



Master: um novo objeto artístico matricial

Master: a new matricial artistic object

JOÃO LUÍS PINHO VILAR

Universidade de Aveiro; INET-md; CESEM

joavilar944@gmail.com

Resumo

Este ensaio teórico-conceptual de pendor filosófico-estético procura examinar o impacto das novas tecnologias de áudio, em especial as digitais, na redefinição da obra musical, refletindo como, na música popular, o master – o ficheiro final, autorizado para distribuição, do processo de produção – adquire o estatuto ontológico de objeto artístico matricial – ou seja, a referência normativa a partir da qual as várias cópias são geradas. Contrasta-se esta dinâmica, para uma problematização mais precisa, com a da música erudita, na qual parece tendencialmente prevalecer a centralidade da performance ao vivo e da fidelidade representacional. Através de referências teóricas, exemplos e até cenários hipotéticos, analisa-se também a forma como o estúdio se transforma em espaço de criação estética, no qual o design sonoro adquire o mesmo peso artístico dos parâmetros tradicionais. Conclui-se que, ao ser integrada no quotidiano através da audição repetida – possibilidade inaugurada pelo master –, a música popular se transforma num artefacto cultural ubíquo e funcionalizado, refletindo as próprias transformações que têm radicalmente reconfigurado as sociedades modernas.

Palavras-chave: Música – Música popular – Música erudita – Filosofia da música – Estética – Tecnologia

Abstract

This theoretical-conceptual essay, with a philosophical-aesthetic orientation, seeks to examine the impact of new audio technologies – especially in the digital realm – on the redefinition of musical works, reflecting on how, in popular music, the *master* – the final file of the production process authorized for distribution – attains the ontological status of a *matricial artistic object* – that is, the normative reference from which the copies are generated. For a more precise problematization, this dynamic is set in contrast with that of classical music, where live performance and representational fidelity seem to tendentially remain central. Drawing on a range of theoretical frameworks, practical

examples and even hypothetical scenarios, the essay also analyzes how the studio has become a site of aesthetic creation, where sound design carries an equivalent aesthetical and artistic weight to that of traditional musical parameters. It concludes that, being integrated into daily life through repeated listening – a possibility introduced by the *master* –, popular music becomes a ubiquitous and functionalized cultural artifact, reflecting the transformations that have radically reconfigured modern societies.

Keywords: Music – Popular music – Classical music – Philosophy of music – Aesthetics – Technology

Minibiografia do autor

Natural de Vale de Cambra, João Vilar é compositor, produtor, intérprete e investigador. Frequenta atualmente o Programa Doutoral em Música (Composição) da Universidade de Aveiro. O seu trabalho enquanto investigador tem-se centrado nos estudos de música popular, bem como nas relações hibridistas entre esta e a música erudita.

Agradecimento

Financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2023.00819.BD)

| Introdução

O presente artigo inscreve-se no domínio do ensaio teórico-conceptual,¹ tratando-se de uma reflexão de base estética e filosófica sobre o estatuto ontológico do *master* – no contexto digital aqui privilegiado,² o ficheiro de alta resolução (geralmente no formato WAV³) produzido pela *masterização*⁴ e aprovado para distribuição. O ensaio procura compreender, portanto, esse novo *objeto artístico matricial* – isto é, uma realização-

¹ O que significa que, por natureza, o estilo de escrita está intencionalmente mais próximo da literariedade do que da neutralidade.

² Historicamente, o termo *master* tem designado objetos distintos. No contexto analógico, por exemplo, designava a fita mestre a partir da qual as cópias eram fabricadas. Existem diferenças cruciais entre os *masters* analógicos e digitais que serão exploradas ao longo da reflexão.

³ Por serem formatos não-comprimidos, AIFF e PCM seriam outras possibilidades.

⁴ A última fase do processo de produção de uma determinada música, na qual aspectos da *mistura* final como a intensidade (*loudness*), a dinâmica, a equalização e a espacialização são adereçados. Geralmente, existe apenas um *master*; contudo, certos engenheiros de masterização produzem várias versões em que os parâmetros são ajustados tendo em conta o meio de difusão pretendido (*streaming*, CD, vinil, etc.). No contexto desta argumentação, é importante clarificar que as conversões desse ficheiro final para formatos altamente comprimidos (MP3 128kbps, por exemplo) não configuram *masters* no sentido estrito, mas sim derivações de menor qualidade.

matriz a partir da qual as diversas cópias⁵ consumíveis são geradas. “Matriz” possui, entre outros, o significado etimológico de *mãe* e de *útero*, razão que me levou a empregar o termo como uma metáfora operativa.

Desenvolvo aqui uma investigação orientada para a análise crítica da *mediação técnica* e sonora na cultura musical contemporânea, que privilegia a coerência interna da argumentação e o diálogo entre sistemas teóricos para, propondo novos conceitos, sustentar a sua tese central. Neste sentido, a abordagem empreendida procura evidenciar tensões, paradoxos e mutações ontológicas e axiológicas no seio da cultura musical contemporânea, partindo da relação entre tecnologia e som para problematizar o papel do estúdio e da técnica na reconfiguração das práticas musicais. Com esse objetivo, serão analisados, entre outros aspectos: a ontologia do *master* enquanto objeto artístico matricial; as transformações tecnológicas contemporâneas; as diferenças, no contexto dessas transformações, entre as tradições popular e erudita, problemática importante para a boa compreensão do primeiro elemento desta lista; e, por fim, os novos modos de receção e de escuta musicais no regime digital contemporâneo.

| 1. A ontologia do *master*

| Contextualização breve

A tecnologia não serve apenas para decifrar e resolver problemas passados – a sua função, sobretudo, é a de gerar problemas futuros. Assim, propele a música em direções imprevistas e altera os nossos modos de produção e de receção (cf. Katz 2010), transformando radical e irreparavelmente a própria ontologia musical. Atentemos, para clarear esta observação, num aspeto particular da nossa história prática recente, o qual assume, neste contexto, uma importância central:

as tecnologias de gravação obrigaram-nos a reconsiderar o que constitui uma peça musical. Não é razoável afirmar que a partitura representa os sons musicais. A

⁵ As quais podem ser estratificadas de acordo com uma maior ou menor fidelidade ao modelo. Se a cópia for apenas a duplicação de um ficheiro WAV (sem alterações da *sample rate* e de *bit rate*), a cópia é perfeitamente equivalente; se a cópia for uma conversão para um formato comprimido de alta resolução (*lossless*), como o FLAC ou o ALAC, a cópia é quase perfeita; se a conversão for para um formato altamente comprimido como o MP3 (de 128 kbps, por exemplo), a cópia é distorcida. É importante notar que, no paradigma analógico, todas as cópias são distorcidas, como explicarei mais à frente no corpo principal do texto.

partitura não dá, normalmente, qualquer indicação sobre como o engenheiro de som deve manipular as suas variáveis. Duas performances misturadas, equalizadas e reverberadas de forma diferente podem contrastar tanto quanto duas performances da mesma obra [tradução minha]⁶
(Kramer s.d.).

