Auroras] – com a seguinte constatação:

Eis aqui uma outra questão preliminar de extrema importância. O dia no qual eu escrevo este capítulo, eu leio a seguinte informação em um jornal digno de confiança: “Quinhentos mil jovens assistiram sábado em Watkins Glen, no estado de Nova York, a um festival de música pop, com a participação especial de *The Band* e os *Grateful Dead*”⁵

O autor segue o capítulo, cujo título é uma pergunta “*Onde está o público do século XX?*”⁶, confrontando a quantidade de pessoas dispostas a assistirem a um festival de música *pop* com a rareada plateia de um concerto clássico. Este fato já responde a pergunta que dá nome ao capítulo de Goléa: o público, ou os públicos que apreciam música seja de qual tipo for, estão mais presentes nos eventos de música pop do que nas salas de concerto. Logo, podemos responder também a primeira pergunta das muitas feitas anteriormente: a música clássica, se não é ultrapassada, é ao menos pouco adaptada ao mundo atrativo do entretenimento da sociedade de mercado.

1.2. Cuspindo no próprio prato?

Deste modo, também não podemos deixar de considerar uma aparente contradição: embora os eventos da música *pop* atraiam multidões no mundo inteiro, boa parte da comunidade intelectual parece demonstrar uma certa repulsa, apresentando muitas críticas à música *pop*, e a qualquer fenômeno mais acessível nas artes em geral. Lembremo-nos da célebre frase de Arnold Schönberg (1876-1951), “Se é arte não é para as massas. E se é para as massas não é arte”⁷. Outro exemplo desta crítica ao universo mercadológico pop no contexto do pensamento musical brasileiro é encontrado no pensamento do compositor Willy Corrêa de Oliveira (1938), que afirma em sua tese de doutoramento:

Não há língua viva, falada, (considerando-se a música erudita⁸), em Mahagony⁹. Só na música pop encontra-se algo próximo desta função. E como já apontamos em abordagens anteriores, o sistema (através do trabalho das mídias, do embrutecimento do espírito, em conluio com a ignorância que faz corpo com a atividade de compradores profissionais em

5 “Voici une question préalable d’une extrême importance. Le jour où j’écris ce chapitre, je lis l’information suivante dans un journal digne de foi: ‘Cinq cent mille jeunes ont assisté samedi à Watkins Glen, dans l’État de New York, à un festival de musique pop, avec notamment The Band et les Grateful Dead’” Cf. GOLÉA, 1977, p. 465.

6id.

7 C.f. LEIBOWITZ, 1981, p. 21.

8 O autor faz aqui uma interessante comparação entre a música e a linguagem para demonstrar que a música erudita não mais faz parte da vivência musical da maioria das pessoas, sendo algo como um latim falado (praticado) apenas por estudiosos e estudantes desta língua.

9 *Mahagony* refere-se aqui a sociedade capitalista. O autor estabelece uma metáfora um tanto apocalíptica entre a sociedade de mercado e a cidade de Mahagony da ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagony* [*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony*], de Kurt Weill (1900-1950), com libreto de Bertold Brecht (1898-1956).

tempo integral) incentiva e divulga e inculca esse modo de falar-mercadoria que se torna comum, simulacro de única tribo¹⁰.

Olhando mais atentamente as palavras de Willy Corrêa de Oliveira, encontramos traços da condenação ao universo pop, pois este supostamente “embrutece o espírito”, faz “conluio com a ignorância”, é imposto “inculcado” para se tornar algo comum e constitui um “simulacro de única tribo”. Certamente não podemos que dizer que a música pop e todo seu ambiente encantador seja um prato que é cuspidor por quem o come, pois a crítica neste caso não é feita pelo público admirador do pop. Mas, de fato é curioso que a manifestação musical mais frequentada seja também a mais atacada. Já a pouco assistida música erudita é algo intocável, do ponto de vista de uma dura crítica. Quem ousaria fazer uma crítica a pureza da música clássica?

