Song Reader: Partituras, Álbuns e Cultura Participativa na Criação de Sons[1]

Lucas WALTENBERG[2]
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar o álbum de partituras e o site do projeto *Song Reader*, de Beck, a partir de dois eixos. Por um lado, através da noção de "cultura participativa", o objeto permite uma reflexão acerca da disputa entre profissionalismo e amadorismo na música, uma vez que convoca o público a compartilhar suas gravações no site pelas redes YouTube e SoundCloud. Por outro, sendo tratado pela crítica como um álbum, buscamos entender como a materialidade do suporte utilizado pode fornecer algumas pistas para pensarmos o status desse formato cultural hoje.

PALAVRAS-CHAVE: Song Reader; partitura; álbum; cultura participativa; materialidade

"No que diz respeito a essas músicas, elas estão aqui para serem trazidas à vida – ou, pelo menos, para nos lembrar de que, há não muito tempo atrás, uma música era apenas um pedaço de papel até ser tocada por alguém. Qualquer um. Até você" – Beck

Nos últimos anos, de maneira geral, o mercado fonográfico tem se diversificado bastante nos tipos de suportes musicais colocados em circulação e nos canais utilizados para distribuição. Álbuns são lançados em discos de vinil, mp3s, aplicativos, e até a fita cassete vem ensaiando um retorno. Serviços de *streaming*, redes sociais, celulares e tablets são algumas das vias que promovem o acesso à música, além das lojas físicas e online.

Entre tantos casos que procuram atrelar o circuito de música às possibilidades oferecidas e problematizadas pela cultura digital, destacam-se alguns que, a princípio, parecem descolados temporalmente do momento atual. Este é o caso do álbum *Song Reader*, do cantor e compositor norte-americano Beck, lançado como um livro de partituras.

Segundo Beck, o projeto teve início, de fato, em 2004, mas só tomou forma e veio a público em 2012. *Song Reader* apresenta vinte peças inéditas, compostas principalmente para violão, piano e ukulele, das quais dezoito possuem letras e duas são instrumentais. O livro, publicado pela editora McSweeney's, vai além das partituras. Todo o projeto gráfico

[1] Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

[2] Doutorando do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e pesquisador do LabCULT – Laboratório de Pesquisa em Culturas e Tecnologias da Comunicação – site: http://www.labcult.uff.br –. Email: lwaltenberg@gmail.com.

e o acabamento foram pensados para dar coesão às músicas. *Song Reader* é um livro de capa dura, com mais de 100 páginas, que traz ilustrações originais de vários artistas, além de textos escritos pelo próprio Beck e pelo jornalista Jody Rosen. Por fim, o projeto destaca-se também por convocar usuários a compartilhar no site – http://songreader.net – seus próprios registros das músicas compostas, mas não gravadas, por Beck.

Posto isso, o objetivo deste trabalho é usar o caso para discutir aspectos da cultura musical contemporânea à luz de um objeto que, à primeira vista, parece saído de uma máquina do tempo. Pergunta-se: como a materialidade do suporte usado por Beck pode fornecer um entendimento maior do papel cumprido por formatos culturais musicais, como o álbum, atualmente? E como o caso permite tecer reflexões sobre a disputa entre amadorismo e profissionalismo musical? Assim, estruturamos a discussão em três partes. Na primeira, serão retomadas leituras sobre o princípio da indústria fonográfica, ancorado em grande parte no comércio de partituras. *Song Reader* vai nos ajudar a pensar nas particularidades dos registros musicais escritos e dos gravados. Em seguida, por meio da noção "cultura participativa", propomos refletir sobre profissionalismo e amadorismo na música. Por fim, vamos discutir estratégias de revalorização do formato álbum que, mesmo em tempos de "desmaterialização da música", permanece vivo nos variados suportes em circulação.

Das partituras às gravações: particularidades sonoras

Uma forma de contar a história da indústria fonográfica é através do desenvolvimento de suportes e aparelhos de reprodução sonora. Cada um deles vai, ao longo do tempo, configurar relações diferentes entre os agentes ativos no circuito musical: artistas, compositores, editores, público etc. Se o comércio de partituras impressas fundou muitas das práticas de trabalho da indústria musical (NEGUS, 1999, p. 17), a gravação transportou a própria performance para a casa dos ouvintes na acoplagem de cilindros e discos com fonógrafos e gramofones, respectivamente.