Neste panorama, como bem explica Jonathan Kramer, e como tem explicado Simon Zagorski-Thomas, ao encará-la como uma prática simultaneamente técnica e discursiva, a produção em estúdio, atividade inaugurada pelo advento das tecnologias de gravação, exerce uma influência tangível e determinante sobre o resultado musical, permitindo ao produtor (no sentido moderno) e ao compositor compartilhar, de forma equitativa, o ónus da responsabilidade artística. Por exemplo: se, em tempos idos, por razões de ordem acústica, a escolha do local da performance era importante (ou medular) para as práticas do compositor e dos intérpretes, hoje esse tipo de considerações assume a mesma centralidade, de forma logisticamente muito diferente, na realização dos registos sonoros. Este dado decorre da atual facilidade com que é possível aplicar artificialmente, a uma determinada peça, o tipo de reverberação que se desejar, seja por meios analógicos ou digitais. Nos dias de hoje, não é necessário construir uma igreja para obter o seu perfil acústico espacial – basta aumentar o tempo e a cauda⁷ do efeito e enfatizar as suas frequências graves (numa máquina com a capacidade de equalização) para que a nossa subjetividade auditiva se sinta, de imediato, num espaço litúrgico. Assim, emulamos agora, com grande desimpedimento, propriedades sonoras que antes exigiam, naturalmente, a sua realização física. Está aberto o caminho da prestidigitação sonora, bem como o caminho da virtualidade ilimitada. Neste sentido, a gravação, que era inicialmente apenas um método *reprodutivo*, por ter passado a estar umbilicalmente ligada ao processo de criação, é elevada a *objeto artístico*:

de forma conservadora, podemos encarar as gravações como um meio de preservar as performances, mas as gravações são muito mais do que isso. Elas

⁶ Original: “recording technology has forced us to reconsider what constitutes a piece of music. It is unreasonable to claim that the printed score represents the musical sounds. The score usually gives no indication of how the audio engineer should manipulate his/her variables. Two differently mixed, equalized, and reverberated recordings of the same performance can contrast as much as two different performances of the same work”.

⁷ A extensão do seu tempo de atenuação (*decay time*).

são obras de arte em si mesmas, não apenas reproduções. Desta forma, pessoas que compram discos e cassetes estão certas quando dizem que têm propriedade sobre a música [tradução minha]⁸

(Kramer s.d.).

| Arte autográfica múltipla

Essa elevação é especialmente relevante no contexto da música popular, a qual deve ser classificada, a meu ver, como uma *arte autográfica múltipla*. Esta teoria foi por mim desenvolvida a partir dos conceitos taxonómicos de *arte alográfica* e *arte autográfica*, criados por Nelson Goodman (1968). Resumidamente, as artes autográficas dizem respeito às artes de ocorrência única – por exemplo, escultura, pintura e arquitetura –, possuidoras de uma *presença* e de uma *aura* estritamente benjaminianas,⁹ sendo que as artes alográficas se referem às artes de ocorrência múltipla e variada – por exemplo, a dança e o teatro –, as quais dão origem, a cada performance, a reificações distintas de um objeto artístico idealizado. Gérard Genette (1997), utilizando a taxonomia de Goodman e expandindo-a, desenvolveu o conceito complementar de *imanência*, afirmando que as artes alográficas, nas suas várias manifestações, remetem para um objeto ideal que o receptor constrói através de um processo de redução, identificando as características artísticas comuns a todas as manifestações distintas, numa abordagem teórica de feições platónicas.

Historicamente, a música sempre foi uma arte alográfica. No caso particular da música erudita, como mostrou Lydia Goehr, a partir do século XIX e do início da *cultura de concerto*, esse objeto ideal adquiriu uma ancoragem concreta, afirmindo-se a partitura, enquanto entidade fixa e normativa, como a autoridade referencial que viria a tutelar quase toda a atividade performativa. Assim nasceu, nessa tradição, a ideia de *obra musical* (Goehr 1994), a qual configuraria, segundo Roman Ingarden, uma *estrutura puramente intencional* (isto é, construída a partir da consciência) que, no entanto, só existiria plenamente – mesmo que nunca esgotada em cada ocasião – quando interpretada

⁸ Original: “we might think conservatively of recordings as means to preserve performances, but recordings are far more than that. They are art works themselves, not simply reproductions. Thus people who buy records and cassettes rightly speak of owning the music”.

⁹ Conceitos de Walter Benjamin que designam propriedades dos objetos artísticos que, por serem autográficos, são únicos, irrepetíveis, situados, etc. (Benjamin 1992).

e reificada. Assim, o ponto ontológico da obra musical situar-se-ia entre os conteúdos esquemáticos (a partitura) e as suas sempre diversas realizações individuais (Ingarden 1986).

A revolução analógica, e mais tarde a digital, romperam com esse paradigma, firmando a autoridade não na partitura, como explicou Goehr, mas sim no registo técnico-sonoro (o *master*). A meu ver, no entanto, essa transformação foi mais evidente na tradição popular, a qual desestabiliza o quadro taxonómico bipartido proposto por Goodman, uma vez que a gravação (o *master*) é o seu objeto artístico matricial, e as suas várias cópias, porque são realizadas automaticamente, não dão origem a manifestações variadamente múltiplas, como acontece com as artes alográficas. No reino digital, todas elas – quando mantêm o mesmo formato (WAV, AIFF, etc.) ou, pelo menos, são convertidas para formatos de alta resolução (FLAC, ALAC, etc.) – são exatamente iguais entre si (embora *iteráveis* no sentido de Jacques Derrida (cf. 1988), sendo sempre recontextualizadas no momento da receção). Este facto mostra que a revolução digital foi responsável pelo aperfeiçoamento final das artes autográficas múltiplas, uma vez que, no âmbito técnico analógico, nenhuma cópia é exatamente igual à fita original (dado ignorado por Benjamin) – o processo reprodutivo implica sempre modificações ruidosas, mesmo que mínimas e inaudíveis.