Willy Corrêa de Oliveira, ainda que apresente uma visão proveitosa e condizente com a realidade musical – principalmente no que diz respeito ao custo educacional de se preparar alunos de música para um conhecimento aprofundada da música (erudita) do passado, que por sua vez já não mais pertence ao hábito de vida da maioria das pessoas no mundo, sendo, portanto, uma língua não compreendida – prossegue suas críticas ao universo pop, crítica esta atrelada ao pensamento marxista:

Até os dias atuais, o sistema capitalista não deu mostras de sensibilidade musical compatível com a realização da música como LINGUAGEM. Como enriquecimento espiritual do homem¹¹.

E aborda sua incapacidade pessoal de conceber uma conciliação da música clássica com o universo midiático e mercadológico atual:

‘Muito chato, roupa preta, muito imóvel; o jovem hoje quer dinamismo, coisa rápida’, isto ouvi dizer. ‘A música erudita tem que se adequar ao que os jovens querem; o pessoal de baixa renda, etc.’: isto significa que teríamos de ajustar, de proporcionar o pensamento musical à capitalística jovem insipiente. Não consigo enxergar como isso seria possível¹².

Faz ainda afirmações um tanto arriscadas sobre a relação, que para este autor parece inerente, entre acúmulo de riqueza e falta de habilidade e desenvolvimento humano: “Para acumular capital não se faz necessário acumular capital¹³”. Esta frase, típica do materialismo de Marx, dita no âmbito de uma reflexão sobre a atividade profissional de músicos dá a entender que quanto mais se lucra fazendo música – e a música pop é de fato um ramo lucrativo –, mais falta inteligência e desenvolvimento do “espírito” humano, seja lá o que “espírito” signifique.

10 Cf. OLIVEIRA, 1996, p. 29.

11 Id. p. 20.

12 Id. p. 24.

13 Id. p.21.

1.3. Ressentimento?

É neste sentido que gostaríamos de trazer para a nossa análise da crítica ao pop a noção de *ressentimento* proposta pelo filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900). Este autor, na obra *Crepúsculo dos Ídolos – ou como se filosofa com o martelo* (1888), dedica-se a desmitificação de alguns dos grandes nomes do pensamento ocidental¹⁴, e traz formas de pensamento como resultado de algum ressentimento no plano intelectual e ou afetivo. Isto fica evidente quando este autor, ao falar de Sócrates empreende um processo de profunda desconstrução deste eminente nome do pensamento ocidental:

Por sua origem, ele pertencia ao povo mais baixo: Sócrates era plebe. Sabe-se, pode-se ainda ver, como ele era feio. [...] Ao passar por Atenas, um estrangeiro que entendia de rostos disse a Sócrates, na cara deste, que ele era um *monstrum* – que abrigava todos os vícios e apetites ruins. E Sócrates respondeu: “O senhor me conhece!”. – (NIETZSCHE, 2006, pp. 18-19).

E prossegue:

– É a ironia de Sócrates uma expressão de revolta? de ressentimento plebeu? Goza ele, como oprimido, de sua própria ferocidade nas estocadas do silogismo? *Vinga-se* ele dos homens nobres a quem fascina? – Como dialético, tem-se um instrumento implacável nas mãos; pode-se fazer o papel de tirano com ele; expõe-se o outro ao vencê-lo. O dialético deixa ao adversário a tarefa de provar que não é um idiota: ele torna furioso, torna ao mesmo tempo desamparado. O dialético *tira a potência* do intelecto do adversário. – Como? A dialética é apenas uma forma de *vingança* em Sócrates?¹⁵ (Id. p. 20).

É interessante notarmos que Nietzsche chega a considerar que a habilidade retórica de Sócrates seja fruto de suas frustrações, de sua revolta e de seu ressentimento para com sua condição de homem “feio” e da plebe. Logo, concluímos que toda sua habilidade é na verdade uma forma extremamente sofisticada – sublimada, no jargão freudiano – da vingança. Notemos que Nietzsche usa o verbo “vingar” e o substantivo “vingança” em itálico.

Ainda que toda esta discussão se dê no âmbito da filosofia, é fácil avistarmos como o mesmo pode se dar em qualquer outro campo da atividade humana. Deste modo, nos permitimos perguntar: não seria a crítica ao universo pop uma forma sofisticada e retórica de ressentimento por parte daqueles que não desfrutavam das facilidades aparentemente propiciadas aos “astros” pop? Inveja da riqueza? Inveja da fama? Inveja das multidões de seguidores e fãs?