Em *Noise*, Attali (2009) aponta que, antes de ser comercializada, a música pertencia a uma outra ordem de produção e outra rede de significado, a "sacrificial". Para ela ser transformada em algo passível de ser trocado por dinheiro, era preciso, em primeiro lugar, atribuir um valor ao trabalho de criação e interpretação musicais (ATTALI, 2009, p. 51). Assim, as pessoas começaram a pagar para ouvir música, estágio que o autor denomina

como rede de "representação". Em etapa seguinte, a impressão teve um papel primordial na transformação da música em novo objeto, no formato de partituras. No século XIX, o autor conta, editores e compositores usavam músicos de rua como vendedores que iam às casas das pessoas, oferecendo livros onde letras e partituras vocais eram impressas – a "representação" transformava-se em uma tática de venda, décadas antes das gravações, que Attali define como rede de "repetição".

Os primeiros aparelhos de reprodução sonora, como o fonógrafo e o gramofone, viabilizaram o desenvolvimento de outras formas de relacionamento com a música. Enquanto as partituras armazenavam os textos, os novos formatos estocavam, registravam e reproduziam performances. Essa importante particularidade traz uma nova questão para cultura musical da época. Se o *performer* era a única via de acesso aos sons, a gravação retira desses sujeitos a exclusividade da execução musical, criando uma relação tanto de complementaridade quanto de competição. Segundo Attali (2009, p. 84), "a performance se transforma no mostruário para a gravação." E:

> Aos poucos, a própria natureza da música muda: o imprevisto e os riscos da representação desaparecem na repetição. A nova estética da performance exclui erro, hesitação, barulho. Ela congela o trabalho do festival e o espetáculo; ela o reconstrói formalmente, manipula, transforma em perfeição abstrata. Gradualmente, essa visão leva as pessoas a esquecerem que música já foi barulho de fundo e uma forma de vida, hesitação e balbucio (ATTALI, 2009, p. 106).[3]

Por meio de uma divisão temporal similar à de Attali, Frith (2004) usa os termos "armazenamento" e "acesso"[4] para identificar quatro momentos-chave nos processos de consolidação e transformação da indústria fonográfica. No período que precede a ideia de música enquanto mercadoria, o autor aponta que ela era "armazenada" nos próprios artistas e "acessada" através de seus instrumentos e vozes. A combinação entre notação em partituras e impressão foi o primeiro passo para o desenvolvimento de uma indústria ao redor da música. Algumas consequências desse processo são a emergência das figuras do compositor e do editor. Enquanto o primeiro não mais precisava tocar para um público, o outro levava os impressos para o mercado. O terceiro momento foi marcado pelo uso das tecnologias de gravação capazes de "armazenar" a música em cilindros e discos. Aqui, a música pode ser "armazenada" e "acessada" da mesma forma que é tocada, tornando

[3] Tradução do autor para: "Little by little, the very nature of music changes: the unforeseen and the risks of representation disappear in repetition. The new aesthetic of performance excludes error, hesitation, noise. It freezes the work out of festival and the spectacle; it reconstructs it formally, manipulates it, makes it abstract perfection. This vision gradually leads people to forget that music was once background noise and a form of life, hesitation and stammering."

[4] No original, *storage* e *retrieval*

possível a comercialização de performances que eram construídas e passadas adiante fora do sistema de notação, a música *folk*.[5] Além disso, a gravação possibilitou a distribuição massiva das especificidades de uma performance, como timbres e escolhas estéticas que não necessariamente vão encontrar espaço na notação. Por fim, o quarto momento veio com as tecnologias digitais, que trouxeram mais agilidade para a indústria e configuraram novos entendimentos em relação ao produto musical, às práticas de estúdio e às formas de distribuição e acesso à música.

Assim como Frith, Chanan (2000) também afirma que nenhum sistema de notação musical será completo. Afinal, detalhes diversos, de naturezas mais sutis ou espontâneas, são difíceis de traduzir na partitura. Para o autor, "o avanço da notação teve o efeito de forçar o texto musical em um tipo peculiar de camisa de força – invisível e bastante elástica – na qual muitos desses elementos eram rebaixados ou reprimidos" (CHANAN, 2000, p. 11). Nesse sentido, a gravação pode ser mais completa ao incorporar nos cilindros e discos detalhes intransponíveis para o suporte da partitura, o papel.