Theodore Gracyk já postulava, na década de 90, que a gravação seria a instância ontológica primária da música popular, e não a performance ao vivo (Gracyk 1996). Segundo o autor, grande parte do esforço artístico havia sido deslocado do palco para o estúdio; contudo, a exponenciação dos efeitos de novidade técnica e artística provocada pelo regime digital ainda não era, nessa altura, aparente. A meu ver, reinterpretando Walter Benjamin e a sua terminologia, esta nova arte autográfica múltipla possui uma aura imponderável e paradoxal, só não adorniana porque o filósofo alemão não testemunhou o advento da digitalidade.¹⁰ Em primeiro lugar, as repetições frequentemente não são, como no tempo em que foi escrito o ensaio seminal de Benjamin, cópias desvirtuadoras, embora essa evidência seja diluída pela multiplicidade e pela moção abstratizante típica da engenharia digital. Em segundo lugar, num contexto em que a nossa vida é crescentemente informatizada, esse novo tipo de aura, invadindo todos os cantos do quotidiano, é recebido familiarmente.

¹⁰ Segundo Benjamin, a *cópia* destrói a *aura* (1992). Para Adorno, contudo, a cópia, através de um processo de *fetichização*, reinstaura formas de autoridade simbólica (1991), como desenvolverei mas adiante.

O *master*, na tradição popular, desempenha uma função tutelar e canónica face a outros típicos de reificação musical (como os concertos, por exemplo), sendo, por esta razão, frequentemente encarado como *original* – no sentido de *referência normativa autorizada*. Este *master* serve de matriz para a geração das cópias e, grande parte das vezes, também como padrão para a performance ao vivo. Parece até, aliás, substituir o modelo ideal e abstrato (imanente) das *artes alográficas* por uma entidade fáctica, ao mesmo tempo que, com a digitalidade, tal entidade se torna *perfeitamente reproduzível em termos mecânicos* – efeito não testemunhado por Benjamin e Adorno, mas que veio exacerbar os efeitos por eles identificados. Este é o paradoxo da pluralidade referencial, na sua articulação concreta: numa pasta que contenha o primeiro ficheiro WAV exportado pelo engenheiro de masterização ao lado de vinte duplicações suas, a noção de originalidade torna-se fútil. Todos estes aspetos ontológicos são constitutivos da música popular enquanto forma artística cujo fulcro de atividade se localiza no estúdio e não no palco.

Em contraste, na música erudita – excluindo desta fórmula, por razões óbvias, a música eletrónica – a gravação e o *master* são, frequentemente, reproduções, cumprindo a atribuição do prolongamento da cultura de concerto, paradigma epimusical dominante e inexpugnável nesse contexto, desde o século XIX. Não existe, aí, uma subalternidade da performance ao vivo face a eventuais gravações, sendo que o ilusionismo sonoro, pelo menos no contexto dos ramos mais conservadores, é tendencialmente reprovado. Deste modo, creio ser razoável a generalização de que um entusiasta de música erudita que hoje deseje assistir a um concerto continue a preferir fazê-lo na plateia de uma boa sala, em vez de no sofá de sua casa. Na impossibilidade de encetar uma interlocução estética direta e intensa com a partitura – modo provavelmente preferencial para os arautos da soberania pentagramática e da pureza musical, tão numerosos nesta circunstância particular –, essa forma excedentária da dimensão *ritualística*¹¹ é, notoriamente, a experiência musical padrão.

¹¹ O *ritual*, segundo Benjamin, está relacionado com o *valor de ocultação*, sendo os objetos das artes ritualísticas, cronologicamente primeiros, produzidos para serem reverenciados (frequentemente no sentido religioso) num contexto de velamento (Benjamin 1935/1992). No entanto, eu utilizo uma versão mais livre e lata do termo, incluindo no âmbito do ritual, por exemplo, a cultura de concerto erudita, a qual privilegiaria, notoriamente, o *valor de exposição*. A causa de tal liberalismo é a minha intuição de que a binariedade benjaminiana é, neste caso, desadequada, uma vez que todo o ato artístico é uma negociação constante entre as dinâmicas de exposição e de ocultação de determinados elementos. Concretizando, um recital de piano não revela todos os dados que compõem a vida musical particular do pianista que vemos tocar, entre os quais se incluiriam as debilidades omissas, as frustrações, os estágios anteriores de

Assim, mesmo que revolucionária na maioria dos contextos, a tecnologia não influi de forma idêntica em todas as músicas, sendo crucial perceber a circunstância de cada nuance axiológica própria. Essas distinções são cruciais para uma compreensão da ontologia do *master*, a qual, por se oferecer facilmente à distribuição massificada, está intimamente ligada a aspectos como a informatização da vida quotidiana e a mercantilização da música e da cultura – dinâmica de que a música popular é o exemplo mais paradigmático. Essa exploração em detalhe escapa ao escopo da presente reflexão, mas tem sido abordada extensiva e intensivamente desde a Escola de Frankfurt. Mais à frente analisarei o aspetto particular de cada revolução – e, também, de cada contrarrevolução – específica.

| 2. Considerações sobre a técnica

| Instabilidade e historicidade

Antes disso, contudo, é importante clarificar que o *master*, como qualquer outro objeto técnico e artístico – incluindo a partitura –, não tem pretensões de perenidade. De facto, todas as considerações altamente detalhadas que teci sobre os formatos digitais e as suas especificações serão provavelmente incompreensíveis dentro de algumas décadas. A normatividade do *master* não implica que ele se afirme como uma entidade *definitiva* no sentido estrito, exercendo a sua tutela apenas num contexto técnico-histórico específico – o nosso – em que a sua influência e o seu domínio encontram as vias necessárias para se afirmarem. A obsolescência e o perecimento, como acontece nas restantes dimensões da existência, é o destino carregado pela infraestrutura tecnológica que sustenta a estrutura povoada pelos objetos artísticos, a qual, por sua vez, engendra a superestrutura cultural do nosso tempo.

Benjamin, com o seu conceito de *reprodutibilidade técnica* – a possibilidade de uma obra de arte ser copiada e multiplicada por meios tecnológicos – foi o primeiro a perceber que a técnica não é neutra. Como já foi aqui explorado, ela modifica o estatuto ontológico da arte, diluindo a autoridade do objeto-obra (Benjamin 1992). Contudo, de forma paradoxal, o *master*, especialmente o digital, condensa em si a perda difusa da presença: ele é, simultaneamente, o original e a sua multiplicação potencialmente infinita,

desenvolvimento, etc. Na minha utilização própria do termo, o ritual designa apenas aquilo que ainda não foi funcionalizado por um qualquer regime utilitário.

bem como ponto de ancoragem normativa e reprodução. Esse facto instaura uma nova forma de autoridade estética e simbólica¹² assente numa matricialidade que, não obstante, é provisória e contingente, dependendo da sua inscrição num sistema técnico-histórico específico. Essa autoridade é sustentada, por exemplo, pelos recursos envolvidos na produção – microfones, módulos de processamento, mesas de mistura, interfaces, computadores, programas computorizados, etc. – e na distribuição – formatos digitais, *codecs*,¹³ CDs, plataformas de *streaming*, etc. Neste sentido, ela é fundamentalmente instável, emergindo de um largo conjunto de conhecimentos e suas respetivas aplicações que podem, em determinado momento, ser substituídos e desaparecer.