Com muita certeza, não temos uma resposta única para tais questões, contudo, é-nos possível facilmente supor, e até mesmo reconhecer, o sentimento de revolta que pode ter o músico erudito profissional diante da disparidade entre o mercado (eufemismo para se referir a quantidade de dinheiro no próprio bolso) da música clássica e o da música pop. Tantos anos de estudo

¹⁴ Disto surge o fato de Nietzsche ser chamado de “o filósofo do martelo”, isto é, que desmitifica formas de pensar e ídolos através de uma argumentação filosófica extremamente enérgica e até agressiva, como golpes de martelo.

¹⁵ Id. p. 20.

institucionalmente formalizados para ganhar menos do que os ídolos musicais pop, que, ao menos do ponto de vista institucional, possuem, via de regra, menor estudo formal?! Sim! *C'est la vie...* [É a vida...] Por maior que seja importância do pensamento musical erudito e contemporâneo de Willy Corrêa de Oliveira, quem é mais reconhecido, inclusive mundialmente, ele ou a cantora Ivete Sangalo (1972)?

1.4. Os intelectuais e a sociedade: o inferno são SEMPRE os outros...

Outro modo de interpretar a crítica feita ao universo pop por parte de uma parcela da comunidade intelectual, e que se relaciona um pouco com a questão do ressentimento, está presente no pensamento de três autores: Theodore Dalrymple (1949), Thomas Sowell (1930) e Luiz Felipe Pondé (1959). Basicamente, estes três autores têm em comum o fato de conceberem a atividade intelectual, exercida na área de humanas, como algo que tende perder o vínculo com a realidade prática, isto é, a construção de teorias sobre a realidade pode levar ao distanciamento desta. Além do fato de considerarem que os intelectuais possuem, dadas as próprias inclinações que os fizeram escolher a carreira de intelectual, uma aversão natural ao que é comum, ao que é de fácil assimilação (cf. PONDE, 2012; DALRYMPLE, 2014).

Também, Dalrymple considera que os intelectuais sempre culpam formas de pensamento e instituições quando da análise de algum fenômeno social, nunca atribuindo a culpa a si próprios.

Intelectuais são, em geral, pessoas muito desonestas. Eles não pensam em si mesmos como irresponsáveis, mas costumam atribuir essa característica a outras pessoas com grande facilidade (DALRYMPLE, 2012).

Parte 2 – Composição audio visual

Feita as reflexões anteriores sobre o universo pop e a crítica ao pop – crítica esta que parece estar baseada não em aspectos musicais, mas em fatores alheios à música: fatores institucionais, psicológicos, políticos e morais – elaboramos uma composição audio-visual inserida no âmbito da chamada música erudita contemporânea, mas que dialoga com elementos musicais do universo pop. Estes elementos são:

- Periodicidade rítmica
- periodicidade intervalar
- repetições recorrentes
- curta duração

- uso da voz humana como elemento atrativo
- sons de baixa frequência que provocam uma forma mais tátil (ou corpórea) de recepcionar o som.
- sons típicos do cinema.
- recortes musicais e citações facilmente reconhecíveis.

Pornofonia 1: (Est)ética ou Traité Sonore sur la Sublimation

Texto Analítico sobre obra acusmática homônima

Pornofonia 1: (Est)ética ou Traité Sonore sur la Sublimation é o título de minha obra acusmática desenvolvida no PANaroma.