De fato, as técnicas de gravação desencadearam uma série de consequências, sentidas tanto econômica quanto esteticamente (CHANAN, 2000). Por isso, para o autor, a gravação possui efeitos paradoxais. Se por um lado ela fica presa, tirando a espontaneidade da performance, por outro, encoraja a imitação – efeitos que possuem diferentes aspectos em áreas distintas. No caso do jazz, a gravação foi fundamental para a sua difusão, servindo como fonte de treinamento para diversos músicos. No caso da música pop, o autor afirma que ela torna-se um fim em si mesma. Quando as partituras não eram mais a principal forma de distribuição desse tipo de música, as gravações tornaram-se o principal meio para sua circulação. Já no caso da música clássica, o autor aponta para o surgimento da categoria "gravação histórica", onde "as qualidades de determinada performance são, de maneira geral, mais importantes daquilo que é tocado" (CHANAN, 2000, p. 18). Em todos os casos, o ponto de Chanan é que as gravações transportam a performance para quem não está em contato com ela, "ao vivo". Ou seja, os registros sonoros documentam menos a peça, no sentido da partitura, e mais a performance em si. Além disso, Ross (2009) mostra como a gravação também passou a servir como material de pesquisa, uma vez que não era mais necessário o papel para a preservação musical.

[5] Aqui, a música *folk* não se refere ao gênero musical, mas a um tipo de música transmitido por culturas orais, apelando para a tradição e o folclore, muitas vezes sem um compositor definido, em contraste com estilos mais comerciais ou clássicos. Fonte: Wikipedia. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Folk_music>. Acesso em: 2 de julho de 2013.

Nesse percurso, vimos que a música ganha vida através de dois formatos, cada um com suas particularidades. Quando ela existe na forma de gravação, o ouvinte só precisa de um aparelho reprodutor para entrar em contato com os sons. No caso das partituras, a música precisa ser tocada por alguém, seja num concerto, na rua ou no ambiente doméstico. É esse segundo universo que Beck explora através de *Song Reader*. Entretanto, outras estratégias precisarão ser empregadas para a circulação de suas canções, conectando a música em papel com a cultura participativa online. É isso que veremos a seguir.

Amadores e profissionais na cultura participativa

Antes dos primeiros aparelhos de reprodução sonora, a música existia primordialmente como um passatempo caseiro ou como um ritual público bastante elaborado (CAVICCHI, 2007). Em sua pesquisa sobre as origens do *fandom* de música nos Estados Unidos do século XIX, Cavicchi aponta que a performance amadora de peças musicais era uma maneira de manter a experiência musical viva, findo o concerto.

> Enquanto as idas aos concertos cultivavam comportamentos e valores que eram diferentes daqueles cultivados pelos intérpretes amadores, as duas expressões de musicalidade tendiam a se reforçar mutuamente: aqueles que iam aos concertos, frequentemente, voltavam-se para o piano para reproduzir as peças que escutaram; e intérpretes amadores encontravam-se atraídos, enquanto membros da audiência, para a virtuosidade do palco profissional (CAVICCHI, 2007, p. 242).[6]

O autor mostra que nos programas dos concertos havia anúncios de venda de partituras, "divulgando 'traduções completas' de peças escutadas aquela noite" (idem). Percebe-se que já nesse momento havia uma tentativa de convocar o ouvinte a participar do circuito musical de uma maneira complexa. Esse tipo de propaganda não supõe que público seja composto por sujeitos que "apenas" escutam música. Assim, oferece outras maneiras dele se conectar com artistas e orquestras do palco ao apontar para a sua vontade latente de também ser um intérprete, ainda que em espaços fora das salas de concerto e demais lugares oficiais para a performance musical profissional.

Com o passar das décadas, outras estratégias foram empregadas para ampliar a experiência dos ouvintes no seu consumo de música. Pensar a fruição musical no contexto

[6] Tradução do autor para: "While concert going cultivated behaviors and values that were diferente than those held by amateur performers, the two expressions of musicality tended to reinforce one another: concertgoers often turned to the piano to reproduce de pieces they had heard and amateur performers found themselves drawn, as audience members, to the virtuosity of the professional stage."

atual pode ser um caminho para entender a complexidade de *Song Reader*, sem perder de vista a discussão prévia sobre a relação entre partituras e indústria fonográfica.