Complementando esta problematização, Jacques Derrida (1988) defendeu que nenhum *signo* é fixo e estável: todos os textos – incluindo, eventualmente, também todas as músicas – são *iteráveis*, i.e., repetíveis em sempre novos contextos, conservando parte do seu sentido mas nunca de forma idêntica. Esses novos contextos podem ser, por exemplo, de natureza social, cultural e política, mas também podem ser de natureza técnica. Assim, todas as reconversões entre formatos digitais e todas as reproduções em suportes distintos são, na realidade, reiterações do mesmo signo (o *master*), o qual articula sempre uma *différance*¹⁴ que permanece instavelmente através da sua própria repetição expansiva e que traça, muitas vezes, arcos sobrevivenciais sobre grandes fissuras técnico-paradigmáticas. Por exemplo, é hoje possível ouvir em suportes digitais gravações analógicas de peças compostas na era pré-Edison.

Além disso, o mesmo filósofo defendeu também que os suportes técnicos – mais rigorosamente, os *arquivos* – enquanto dispositivos de poder e de memória (cujos conteúdos a consignar e registar mnemonicamente podem ser escolhidos em detrimento de outros) não são repositórios fixos de informação, mas sim estruturas em constante mudança, simultaneamente conservantes e transformantes, que apenas são clarificadas e atualizadas, sendo aí que se exerce a sua real potência influente, na ulterioridade (Derrida 1998). Do mesmo modo, todos os objetos artísticos mediados tecnologicamente – empregando uma definição lata de tecnologia, isto significa, simplesmente, todos os

¹² Perspetiva mais próxima de Adorno, ressalvando todas as diferenças que advêm do facto de que ele se referia ao mundo analógico (1991).

¹³ Algoritmos de leitura dos *containers* (os ficheiros que contêm os dados).

¹⁴ Termo de Derrida que designa um método de analisar a forma como os sentidos emergem das forças de relatividade entre signos, e não de uma determinada essência semântica.

objetos artísticos – são fundamentalmente instáveis e inacabados, moldando o nosso futuro numa dialéctica processual que coloca sempre a hipótese da sua própria morte, onde a sua interferência, e vice-versa, se exerce sobre os nossos modos de agir e de viver.

Esta dimensão transformadora foi explorada seminalmente pelo filósofo Bernard Stiegler, segundo o qual a técnica enquanto *memória* exteriorizada (ou, na sua terminologia, *retenção terciária*) é o meio pelo qual o ser humano existe no tempo. Essa inscrição temporal, no entanto, é ambivalente: ao mesmo tempo que conserva a *experiência*, ela também a transforma processual e dialeticamente. Assim, todos os objetos técnicos, pela sua obsolescência iminente e imanente, são diacronicamente situados, garantindo a continuidade da cultura e, em simultâneo, redefinindo e interrompendo o modo da passagem dos testemunhos (Stiegler 1998). Neste sentido, qualquer objeto original é sempre, na verdade, provisório, sendo que cada formato do *master*, da fita mestre ao ficheiro WAV, é uma forma de inscrição da música num determinado contexto temporal, encerrando em si próprio uma história de reatualizações técnicas.

Apesar disso, ainda que não *absolutamente*, o *master*, enquanto entidade normativa, é *localmente definitivo*, afirmado-se como o centro de um circuito técnico-artístico específico. No nosso tempo, a sua preponderância, pensando concretamente nas suas versões digitais, é perfeitamente adequada ao domínio cada vez mais amplo do regime informático, e a sua modalidade particular enforma e molda a própria atividade musical.

| Mediação

O filósofo francês Bruno Latour (1993), figura importante do chamado *pós-humanismo*,¹⁵ afirma que o nosso contexto histórico-tecnológico tem operado uma mudança de paradigma – ou, mais rigorosamente, um corte ontológico – na própria natureza humana, facto que revela implicações radicais ao nível do indivíduo, da

¹⁵ Em termos simples, trata-se da corrente da *filosofia continental* e da *teoria crítica* que, rejeitando o antropocentrismo do renascimento e do iluminismo (mundivisão dominante no ocidente durante vários séculos), questiona o *agenciamento* (capacidade de agir) do sujeito e atribui ao contexto um papel determinante. Ou seja, o destino do indivíduo não é determinado pelo seu livre-arbítrio, mas sim, principalmente, por forças a ele externas. Além disso, propõe a hipótese da existência, nos dias que correm, de entidades *humanas* que existem num estado para além do *naturalmente humano* como, por exemplo, os *ciborgues*.

sociedade, da política, da economia e da cultura. As novas tecnologias, assim, não são inertes, mas sim produtoras de significado e de conhecimento; ou seja, não transmitem apenas percepções e cognições, mas também as mediam, o que significa que operam uma transformação epistemológica: o conhecimento, ao passar por elas – a partir do utilizador para o mundo e vice versa –, é modificado. Um exemplo óbvio seria o computador, ferramenta que não procura meramente auxiliar uma inteligência humana inadulterada a aceder e a manipular o mundo objetivo, não oferecendo uma contribuição epistemológica original durante esse processo. O computador é, na verdade, um mediador e produtor de conhecimento que expande as capacidades do seu utilizador, sendo esse conhecimento assim mediado e produzido inacessível a uma inteligência puramente humana.

O sociólogo e musicólogo Antoine Hennion, a partir dos contributos filosóficos de Latour, aplicou o conceito de mediação ao contexto musical, em particular ao papel desempenhado pelos seus instrumentos. Estes, afirma Hennion (2015), assumem uma função mediadora no contexto das relações dinâmicas entre intérprete, música e público. À semelhança do computador, os instrumentos musicais não são objetos ou ferramentas inertes, mas sim produtores de conhecimento. Neste sentido, um músico que escolha o piano como o seu instrumento principal terá a sua expressão e percurso artístico moldados pelas virtualidades e limitações organológicas desse instrumento. Por exemplo, um crescendo sobre uma nota sustentada, sendo um recurso tão comum da gramática musical das cordas ou dos sopros, estará irrecuperavelmente ausente da sua paleta de efeitos estéticos. Ao mesmo tempo, o piano possui potencialidades harmónicas inalcançáveis às famílias suprarreferidas. Assim, um determinado instrumento musical não é apenas usado pelo músico na execução de efeitos estéticos – ele próprio diz ao músico o que é possível e impossível, enformando a sua atividade artística e carimbando a sua identidade estrutural em toda a música que dele surja.