Este(s) título(s) advém de dois aspectos incorporados à obra que nomeiam:

- o primeiro aspecto é a poética de Nelson Rodrigues (1912-1980), representada pelo título em italiano *(Est)ética*. Este título se justifica pelo fato de que uma das características principais da obra rodriguiana é o fato de que a *estética* – que em sua raiz etimológica significa *sensação* – antecede a *ética*. Dito de outro modo o pensamento de Nelson Rodrigues é pautado pelas sensações. E sendo Nelson um moralista (palavra esta que deve ser entendida em seu sentido filosófico, que se refere àquele que pensa e discute sobre o comportamento humano), podemos dizer que este autor é um estetizador da moral, tal qual Friedrich Nietzsche (1844-1900) foi, de certo modo, um estetizador da filosofia. Assim, voltando título *(Est)ética*, transpus esta propriedade da poética de Nelson Rodrigues para a própria morfologia da palavra. Escolhi, portanto, a palavra italiana *Estetica* [Estética] e separei por meio de parênteses as letras *E*, *S* e *T*, com o objetivo de explicitar a palavra *etica* [ética] contida na própria palavra *Estetica*. Deste modo, o *Est* da palavra *estetica* (que significa sensação em sua origem) antecede a palavra *etica*, semelhante ao traço poético de Nelson Rodrigues, no qual a sensação fornece a base para pensar o comportamento humano. Há também o fato de que a palavra *Est* pode ser lida em francês – que aliás é o idioma do título seguinte desta mesma obra – e em latim com *é*, isto é, como o verbo *ser* conjugado na terceira pessoa do singular do presente do indicativo. Portanto, este primeiro título pode significar também *é ética*. Já a razão pela qual o título está em italiano é devido ao fato de que a obra que nomeia encerra uma reflexão sobre o erotismo e a pornografia na música, e em estudo sobre aquilo que chamamos de pornografia está localizada a obra do poeta italiano Pietro Aretino (1492-1556), obra esta que tem sido considerada ponto de partida para o entendimento e para a história da pornografia; principalmente à partir de seus *Sonetti*

Lussuriosi [Sonetos Luxiriosos] de 1525.

o segundo aspecto é a *sublimação* [*Sublimierung*], conceito da psicanálise freudiana formulado entre 1909-1910 no importante texto *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* [Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci]. Este conceito refere-se a processo pelo qual as pulsões mais primitivas e de fortes inclinações sexuais são transformadas em energias psíquicas voltadas para ações socialmente aceitas, desvinculadas, aparentemente, de alguma relação com a sexualidade. Tendo este conceito esclarecido, escolhi a língua francesa pois é na literatura nesta língua que é fortemente marcada pela presença de tratados [*traité*] que são produções bibliográficas de carácter racional, técnico e didático que representam, aos olhos de uma interpretação freudiana, estas atividades socialmente aceitas para as quais as pulsões sexuais são psiquicamente desviadas.

2.1. Composição audiovisual 2: *Ki Linda Neca, Bofe (Killing in the Name)*

Como fruto de nossa reflexão sobre a *música pop* e a música clássica, realizamos uma composição audio-visual na qual a parte musical foi elaborada a partir de uma paródia da música *Killing in the Name*, da banda norte americana *Rage Against the Machine*. Esta paródia está baseada numa profunda ironia com a seriedade da letra original, que trás conteúdo político de protesto contra o sistema de recrutamento para as guerras ocorridas nos Estados Unidos:

Killing In The Name

Killing in the name of!

Some of those that work forces are the same that burn crosses

Some of those that work forces are the same that burn crosses

Some of those that work forces are the same that burn crosses

Some of those that work forces are the same that burn crosses

Huh!

Killing in the name of!

Killing in the name of!