Em seus estudos sobre fãs, Jenkins (2006; 2008) tece vários debates sobre a cultura participativa. De uma maneira geral, esse tipo de consumidor sempre articulou uma cultura própria. Ao apropriar-se da cultura de massa, cria dinâmicas sociais particulares e produtos próprios, em suportes variados, interpretando de maneira complexa o que recebe pelas mais diversas mídias. A web, principalmente a partir de sua versão 2.0,[7] tornou essa produção mais pública, trazendo esse universo para o centro do debate entre consumidores, produtores e reguladores de mídia. Um dos itens do debate trata da produção feita pelos fãs, que reinterpreta e compete com os textos oficiais. Seriam esses os casos das *fanfics*, dos *fanvideos*, entre outros tipos.[8] No entanto, é importante frisar que, quando Jenkins fala da cultura participativa, ele não se refere somente aos fãs. Ainda que o autor reconheça que essa categoria de consumidor tenha uma postura mais engajada com seus objetos de admiração, todos nós estamos envolvidos nessas práticas, em maior ou menor grau (JENKINS, 2008). Para Jenkins (2006), uma das tendências dessa cultura participativa, alimentada pelos protocolos de funcionamento da web 2.0, é o fortalecimento de uma produção midiática do tipo *do-it-yourself* (DIY) – ou, "faça-você-mesmo" (JENKINS, 2006, p. 136).

No caso da música, essa atitude é facilmente percebida. Instrumentos e equipamentos musicais mais baratos e acessíveis, canais de hospedagem na internet e a possibilidade de disseminar informações por sites de redes sociais formam uma equação que aponta diretamente para o lema "faça-você-mesmo". No YouTube, por exemplo, vídeos de jovens tocando e cantando na frente da webcam misturam-se com os de artistas independentes ou grandes astros da música. Segundo Frith (2004), uma série de práticas problematiza a distinção entre performance musical amadora e profissional. Na conjuntura atual, essas diferenças parecem ainda mais diluídas e difíceis de perceber.

Uma das características de *Song Reader* bate justamente nessa questão. Como não há um registro sonoro oficial lançado por Beck[9], a única maneira de escutarmos as canções

---

[7] "A Web 2.0 é a segunda geração de serviços online e caracteriza-se por potencializar as formas de publicação, compartilhamento e organização de informações, além de ampliar os espaços para a interação entre os participantes do processo" (PRIMO, 2007).

[8] Para saber mais sobre os variados tipos de produtos feitos pela cultura do fã, conferir Curi (2010).

[9] Apesar de não ter lançado versões de estúdio para as canções de *Song Reader*, Beck já tocou faixas do álbum em shows. Fonte: YOUNG, A. Watch Beck perform songs from Song Reader: "Sorry" and "Heaven's Ladder". **Consequence of**

é através das performances de outras pessoas, com *backgrounds* e estilos diferentes. Essa variedade não é acidental. A liberdade dada aos intérpretes é um dos princípios fundamentais do projeto:

> Essas músicas são feitas para serem desmontadas e recombinadas. A ideia delas sendo tocadas por corais, bandas de metais, conjuntos de cordas, qualquer coisa fora do construto tradicional da banda de rock – é interessante porque está fora de onde os meus sons normalmente existem. Eu pensei bastante para fazer essas músicas tocáveis e acessíveis, mas ainda musicalmente interessantes. Eu acho que alguns dos melhores covers irão reimaginar a estrutura dos acordes, tomar liberdades com as melodias, o fraseado, e até mesmo as letras. Não há regras na interpretação.[10]

No site, há uma galeria com centenas de vídeos e áudios para todas as músicas do álbum. O cadastro é feito via Facebook. Para o usuário compartilhar o vídeo ou áudio na página, é necessário vincular a conta do YouTube ou do SoundCloud ao site. Em seguida, é preciso selecionar o upload e relacioná-lo com a música de *Song Reader* à qual ele se refere. O visitante do site pode acessar o conteúdo da galeria através de seis filtros: por música, por vídeo, por envios mais recentes, por envios mais "favoritados", por faixa ou todos os envios. Existe também uma ferramenta de busca por usuário.

As escolhas de arranjo são tão variadas quanto a qualidade do áudio ou vídeo compartilhado. Enquanto Pamela Joy canta "Old Shanghai" acompanhada apenas por uma guitarra de sete cordas, Amy Regan empunha um violão acústico e, acompanhada de sua banda, canta a mesma música, fazendo uma versão completamente diferente da citada anteriormente. O vídeo enviado por Contramano, também para "Old Shanghai", se assemelha a um videoclipe. Dmitri Vesnin opta por um caminho diferente: na frente de uma câmera de baixa resolução, talvez uma webcam, canta e toca a faixa[11].