Deste modo, como afirma Nicholas Cook (2014), o ato musical é sempre o resultado de um processo de performance mediada, sendo cada encenação específica um modo distinto de realizar a obra. Neste novo contexto artístico-ontológico que tenho vindo a descrever, a mediação assume uma natureza não tanto performativa no sentido tradicional, mas sobretudo técnica e tecnológica (na aceção moderna, não lata, do termo). Assim, também as novas tecnologias de áudio (análogicas e digitais) assumem as suas próprias funções mediadoras, as quais têm vindo a moldar decisivamente os nossos modos de fazer e de escutar música.

| 3. Caixas sonoras: axiologias musoparamétricas¹⁶ nas tradições popular e erudita

Geralmente, num *master* de música popular, a sonoridade – ou, em termos mais precisos, os aspetos de produção (timbre, *design*, espectromorfologia, imagem estéreo, amplitude dinâmica, volume, etc.) – são, no mínimo, tão importantes como as notas, os ritmos e os outros parâmetros partituráveis. Assim, como propunha François Delalande (2001), esses aspetos são hoje elementos compositivos de suma prioridade estética, não sendo apenas efeitos colaterais da performance no sentido tradicional e constituindo gestos criativos que conferem ao *master* a sua singularidade artística. Neste contexto musical, como também já aclarara Paul Théberge com a sua enunciação da figura do *músico-tecnólogo* (1997), os produtores, agora confundindo-se com os compositores, geram *caixas sonoras* (ou *espaços texturais*) de tal forma interpellativas e envolventes que a barreira percetivo-referencial entre o sujeito e o objeto é relativamente diluída. Estes espaços estão sujeitos, crucialmente, a um regime ontológico de imobilidade, o que significa que, uma vez definido o seu perfil, este não voltará a alterar-se.

[...] nas canções populares modernas, o ouvinte parece relacionar-se com a caixa sonora não apenas – muitas vezes, talvez, não sobretudo – através de uma perspetiva derivada de um ponto de vista único e objetivo, mas também através de uma sensação de ser inserido na mistura, um processo que produz identificação gestual e ressonância. [...] é o sujeito, um sujeito gestual, que é assimilado pelo espaço textural como um agente participativo” [tradução minha]¹⁷

(Middleton 179).

Assim, a dualidade cartesiana musical (cf. Descartes 2024), talvez de forma constraintuitiva, éposta em causa pela rigidez da matriz popular, que promove uma espécie

¹⁶ Isto é, sistemas de valoração estética onde certos parâmetros musicais assumem, em termos relativos, importâncias distintas.

¹⁷ Original: [...] in modern popular songs, the listener seems to be related to the sound-box not only - often, perhaps, not mainly - through a perspective, derived from a single, objective point of view, but through a feeling of being inserted into the mix, a process which produces gestural identification and resonance. [...] it is the subject, a gestural subject, who is assimilated into the textural space, as a participating actor”.

de monismo espinosista (cf. Espinosa 2020),¹⁸ e preservada (ou encorajada) pelo contexto interpretativo da cultura de concerto, o qual pareceria, numa análise superficial, mais dinâmico e mutável. A diferença explicativa reside nos modos de apresentação. De facto, mesmo nas gravações de um concerto erudito, o mais comum é depararmo-nos com uma configuração sonora que nos lembra, a cada momento, que o nosso papel enquanto ouvintes não é o de nos deixarmos rodear organicamente pela matéria sonora – propósito estético atingível pela manipulação prestidigitadora do trabalho de estúdio – mas sim o de nos debruçarmos sobre eles pelo ângulo da lonjura analítica, como quem procura forensicamente desvelar, *a posteriori*, os contornos de um acontecimento temporalmente situável e não-testemunhado. Aí a fidelidade representacional é quase sempre privilegiada e os objetos da atenção auditiva, omissos os aspectos cénicos, são precisamente os parâmetros legíveis a partir da partitura (as notas, os andamentos, os ritmos, as articulações e as dinâmicas).

Para concretizar: imagine-se que a Orquestra Filarmónica de Berlim decidia levar a cabo uma gravação da *Nona Sinfonia* de Beethoven em que todas as secções de instrumentos (ou até mesmo todos os instrumentos) seriam gravadas, como é comumente praticado na música popular, em modo de diferimento (provavelmente, por se tratar de uma formação grande, com a orientação de um metrônomo). Depois disto, seguindo o modelo organizador típico da música popular atual, os instrumentos solistas, com pouquíssima reverberação, seriam dispostos no centro do campo estéreo, e os restantes, com exceção dos mais graves, com reverberação e, possivelmente – para aumentar a profundidade do espaço sonoro –, com tratamentos de eco,¹⁹ seriam espalhados à esquerda e à direita. Se, por aberração, o maestro – caso não tivesse sido já totalmente substituído pelo produtor – fosse da opinião de que, por vezes, a ficção supera a realidade, alguns instrumentos virtuais poderiam, eventualmente, ser utilizados. Depois disto, a gravação seria equalizada de forma a atenuar as frequências médias-baixas tão frequentemente enfatizadas em gravações orquestrais, e uma compressão final

¹⁸ Os sistemas filosóficos de Descartes e de Espinosa apresentam uma diferença, de ordem metafísica, crucial: o primeiro postula que a realidade seria composta por dois níveis fundamentalmente distintos (por exemplo, o mundo das ideias e o mundo concreto, a mente e o corpo, etc.); o segundo defendia que tudo o que existe é a expressão de uma única *substância infinita* (Deus). Assim, a metáfora filosófica ilustra o seguinte: a cultura de concerto privilegia a distância frutiva e a autonomia do sujeito-ouvinte, ao passo que o regime estético instaurado pelo *master* privilegia a diluição entre esse mesmo sujeito e o objeto da sua fruição.