And now you do what they told ya

And now you do what they told ya

And now you do what they told ya

And now you do what they told ya

And now you do what they told ya

And now you do what they told ya

And now you do what they told ya

And now you do what they told ya

And now you do what they told ya

And now you do what they told ya

But now you do what they told ya

Well now you do what they told ya

Those who died are justified, for wearing the badge

They're the chosen whites
You justify those that died by wearing the badge
They're the chosen whites
Those who died are justified, for wearing the badge
They're the chosen whites
You justify those that died by wearing the badge
They're the chosen whites
Some of those that work forces are the same that burn crosses
Some of those that work forces are the same that burn crosses
Some of those that work forces are the same that burn crosses
Some of those that work forces are the same that burn crosses
Ugh!
Killing in the name of!
Killing in the name of!
And now you do what they told ya
And now you do what they told ya
And now you do what they told ya
And now you do what they told ya
And now you do what they told ya, now you're under control
And now you do what they told ya, now you're under control
And now you do what they told ya, now you're under control
And now you do what they told ya, now you're under control
And now you do what they told ya, now you're under control
And now you do what they told ya, now you're under control
And now you do what they told ya, now you're under control!
And now you do what they told ya!
Those who died are justified, for wearing the badge
They're the chosen whites
You justify those that died by wearing the badge
They're the chosen whites
Those who died are justified, for wearing the badge
They're the chosen whites
You justify those that died by wearing the badge
They're the chosen whites
Come on!
Ugh!
Yeah!
Come on!
Ugh!
Fuck you, I won't do what you tell me
Fuck you, I won't do what you tell me
Fuck you, I won't do what you tell me
Fuck you, I won't do what you tell me
Fuck you, I won't do what you tell me
Fuck you, I won't do what you tell me
Fuck you, I won't do what you tell me
Fuck you, I won't do what you tell me
Fuck you, I won't do what you tell me!
Fuck you, I won't do what you tell me!
Fuck you, I won't do what you tell me!

Fuck you, I won't do what you tell me!
Fuck you, I won't do what you tell me!
Fuck you, I won't do what you tell me!
Fuck you, I won't do what you tell me!
Fuck you, I won't do what you tell me!
Motherfucker!
Ugh!

Tradução

Matando Em Nome De!

Compartilhar citação

Matando em nome de!

Alguns dos que servem às forças são os mesmos que queimam cruzeiros

Alguns dos que servem às forças são os mesmos que queimam cruzeiros

Alguns dos que servem às forças são os mesmos que queimam cruzeiros

Alguns dos que servem às forças são os mesmos que queimam cruzeiros

Huh!

Matando em nome de!

Matando em nome de!

E agora você faz o que te mandaram

E agora você faz o que te mandaram

E agora você faz o que te mandaram

E agora você faz o que te mandaram

E agora você faz o que te mandaram

E agora você faz o que te mandaram

E agora você faz o que te mandaram

E agora você faz o que te mandaram

E agora você faz o que te mandaram

E agora você faz o que te mandaram

Mas agora você faz o que te mandaram

Então agora você faz o que te mandaram

Aqueles que se foram são justificados por usarem o distintivo

Eles são os brancos escolhidos

Aqueles que se foram são justificados por usarem o distintivo

Eles são os brancos escolhidos

Aqueles que se foram são justificados por usarem o distintivo

Eles são os brancos escolhidos

Aqueles que se foram são justificados por usarem o distintivo

Eles são os brancos escolhidos

Alguns dos que servem às forças são os mesmos que queimam cruzeiros

Alguns dos que servem às forças são os mesmos que queimam cruzeiros

Alguns dos que servem às forças são os mesmos que queimam cruzeiros

Alguns dos que servem às forças são os mesmos que queimam cruzeiros

Ugh!

Matando em nome de!

Matando em nome de!

E agora você faz o que te mandaram

E agora você faz o que te mandaram
E agora você faz o que te mandaram
E agora você faz o que te mandaram
E agora você faz o que te mandaram, você está sob controle
E agora você faz o que te mandaram, você está sob controle
E agora você faz o que te mandaram, você está sob controle
E agora você faz o que te mandaram, você está sob controle
E agora você faz o que te mandaram, você está sob controle
E agora você faz o que te mandaram, você está sob controle
E agora você faz o que te mandaram!
Aqueles que morreram estão justificados por usarem o distintivo
Eles são os brancos escolhidos
Aqueles que morreram estão justificados por usarem o distintivo
Eles são os brancos escolhidos
Aqueles que morreram estão justificados por usarem o distintivo
Eles são os brancos escolhidos
Aqueles que morreram estão justificados por usarem o distintivo
Eles são os brancos escolhidos
Vamos nessa!
Ugh!
É!
Vamos lá!
Ugh!
Foda-se, não vou fazer o que você me manda
Foda-se, não vou fazer o que você me manda
Foda-se, não vou fazer o que você me manda
Foda-se, não vou fazer o que você me manda
Foda-se, não vou fazer o que você me manda
Foda-se, não vou fazer o que você me manda
Foda-se, não vou fazer o que você me manda
Foda-se, não vou fazer o que você me manda
Foda-se, não vou fazer o que você me manda
Foda-se, não vou fazer o que você me manda
Foda-se, não vou fazer o que você me manda
Foda-se, não vou fazer o que você me manda!
Foda-se, não vou fazer o que você me manda!
Foda-se, não vou fazer o que você me manda!
Foda-se, não vou fazer o que você me manda!
Filho da puta!
Ugh!