Sound. Mai., 2013. Disponível em: <http://consequenceofsound.net/2013/05/watch-beck-perform-songs-from-song-reader-sorry-and-heavens-ladder/>. Acesso em: 3 de julho de 2013.

[10] Tradução para: "These songs are meant to be pulled apart and reshaped. The idea of them being played by choirs, brass bands, string ensembles, anything outside of traditional rock-band constructs – it's interesting because it's outside of where my songs normally exist. I thought a lot about making these songs playable and approachable, but still musically interesting. I think some of the best covers will reimagine the chord structure, take liberties with the melodies, the phrasing, even the lyrics themselves. There are no rules in interpretation." Fonte: A Q&A with Beck Hansen, author of *Song Reader*. Disponível em <http://www.mcsweeneys.net/articles/a-qa-with-beck-hansen-author-of-song-reader/>. Acesso em: 27/06/2013.

[11] Os quatro artistas citados aqui enviaram seus vídeos com versões de "Old Shanghai" para o site http://songreader.net. A escolha deles foi aleatória, mas serviu para mostrar a variedade de estilos que compõem essa vertente do projeto. Todos os vídeos estão disponíveis no YouTube também. Para acessá-los, os links são: Pamela Joy, disponível em <http://youtu.be/tkeOJqZBMqg>; Amy Regan, disponível em <http://youtu.be/H66cNqGbj6A>; Contramano, disponível em <http://youtu.be/goqeqdrTY_E> e Dmitri Vesnin, disponível em <http://youtu.be/V7vb5ip8KIk>. Os links foram acessados pela última vez em 3 de julho de 2013.

Para que *Song Reader* cumprisse um de seus objetivos – fazer as pessoas enviarem suas performances para o site através de vídeos e áudio – Beck precisou pensar de que maneira as músicas seriam escritas. Existia uma estratégia na composição: ao contrário dos sons trabalhados excessivamente em estúdios, as faixas de *Song Reader* deveriam ser possíveis de tocar em violões e pianos, sem perder sua riqueza. Esse era um problema familiar ao cantor, pois quando começou a dar seus primeiros passos como músico, Beck sentia que aquilo que tocava no rádio era difícil de reproduzir no ambiente caseiro, com instrumentos comuns: "Esses sons e processos de estúdio nem sempre eram bem traduzidos em violões baratos da forma que uma música do Hank Williams ou do Buddy Holly era capaz.[12]"

O livro de partituras de Beck reacende o debate entre música profissional e amadora por oferecer ao ouvinte/intérprete um mapa para ele trabalhar as canções segundo seus próprios critérios artísticos e materiais disponíveis. Ainda que alguns músicos possam utilizar recursos mais aprimorados e sejam tecnicamente melhores, parece que o objetivo é outro: fazer aquelas músicas ganharem vida. Não importa se o produto sonoro final vai ser "superproduzido" ou sonoramente "tosco", *lo-fi*; se o vídeo vai ser um registro "ao vivo", um videoclipe ou gravado direto da webcam. A graça é pegar o instrumento, tocar, gravar e jogar na rede, misturando no mesmo ambiente músicos iniciantes e experientes, *big bands* e trios de rock, vozes femininas e masculinas. Como o próprio artista diz: "No que diz respeito a essas músicas, elas estão aqui para serem trazidas à vida – ou, pelo menos, para nos lembrar de que, há não muito tempo atrás, uma música era apenas um pedaço de papel até ser tocada por alguém. Qualquer um. Até você.[13]"

A permanência e a materialidade do formato álbum

Outra discussão suscitada por *Song Reader* trata da permanência do álbum em um cenário marcado pela circulação intensa de arquivos de áudio comprimido, como o mp3, na internet. O álbum configura um tipo muito específico de produção fonográfica. Sua origem

[12] Tradução do autor para: "Those studio sounds and processes didn't always translate to a cheap acoustic guitar the way a Hank Williams or a Buddy Holly song could." Fonte: idem.