¹⁹ Ou, como se diz mais comumente no contexto da produção musical, mesmo em Portugal: *delay*.

asseguraria que os enormes âmbitos dinâmicos habitualmente presentes neste tipo de música fossem amenizados, resultando numa interpretação (se é que, neste caso, é possível empregar um termo com uma codificação tão específica) com um volume mais ou menos constante. Tal empreitada, tendo em conta o enorme prestígio deste grupo de músicos, provocaria um deslocamento violento das placas tectónicas eruditas e revolucionaria totalmente o modo como encaramos uma peça canónica. No mínimo, mesmo que o resultado fosse estética e artisticamente desprezível, o esforço seria mais interessante, na minha opinião, do que as inúmeras interpretações, ainda pululando, que pouco acrescentam ao panorama musical da sua tradição, limitando-se a repetir mais ou menos os mesmos gestos de há duzentos anos e condenando-se voluntariamente ao imobilismo cansado da circularidade artística, numa versão do *eterno retorno* em que a única resposta anímica razoável, ao contrário do que aconteceria na original (a de Nietzsche (cf. 2001)), só poderia ser a do *odium fati* ciorano (cf. Cioran 2020).²⁰

Na música popular, a facticidade dos conteúdos performativos é, desde sempre, mais ou menos irrelevante. A gravação em passos diferidos sempre foi praticada e a tecnologia sempre foi livremente utilizada no sentido de exacerbar uma interpelação estética de ordem sonoramente visceral, a qual, ao contrário do que se esperaria, depende mais da artificialidade do engenho do que do *aqui e agora* de qualquer acontecimento confirmável. Por esta razão é tão comum, por exemplo, existirem versões remisturadas e remasterizadas de álbuns populares muitas vezes publicadas décadas depois de estes terem sido editados pela primeira vez. Segundo a minha argumentação, estas são obviamente desvirtuações dos *masters* originais. Na música erudita, por um lado, quando há algo de novo a dizer acerca de uma determinada peça, gera-se uma situação interpretativa nova – como fez Glenn Gould (1956 e 1982) com as *Variações Goldberg* de Bach, 26 anos depois da antecedente – e procede-se ao seu registo; na música popular, por outro, reconfigura-se, com recurso às técnicas de estúdio, a mesma matéria performativa original, a qual, num certo sentido, desempenha um papel secundário em relação aos novos parâmetros primaciais.

Estas distinções, contudo, pretendem apenas ilustrar tendências gerais e não essencialidades estanques. Na verdade, o exemplo do célebre pianista canadiano mostra que também a “viragem fonográfica” interpelou a música erudita. Declarando o estúdio

²⁰ Relativo a Emil Cioran, o grande filósofo do desespero. *Odium fati* – criação minha – opõe-se, aqui, ao *amor fati* (*amor-pelo-destino*) nietzschiano, conceito que defende a afirmação radical da vida, incluindo os seus aspectos trágicos.

como o novo e mais interessante espaço de criação musical, Gould (1966) defendeu a ideia de que a gravação não reproduz; ela compõe, permitindo – com recurso às mais diversas técnicas – montar a melhor interpretação possível, aí livre das contingências materiais, temporais, emocionais, [etc.] sufocantes do concerto (1966). Esta intuição, assim, antecipou o estatuto do *master* enquanto realização artística referencial e normativa. Além deste, há outros (talvez inúmeros) casos que complexificam a dicotomia: concertos populares gravados ao vivo e editados como álbuns (por exemplo, *Live Versions* de Tame Impala, 2014); concertos populares em que a norma matricial do *master* é completamente reconfigurada e editados também como álbuns (por exemplo, *Unplugged* de Gilberto Gil, 1994); versões populares alternativas, exercendo uma reconfiguração análoga à do ponto anterior, feitas pelos próprios artistas (por exemplo, *Voos Domésticos* dos GNR, 2011); e experiências eruditas que já procuraram aproximar a sua prática do paradigma do estúdio (por exemplo, *Re-Rite* da Philharmonia Orchestra/Salonen, (2011), instalação baseada na *Sagração da Primavera* de Stravinsky que capta a orquestra por secções e permite que o público participe numa remistura interativa).

Clarificando a mesma lógica do espectro, segundo a qual existem sempre espaços de indefinição entre as distinções esboçadas, seria absurdo, por exemplo, afirmar que o carácter interpretativo presente numa determinada gravação popular é um aspeto menor e despiciendo, não contribuindo decisivamente para o efeito estético dessa manifestação musical particular. Do mesmo modo, seria insensato contender que os aspetos de mistura e de masterização são insignificantes no contexto erudito, não influindo de forma alguma no resultado da percepção artística. Na verdade, neste caso existem regimes de valoração, geralmente de feições modernas (contra os de feições históricas), em que o estúdio exerce um papel mais intervintivo (por exemplo, em certo repertório do século XX/XXI, na música eletroacústica mista, etc.). O fito deste curso argumentativo, no entanto, como afirmei acima, é apenas o de desvelar certas tendências (muito latas) eventualmente identificáveis, bem como o de perceber o modo como elas enformam os processos criativos de cada tradição, sendo sintomas de duas perspetivas sobre as possíveis disposições axiológicas dos parâmetros musicais fundamentalmente diferentes entre si.

A identificação das diferenças entre as duas tradições, longe de configurar uma questão paralela, é crucial para uma compreensão da real ontologia do *master* e dos contextos – os populares – onde ela é mais evidentemente atualizada e exposta,

clarificando a sua relação umbilical com a crescente informatização da vida quotidiana e com uma cultura dominante em que os elementos ritualísticos, nos antípodas da lógica do *master*, têm vindo a ser descartados em favor daqueles objetos que mais adequadamente sirvam uma função utilitária, consumista e massificada. Mesmo a performance ao vivo, incluindo a da música erudita, por exemplo, está hoje em dia muito mais presente nos *reels* do Instagram do que nas salas do concerto.

| 4. Novos modos de receção e de escuta: como nos relacionamos com a música no regime digital?

O novo objeto artístico matricial – marca própria, principalmente, da música popular – é recebido, sobretudo, fora dos espaços de concerto: em casa, no carro, nos meios de transporte público, nos cafés, nas discotecas, nas clínicas, nos supermercados, nas ruas, nos *slots* publicitários, etc. Deste modo, invade iterativamente a vida quotidiana e transforma-se, funcionalizando-se, numa companhia dos trabalhos e dos dias – circunstância, aliás, influenciada pela criação do formato MP3, muito mais leve e versátil do que os formatos *lossless*²¹ já referidos²² –, gerando, no entanto, cópias distorcidas. Neste ponto, é importante notar que nem sempre o público está em contacto com duplicações exatas (ou quase exatas) do *master* (as únicas que são perfeitamente auráticas). De facto, além das distribuições dos ficheiros MP3 referidos, plataformas como o Spotify usam formatos altamente comprimidos (Ogg Vorbis, neste caso). Contudo, se o ouvinte assim o desejar, o contacto com a autenticidade do *master* é relativamente fácil de conseguir: basta aceder a plataformas como o Qobuz (WAV, AIFF, FLAC e ALAC) ou o Tidal (FLAC) ou comprar um CD Red Book (16bit/44.1khz PCM, sendo que estas especificações ainda são a referência padrão na indústria musical, embora, com a obsolescência do CD, ficheiros 24bit/48khz já sejam aceites por diversas plataformas).