Considerando todo este contexto de seriedade, protesto e revolta, subvertemos este conteúdo no intuito de exibir uma *aparente tradução* para o português desta música, isto é, traduzir de modo a deixar claro que se trata de uma tradução totalmente equivocada, baseada na busca de uma frase que tenha semelhança sonora com a frase dita na língua original. Contudo, essas frases em português com a mesma estrutura fonológica das respectivas frases em língua inglesa foram “traduzidas”

tendo como semântica (significado) elementos do campo semântico da sexualidade, e elementos da cultura de massa brasileira:

Ki Linda Neca, Bofe!¹⁶

Ô Simone não forces, se engolir vai dar tosse! (4x)

Ki linda neca, bofe! (2x)

Ugh

O Pelé e a Xuxa (12)

O Sid vai, a Cleusa vai
Se não rolar pagode a casa cai
O Cyro vai, a Sandrinha vai
com Fabiano e a Beth, cantando “Lua vai” (2x)

Ô Simone não forces, se engolir vai dar tosse! (4x)

Ki linda neca, bofe! (2x)

Ugh

O Pelé e a Xuxa (8)

O Pelé e a Xuxa, mas que lindo casal! (4)

O Sid vai, a Cleusa vai
Se não rolar pagode a casa cai
O Cyro vai, a Sandrinha vai
com Fabiano e a Beth, cantando “Lua vai” (2x)

Sobre a análise dos elementos musicais desta música, ver o apêndice.

Sobre a parte visual de composição, o vídeo-clip, propriamente dito, foi gravado com câmera simples de celular modelo **Samsung Galaxy J3**, com 13 *mega pixels*, filmado nas dependências do Instituto de Artes da Unesp. O programa utilizado para a edição foi o *iMovie*. Ver *printscreen* no apêndice.

16 Optamos por grafar o título da música como *Ki Linda Neca, Bofe!* (*Que Linda Neca, Bofe!*) para explicitar a semelhança gráfica com a língua original. As palavras *Neca* e *Bofe* são uma gíria do universo gay para pênis e homem sexualmente atraente, respectivamente

5. Referências bibliográficas

- BELL, Daniel. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Ed. 20. New York: BasicBooks, 1996.
- BURKE, Edmund. *Reflections on the Revolution in France*. New York: Penguin Books Ltd., 2004.
- DALRYMPLE, Theodore. *A vida na sargeta: o círculo vicioso da miséria imoral*. Tradução: Márcia Xavier de Brito. São Paulo: É Realizações Ed., 2014.
- DALRYMPLE, Theodore. *Dalrymple: Lugar de bandido é na cadeia. E por muito tempo*. Entrevista com Theodore Dalrymple publicada na revista Veja: 18 de agosto de 2012.
- GOLÉA, Antoine. *La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*. Vol. II. Paris: Alphonse Leduc et cie, 1977.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- JANSON, Silvio Fernando. A voz como símbolo sonoro no rock. Trabalho de conclusão de curso para graduação em Licenciatura musical. São Paulo: Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de São Paulo, 2015.
- LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Tradução: Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Tradução: Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg: Tratado Sobre As Entidades Harmônicas*. 2. Ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MIDDLETON, Richard. *Popular Music Analysis and Musicology: bridging the gap*. Revista: Popular Music, Vol. 12, N. 2 (maio, 1993), pp. 177-190. Cambridge University Press.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*. Colônia, Alemanha: Anaconda, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Crepúsculo dos Ídolos*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- OLIVEIRA, Pelópidas Cypriano de. *Videoclip: a imagem que o disco faz*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação apresentada à Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.
- OLIVEIRA, Pelópidas Cypriano de. *Videoclip: artemídia emergente*. Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada à Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven: proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Cadernos*. 4 vol. Tese de Doutorado apresentada a Escola de Comunicação e Artes (ECA) USP, 1996.