[13] Tradução do autor para: "As for these songs, they're here to be brought to life—or at least to remind us that, not so long ago, a song was only a piece of paper until it was played by someone. Anyone. Even you."
Fonte: HANSEN, B. A preface to "Song Reader". The New Yorker. Nov., 2012. Disponível em: <http://www.newyorker.com/online/blogs/culture/2012/11/beck-a-preface-to-song-reader.html>. Acesso em: 3 de julho de 2013.

remonta ao LP de 33 1/3 r.p.m. (rotações por minuto), lançado em 1948 pela Columbia (KEIGHTLEY, 2004). Nesse caso, tratava-se de um disco de 12 polegadas, com lado A e lado B, onde eram registradas cerca de 12 faixas musicais. Elementos não musicais incorporados nesses objetos, como a arte da capa, o encarte e informações técnicas, eram fundamentais para conferir sentido às músicas gravadas no suporte. Posteriormente, o formato foi transposto para novos suportes, como a fita cassete e o CD (SHUKER, 1999; DE MARCHI, 2005; JANOTTI JR, 2009).

Quando a música passa a circular na internet, em programas de compartilhamento ou lojas online, há uma flexibilização nas opções de consumo. Ou seja, se o pacote completo era o principal produto ofertado, hoje o ouvinte pode optar por comprar somente faixas específicas para salvar em seu tocador de mp3. Da mesma maneira, em sites de compartilhamento, é possível fazer o download de um ou outro arquivo, sem que seja preciso baixar o álbum inteiro para o computador. A criação de listas de reprodução personalizadas também é outra forma de descontextualizar o álbum nesse cenário. Esses são apenas alguns exemplos para mostrar como a ideia do pacote fechado do álbum poderia ser ameaçada no cenário atual. Carvalho & Rios (2009), por exemplo, apostam na substituição do "álbum comercial", já que os ouvintes estariam mais dispostos a realizar um "consumo por unidade".

É verdade que o uso da internet por artistas, público e demais agentes da cultura musical flexibiliza as estratégias de configuração do produto fonográfico. Ou seja, os músicos podem lançar seus trabalhos de forma individualizada, ou no pacote fechado do álbum (BANDEIRA, 2001), sem a obrigatoriedade de optar entre um ou outro. Afinal, ainda que a tecnologia pavimente novos caminhos para a cultura da música, certos formatos culturais continuam presentes, como o álbum e a canção (JANOTTI, 2009; VLADI, 2010). Reynolds (2011, p. 104) fala dos "blogs de álbum completo", onde o formato é compartilhado em sua integridade, mesmo em mp3. Em 2012, na Grã-Bretanha, a receita obtida com a venda álbuns digitais superou por períodos consecutivos o total arrecadado com os downloads de faixas individuais, reafirmando-o como uma importante força da indústria fonográfica.[14]

Por isso, não há necessariamente a prevalência da "estética do *single*" ou o fim do "álbum comercial", mas a proliferação de práticas que trazem mais complexidade ao

[14] PINTO, R. Álbuns superam faixas e se reafirmam como carro-chefe da indústria fonográfica. **BBC Brasil**. Jun., 2012. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/06/120620_album_rp_2.shtml>. Acesso em: 3 de julho de 2013.

cenário musical contemporâneo e apontam para uma série de entendimentos de como o produto musical deve ser apresentado. No fim das contas, como Bødker (2004) sintetiza, depende da importância que o ouvinte em questão dá ao álbum enquanto um formato cultural. Ao refletir sobre as mudanças na materialidade da música, o autor reconhece que a ligação entre a representação musical e o material que a sustenta está desestabilizada. No entanto, ele argumenta que "a música, enquanto uma forma cultural não se tornou descorporificada e sim entrelaçada com um conjunto adicional de dispositivos e aparelhos" (BØDKER, 2004, p, 3). Afinal, a popularização do mp3 não conseguiu substituir o interesse de muitos consumidores por outros suportes, como a fita cassete, o CD e o vinil.

Para a nossa discussão, é importante perceber que o formato álbum precisa ser considerado em sua totalidade. Isso não quer dizer que há uma regra estipulando que ele deve ser ouvido do início ao fim e na ordem proposta. No entanto, as músicas, as imagens, a tipografia, os textos de apresentação, o encarte e a capa são agentes que estão entrelaçados; e cada suporte vai traduzi-los de uma maneira diferente. Bartmanski & Woodward (2013, p. 6), por exemplo, em artigo sobre o interesse atual pelo disco de vinil, veem o álbum como uma "experiência de escuta", comparando-o a um livro, dividido em partes e capítulos. A mesma metáfora é utilizada por De Marchi (2005, p. 13) e Chanan (2000, p. 29) e parece bastante apropriada para relacionarmos com o trabalho de Beck.