Por consequência, a experiência musical é dessacralizada e retirada das circunscrições ritualísticas típicas, ainda hoje, da música erudita – onde ela se afirma, sobretudo, pelo seu *valor de exposição* (cf. Benjamin, 1992), o qual está associado ao ato performativo e à cultura de concerto – e da música tradicional – onde ela se afirma,

²¹ Sem perda de qualidade sonora.

²² Como demonstrou o célebre impulsor dos sound studies Jonathan Sterne (2012).

sobretudo, pela capacidade de gerar ou de influir num determinado momento comunitário, especialmente aqueles que sejam etnicamente demarcáveis. Neste último caso, adquire-se uma amplitude fruitiva tão espaçosa que inevitavelmente se abre caminho ao utilitarismo: sem forma de o prever, chegamos ao ponto de ouvir *singles* de Coldplay, na sua versão altamente distorcida, pelo minúsculo altifalante do telefone, enquanto aguardamos que o tédio seja interrompido, do lado de lá, pela disponibilidade de uma voz humana.

Neste novo contexto, um concerto de música popular é essencialmente a oportunidade de uma forma artística que, por natureza, sempre foi estranha a tais atributos adquirir, por momentos, uma presença e uma aura estritamente (qualificação importante para não contradizer alguns argumentos que tecí anteriormente) benjaminianas. Tal efeito torna-se ainda mais pronunciado pela aparição corpórea de uma entidade estelar que concentre em si os efeitos magnéticos de um determinado campo mediático: a *estrela pop*. Considerações de ordem interpretativa são, assim, secundárias, facto que explica as relativas liberdade e imprevisibilidade dos espetáculos em causa, características que incluem a possibilidade comum de o público moldar, com a sua participação – por exemplo, cantando – o discurso musical. Neste ponto particular, aliás, é verificável uma diferença fundamental em relação à procura da perfeição técnica e performativa típica da cultura de concerto, existindo aqui um relaxamento dos fatores agónicos. Nesse momento, os entusiastas populares recebem o vislumbre mirífico do que seria uma forma artística arreigada, ainda que tenuemente, no ritual, e por isso impossivelmente livre da total colonização dos processos de funcionalização económica. Num certo sentido, a música popular entrevê a reflexão da figura que poderia exibir ao mundo numa circunstância em que, violando o princípio lógico da não-contradição, fosse outra coisa além de si própria.

Estes objetos-companheiros, pela possibilidade da audição repetida, encetam com o ouvinte uma relação de familiaridade e de intimidade inaudita, oferecendo, aliás, a mesma possibilidade de uma moção *ad nauseam* presente nas ligações humanas. Assim, momentos há em que uma determinada música, não escondendo mais segredos, se torna uma peça mobiliária de um espaço doméstico. Neste contexto, inaugurando novos modos de receção e de escuta, o novo objeto artístico matricial (o *master*) carrega consigo um questionamento da figura tradicional do autor. O ouvinte pode, dentro do âmbito do possível, graças aos desenvolvimentos da tecnologia e à massificação da distribuição, manipular a música que ouve, à semelhança do que faz com os controlos de um

frigorífico, da forma que lhe aprouver. Por exemplo, repetindo, voltando atrás, tornando mais lento, equalizando, etc. Esta circunstância significa que ele próprio assume um papel determinante na produção de sentido estético e artístico, não sendo mais um sujeito passivo e distante a quem é oferecido um alimento sonoro pré-preparado, ao mesmo tempo que evidencia uma democratização inédita da atividade musical. Na última década, muitos dos álbuns com maior impacto mediático têm sido produzidos de forma quase totalmente caseira, utilizando o computador pessoal como principal ferramenta de trabalho: por exemplo, *When We All Fall Asleep, Where Do We Go?* de Billie Eilish (2019), misturado por Rob Kinelski e masterizado por John Greenham, e *Currents* de Tame Impala (2015), masterizado por Greg Calbi.

Estes desenvolvimentos, que têm interligado num mesmo sistema sociotécnico elementos outrora separados (cf. Théberge 1997), atingiram um nível inédito de radicalidade nos últimos anos. Se inicialmente estes novos modos de receção e de escuta eram levados a cabo dentro dos limites de certas contingências, notavelmente aquelas relacionadas com uma centralização dos processos mediadores (televisões, rádios, lojas de discos, etc), a experiência musical tem sido recentemente transformada –longe do enquadramento unívoco dos ditados comerciais diretos (na linguagem corrente, *marketing*) – numa total vagueação pelo espaço, só subliminar e algorítmicamente condicionado, da infinitude consumista, uberizando-se de forma irreversível. As plataformas de *streaming*, depositadas nos nossos bolsos e sempre prontas a serem ativadas em resposta às pulsões (físicas, emocionais, neuróticas, etc.) que possam surgir, asseguram que uma procura perene nunca chocará com a barreira da escassez ofertante. Para uma boa parte da população, é impensável tratar dos hábitos de higiene diários sem a companhia de uma desfiguração sonora que jorre a partir de um altifalante mono de meio centímetro quadrado; no ponto diametralmente oposto da esfera vital, as mesmas plataformas de *streaming* consolam-nos a aflição provocada pela morte de um familiar próximo. A condição de possibilidade de todas estas transformações é, precisamente, a ontologia do *master*, particularmente na sua versão digital.

Os novos modos de receção e de escuta, como afirmei acima, trouxeram consigo uma significativa democratização do fenómeno musical, erodindo os elementos instituidores de uma distância entre os praticantes e os ouvintes. A propósito deste aspeto, veja-se os contributos de Georgina Born (2005 e 2010), os quais procuram examinar a música enquanto sistema sociotécnico atravessado por relações de poder e outras

mediações. A possibilidade da audição repetida, por exemplo, elevou as gravações à posição de objetos de estudo, transformação crucial para a forma como os músicos de jazz – e, obviamente, não só – aprendem a sua linguagem musical particular. Como nunca é demais dizer, em todas as tradições que não sejam a erudita, tal aprendizagem – a dos fundamentos, não a de questões interpretativas mais ou menos subtils – é desenvolvida sobretudo no plano aural, em vez de no plano escrito. A enorme profusão das *backing tracks*²³ e das faixas de *karaoke* é um sintoma deste processo, o qual leva a cabo uma importante função didático-pedagógica insuficientemente reconhecida pelas instituições de ensino tradicionais. Neste ponto, contudo, é importante assinalar uma continuidade histórica: antes da solidificação, no século XVIII, da cultura de concerto (cf. Goehr 1994), instauradora de um certo fordismo²⁴ especificamente musical, existiram práticas (domésticas, comunitárias, etc.) em que os ouvintes e os músicos revezavam-se em diferentes funções. Neste sentido, a novidade contemporânea reside menos na participação *tout court* do que na mediação tecnológica digital, na personalização algorítmica, na escala de circulação e no ambiente económico-cultural onde o *master* se afirma como o vetor técnico-artístico basilar.