PONDÉ, Luiz Felipe. *Os Ungidos*. Coluna publicada no jornal Folha de São Paulo em 12 de novembro de 2012.

RAMIRES, Marisa. *A Teoria De Costère: Uma Perspectiva em análise musical*. Perdizes, São Paulo: Marsira Ramires Rosa De Lima, 2001.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*. Éditions du Seuil. France: 1966.

SOUZA, Thiago Barbosa Alves de. *Apontamentos sobre o Acorde de Nona Aumentada em Vier Lieder Op. 2 de Alban Berg e a Teoria dos Eixos Harmônicos*. São Paulo: Autor/Clube de Autores, 2013.

SMALL, Christopher. *Musiking: the meanings of performing and listening*. New York: 1998.

Documentos acessados em meio eletrônico:

CONNOLLY, Marie e t KRUEGER, Alan B.. *Rockonomics: The Economics of Popular Music*. Artigo da National Bureau Of Economic Research. Acessado em <http://www.nber.org/papers/w11282>.

TECHTUDO. *Sorry it's over: site termina namoros por SMS, email, carta e ligação*. Reportagem de Raquel Freire. Disponível em: <http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2015/05/sorry-its-over-site-termina-namoros-por-sms-e-mail-carta-e-ligacao.html>. Acesso em: 15 agost. 2016.

WIKIPEDIA. Consulta ao verbete *música clássica*. https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%Basica_cl%C3%A1ssica. Último acesso em: 25 de set. de 2016

Glossário

Música Acusmática: termo *música acusmática* foi proposto pelo músico e engenheiro de telecomunicações Pierre Scheffer (1910-1995) para se referir a experiência de ouvir o que ele próprio designou por *música concreta*, isto é, uma música feita em estúdio que é construída a partir de manipulações de sons gravados previamente; portanto, a música acusmática, por sua natureza, não nos dá o contato visual com o intérprete e com o instrumento tocado (SHAEFFER, 1966, 91), significando mais tarde, por extensão semântica, uma música cujos sons não podemos identificar a procedência. A rigor, uma gravação de uma peça executada ao piano é acusmática apenas no sentido de ser executada por alto-falantes, contudo neste caso saberemos a procedência sonora. O termo *acusmático* vem de uma prática de ensino da antiga Grécia na qual os alunos apenas ouviam a voz do professor, ficando impedido de vê-lo graças a um cortina. Esta prática era entendida como uma forma de se ter mais atenção ao que era dito.

Música clássica ou erudita: entendemos por música clássica ou erudita a música ocidental de tradição europeia, cujos os primeiros registros datam da música vocal feita nas igrejas católicas medievais, que tem como características o desenvolvimento da escrita musical e o desenvolvimento de técnicas de simultaneidade no campo das alturas (Harmonia e Contraponto).

Música popular: Adotamos uma diferenciação neste trabalho entre os termos *música popular* e *música pop*, pois, via de regra, quando se fala de música popular nas universidades e centros de ensino de música, fala-se, na verdade, da música popular do passado (jazz, bossa-nova, música de tradição folclórica... e etc), algo que hoje não é uma manifestação realmente popular. Assim, quando usarmos o termo *música popular* estaremos nos referindo a esta manifestação musical, que para nós é um meio termo entre a *música pop* e a *música erudita*. Esta nossa distinção vai ao encontro da distinção entre feita pelo compositor Florivaldo Menezes – ainda que este autor tenha uma concepção diferente da nossa em relação a legitimidade da *música pop* comercial – entre *música popular* (que corresponde a esta música “do povo” abordada nas universidades) e *música popularesca* (que é o que chamamos aqui de *música pop*). Sobre esta distinção, ver MENEZES, 2002, pp. 17, 55-57.

Música pop: *Grosso modo*, optamos por nomear de *música pop* toda o tipo de manifestação musical destinada a grandes públicos, realmente muito frequentada e geradora de um mercado amplo no sentido financeiro, independentemente do gênero musical (*Rock, Funk, Sertanejo, Rap... Heavy Metal*).