Além disso, o fenómeno da pirataria – já existente no paradigma analógico mas extraordinariamente potenciado pelos avanços do regime digital –, antes (ou além) das considerações ético-legais incontornáveis, tem-se revelado uma estratégia extremamente eficaz para a facilitação do acesso à total diversidade dos conteúdos musicais. Seja através das redes *peer-to-peer* (o protocolo de comunicação BitTorrent, por exemplo), através do *cracking* dos *softwares* de *streaming* ou através do *download* direto a partir dos *sites* dedicados a tais empreitadas, certas classes sociais que outrora seriam incapazes de suportar o ónus material do aproveitamento recreativo têm agora à sua disposição uma via marginal que lhes permite afirmarem e porem em prática o seu direito à fruição estética e à participação ativa nos fóruns culturais da sua circunstância histórica – direito inalienável, aliás, consagrado na Declaração Universal dos Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas.

²³ Versões das músicas que omitem as intervenções solistas, possibilitando aos aprendizes e aos profissionais praticarem com maior liberdade e capacidade percepção.

²⁴ Sistema de produção industrial criado no início do século XX por Henry Ford. É caracterizado, entre outros aspetos, pela divisão e especialização do trabalho.

| Conclusão

Em síntese, o *master*, cuja forma perfeita foi atingida com o início da era digital, não representa apenas o fim técnico e operacional de um determinado processo mediado de produção, mas sim a emergência de um novo paradigma artístico. Ao tornar-se, especialmente na música popular, a própria matriz ontológica da obra musical, ele desestabiliza a dicotomia entre original e cópia, reconfigura as axiologias musoparamétricas e, pelas suas características específicas enquanto objeto técnico histórico (e por isso instável, mas normativo no seu próprio contexto), instaura a possibilidade da sua distribuição massificada. Nesta nova circunstância estética, a tecnologia deixa de ser uma mera ferramenta auxiliar e assume o papel de coautora, mediando decisivamente o perfil e a natureza da obra.

Essa mutação reconfigura os papéis tradicionais do compositor, do intérprete e do ouvinte, dissolvendo as fronteiras entre criação e reprodução e entre autoria e receção. A música, deste modo, transforma-se em presença constante – ubíqua, manipulável e perenemente recontextualizável –, e a experiência estética – agora contínua, íntima e utilitária – adapta-se à lógica do quotidiano. É neste ponto de tensão entre a aura e a massificação, bem com entre o ritual e a algoritmia, que o *master* revela o seu verdadeiro poder histórico – o de instaurar uma nova forma de arte, própria do nosso tempo.

| Referências

- Adorno, Theodor W. 1991. “On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening.” In *The Culture Industry: Selected essays on mass culture*, 2^a ed, editado por J. M. Bernstein, 29-60. Londres: Routledge.
- Benjamin, Walter. 1992. “A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica,” 71-113. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Traduzido por Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz e Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio d’Água.
- Born, Georgina. 2005. “On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity.” In *Twentieth-Century Music* 2, nº 1: 7-36.
- 2010. “For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn.” *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 135, nº 2: 205-243.
- Cioran, Emil (2020). *Nos Cumes do Desespero*. Traduzido por Jorge Melícias. Lisboa:

- Edições 70.
- Cook, Nicholas. 2014. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford, Nova Iorque et al: Oxford University Press.
- Delalande, François. 2001. *Le son des musiques: Entre technologie et esthétique*. Buchet/Chastel – INA.
- Derrida, Jacques. 1988. “Signature Event Context.” In *Limited Inc*, 1-23. Traduzido por Samuel Webber. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- 1998. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Traduzido por Eric Prenowitz. Chicago e Londres: University of Chicago Press.
- Descartes, René. 2024. *Meditações sobre a Filosofia Primeira*. Traduzido por Gustavo de Fraga. Lisboa: Edições 70.
- Eilish, Billie. 2019. *When We All Fall Asleep, Where Do We Go?* Darkroom, Interscope Records.
- Espinosa, Baruch de. 2020. *Ética*. Traduzido por Diogo Pires Aurélio. Lisboa: Relógio d’Água.
- Genette, Gérard. 1997. *The Work of Art: Immanence and Transcendence*. Traduzido por M. Goshgarian. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Gil, Gilberto. 1994. *Unplugged*. Warner Music Brasil.
- GNR. 2011. *Voos Domésticos*. Capitol Records.
- Goehr, Lydia. 1994. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Goodman, Nelson. 1968. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company.
- Gould, Glenn. 1956. *Bach: The Goldberg Variations*. Columbia.
- 1966. “The prospects of recording”. *High Fidelity Magazine*, vol. 16, nº4: 46– 63.
- 1982. *Bach: The Goldberg Variations*. CBS Masterworks.
- Gracyk, Theodore. 1996. *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*. Durham: Duke University Press.
- Hennion, Antoine. 2015. *The Passion for Music: A Sociology of Mediation*. Tradução de Margaret Rigaud. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Ingarden, Roman. 1986. *The work of music and the problem of its identity*. Traduzido por Adam Czerniawski. Berkeley, CA: University of California Press.
- Katz, Mark. 2010. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, edição revista. Oakland, CA: University of California Press.

- Kramer, Jonathan. s.d. "The Impact of Technology on the Musical Experience." Página Web *The College Music Society*. https://www.music.org/index.php?option=com_content&view=article&id=2675:the-impact-of-technology-on-the-musical-experience&catid=220&Itemid=3665. Acedido em 7/12/2025.
- Latour, Bruno. 1993. *We have never been modern*. Traduzido por Catherine Porter. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Middleton, Richard. 1993. "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap". *Popular Music* 12, nº 2: 177-190.
- Nietzsche, Friedrich. 2001. *The Gay Science*. Traduzido por Josefina Nauckhoff. Cambridge: Cambridge University Press.
- Philharmonia Orchestra/Salonen. 2011. *Re-Rite*.
- Sterne, Jonathan. 2012. *MP3: The Meaning of a Format*. Durham, NC: Duke University Press.
- Stiegler, Bernard. 1998. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Traduzido por Richard Beardsworth e George Collins. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Tame Impala. 2014. *Live Versions*. Modular Recordings.
- Tame Impala. 2015. *Currents*. Modular.
- Théberge, Paul. 1997. *Any Sound You Can Imagine: Making Music / Consuming Technology*. Hanover e Londres: Wesleyan University Press.
- Zagorski-Thomas, Simon. 2014. *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press.