Espectrograma: espectrograma é a representação visual de um som, vários sons ou mesmo uma peça musical que mostra a quantidade de sons parciais contidos em um som resultante.

***Riff* musical:** entendemos por *riff* musical um trecho sequencial de notas ou acordes que, via de regra, se repete e acompanha a linha melódica principal.

Apêndice

Printscreens (capturas de tela), análise musical e espectrograma e envelope dinâmico de composição acusmática

The screenshot displays the RX4 Advanced audio editor interface. The main window shows a stereo waveform of an audio file named "Est Pornofonia 1 Thiago Alves estereo.mp3". The waveform is centered, with the left channel on the left and the right channel on the right. The time axis at the bottom ranges from 0:00 to 2:40. The vertical axis represents amplitude in dB, ranging from -20.0 to -1.94. The top of the interface features a menu bar with options like "File", "Edit", "View", "Window", and "Help". Below the menu bar is a toolbar with various processing modules: "Declick", "Remove Hum", "Denoise", "Spectral Repair", "Deconstruct", "Dereverb", "Leveler", "EQ Match", "Ambience Match", "Time & Pitch", "Loudness", "Plug-In", "Gain", "Equalizer", "Channel Ops", "Resample", and "Dither". The right side of the interface includes a "Process" panel with a "Process" button and a "Process Settings" section. The "Process Settings" section has a "Start" time of 00:00:00.000, an "End" time of 00:10:08.939, and a "Length" of 00:10:08.939. The "Process" button is labeled "Process". The bottom of the interface shows a "Time" display with a value of 00:00:00.000 and a "Time" display with a value of 00:10:08.939. The bottom right corner shows a "Time" display with a value of 00:10:08.939 and a "Time" display with a value of 00:10:08.939.

The screenshot displays the RX4 Advanced audio editor interface. The top toolbar contains various processing modules such as Declip, Declick, Remove Hum, Denoise, Spectral Repair, Deconstruct, Derverb, Leveler, EQ Match, Ambience Match, Time & Pitch, Loudness, Plug-In, Gain, Equalizer, Channel Ops, Resample, and Dither. The central area features a large spectrogram with a frequency axis on the left (ranging from 100 Hz to 20 kHz) and a time axis at the bottom (ranging from 0:00 to 1:00). The spectrogram shows a complex audio signal with various frequency components over time. The bottom control bar includes playback controls (play, stop, previous, next), a timeline with a playhead at 00:00:00.000, and a volume/metering section.

[illegible]

< Projetos



Minha Mídia

Áudio

Títulos

Fundos

Transições

Títulos

Q Buscar

Tema Atual: Nenhum Tema

TÍTULO AQUI

Padrão

TÍTULO AQUI

Terço Inferior Padrão

Título Aqui

Expandir

Título Aqui

Expandir Terço Inferior

Título Aqui

Revelar

Título Aqui

Revelar Terço Inferior

Título Aqui

Foco

Título Aqui

Foco no Terço Inferior

TÍTULO AQUI

Linha

TÍTULO AQUI

Linha no Terço Inferior

TÍTULO AQUI

TÍTULO AQUI

TÍTULO AQUI

TÍTULO AQUI

TÍTULO AQUI



T



Redefinir Tudo

Pornofonia 1 - (Est)ética



0:08 / 10:18

Ajustes

4,0s - Pornofonia 1 - (Est)ética

4,0s - POR:

4,0s - REALIZAÇÃO:

10,1m - Est Por...

REGISTRO DE CIÊNCIA DO ORIENTADOR

Eu, Thiago Barbosa Alves de Souza, aluno do Curso de Bacharelado em Música com Especialização em Composição, orientado pelo professor Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira, declaro que o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) é de minha autoria e atende às normas técnicas e científicas exigidas na elaboração de textos prevista no Manual para elaboração do TCC.

As citações e paráfrases dos autores pesquisados estão indicadas e apresentam as respectivas referências bibliográficas obrigatórias. Caso não apresentem estas especificações, estou ciente das implicações legais decorrentes deste procedimento e da atribuição da nota zero ao TCC e da minha consequente reprovação na disciplina.

DE ACORDO,

Orientador: Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira São Paulo, 30 de setembro de 2016.