Song Reader não é simplesmente um *Song book*. Afinal a própria crítica musical o legitima enquanto um álbum.[15] Em entrevista, Beck conta como explorou as possibilidades do meio utilizado (Figuras 1 e 2). A ideia de um objeto que falasse por si guiou a confecção do álbum de partituras:

> Nós tentamos fazer um livro que fosse capaz de falar por si enquanto um objeto, independente da música. Lançamentos de álbuns tradicionais podem ter um valor auto-referente na sua fisicalidade; as fotos e arte e títulos podem te absorver antes mesmo de escutar as músicas. Esse é um livro que se inspira nesse sentimento. Que a arte, as propagandas e os outros textos, assim espero, possam atestar algo por eles próprios[16].

[15] Fontes: BATTAN, C. Beck announces details of his sheet music album. **Pitchfork**. Ago., 2012. Disponível em: <http://pitchfork.com/news/47436-beck-announces-details-of-his-song-reader/>, acesso em: 3 de julho de 2013.
DOMBAL, R. Interviews: Beck. **Pitchfork**. Dez., 2012. Disponível em: <http://pitchfork.com/features/interviews/8979-beck/>, acesso em: 3 de julho de 2013.
HERMES, W. Song Reader. **Rolling Stone: Album reviews**. Dez., 2012. Disponível em: <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/song-reader-20121228>, acesso em: 3 de julho de 2013.
HOGAN, M. How to grab Beck's sheet music album. **Spin**. Out., 2012. Disponível em: <http://www.spin.com/articles/beck-song-reader-sheet-music-album-preorder/>, acesso em: 3 de julho de 2013.
KREPS, D. Beck releasing new album... of sheet music. **Spin**. Ago., 2012. Disponível em: <http://www.spin.com/articles/beck-releasing-new-album-sheet-music/>, acesso em: 3 de julho de 2013.

[16] Tradução do autor para: "We've attempted to make a book that's able to stand alone as an object, aside from the music. Traditional album releases can have a self-contained value in their physicality; the photos and art and titles can draw you

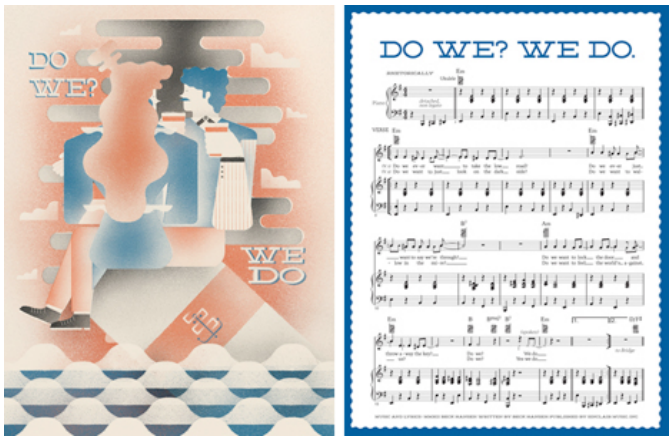

Figura 1: Capa e primeira página da canção "Do We? Do We?"

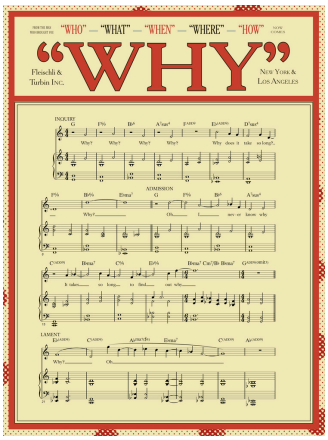

Figura 2: Primeira página da canção "Why"

Por isso, o formato álbum e os suportes que o abrigam precisam ser pensados, não somente nas construções de sentido ao seu redor, mas também em termos materiais. Em *Against Interpretation*, Susan Sontag (1964) reflete sobre a hegemonia da abordagem interpretativa na análise da arte, em detrimento de seus aspectos sensórios. Para a autora, a interpretação aponta para "um ato mental consciente que ilustra um certo código, certas 'regras' de interpretação'. (...) A tarefa da interpretação é, virtualmente, o de tradução." Ainda que a separação entre forma e conteúdo seja uma ilusão (idem), Sontag defende a importância de recuperarmos nossa sensibilidade e "aprender a *ver* mais, a *ouvir* mais, a *sentir* mais" (SONTAG, 1964, online, ênfase no original). Nesse sentido, os caminhos propostos pelos estudos das materialidades da comunicação podem ajudar a fornecer um mapa ao inserir a "forma" no debate, sem menosprezar a importância da interpretação. Um dos princípios fundamentais desse percurso é justamente o de empreender um olhar renovado que privilegia o suporte material na configuração dos sentidos (FELINTO, 2005). Gumbrecht (2010) trabalha esses anseios na ideia "produção de presença", que tenta traduzir a ingerência daquilo que se faz presente na produção semântica. O autor destaca que:

> Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, "tocará" os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados – mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente

in before you ever hear the songs. This is a book that takes inspiration from that feeling. The art, the ads, and the other text hopefully convey something all by themselves."
Fonte: HANSEN, B. A preface to "Song Reader". **The New Yorker**. Nov., 2012. Disponível em: <http://www.newyorker.com/online/blogs/culture/2012/11/beck-a-preface-to-song-reader.html>. Acesso em: 3 de julho de 2013.

> desde que o *cogito* cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano (GUMBRECHT, 2010, p. 39)

Song Reader não somente aponta para a permanência do álbum na cultura digital, como problematiza o próprio formato ao tentar adaptar alguns de seus elementos para um suporte anterior ao disco. A capa, a ordem das partituras e as ilustrações criadas especialmente para o projeto tentam traduzir a ideia de totalidade pretendida pelo álbum. Os sons, ainda que não estejam no livro, fazem parte do escopo mais amplo do projeto, que estabelece um diálogo entre o suporte e as performances musicais que circulam na internet. Como o próprio artista diz, a ideia foi criar um objeto que falasse por si. O texto impresso, as notações musicais e os desenhos formam um todo coerente que, nas palavras de Sontag (1964), nos ajudam a ver mais, a ouvir mais e a sentir mais.

Considerações finais

O *Song Reader*, de Beck, pode ser entendido como um exemplo das "contradições presentes nas inter-relações entre novos e tradicionais modos de ouvir música" (JANOTTI JR, 2009, online). Ao mesmo tempo em que um álbum de partituras aponta para a cultura musical de séculos atrás, o projeto ganha complexidade ao dialogar com a cultura participativa.

Uma vez que o objeto aponta para diversas questões, este artigo pretendeu apenas ser uma aproximação inicial. Assim, optamos por desdobrá-lo em temas que nos pareceram produtivos para iniciar o debate. Pensar a cultura participativa em diálogo com o acesso mais fácil aos meios de produção musical e à hospedagem na internet é um dos caminhos que pode aprofundar a discussão entre profissionalismo e amadorismo na música. *Song Reader* mostra também que os problemas em torno do álbum merecem ser reconsiderados, tendo em vista o contexto atual em que se encontra a cultura fonográfica.

Por fim, a título de provocação, vale a pena retomarmos o trabalho de Attali (2009). Além das três redes citadas no início, o autor propõe uma quarta, denominada "composição", onde "a música não é mais feita para ser representada ou acumulada, mas para participação em uma peça coletiva, em uma busca constante para a comunicação imediata, nova, sem ritual e sempre instável (ATTALI, 2009, p. 141)." Para isso, a "composição" precisa de tecnologias que sustentem esses novos valores. No caso de *Song*

Reader, papel, instrumentos musicais, dispositivos de gravação e uma conexão de internet são os elementos necessários para fazermos parte de um coletivo que se materializa no site. Ao mesmo tempo, esse álbum de partituras nos faz transitar por épocas diferentes, confrontando o velho com o novo, o ultrapassado com o *hype*, o papel com os dados digitais. Afinal, como o próprio Beck diz, "cada era encontra algo novo a que retornar; coisas que pareciam antiquadas têm um jeito de voltar em novas formas e revelar aspectos de si próprias que nós talvez não tenhamos percebido antes.[17]"

REFERÊNCIAS

ATTALI, J. **Noise**: the political economy of music. Mineapolis: University of Minnesota Press, 2009.

BARTMANSKI, D., WOODWARD, I. The vinyl: the analogue medium in the age of digital reproduction. **Journal of Consumer Culture**. SAGE Journals, 2013.

BANDEIRA, Messias Guimarães. Música e Cibercultura: do fonógrafo ao MP3 - Digitalização e difusão de áudio através da Internet e a repercussão na industria fonográfica**.** In: **X Compós**, Brasília, maio de 2001

BØDKER, H. **The changing materiality of music**. Aarhus: The Centre for Internet Research, 2004.

CARVALHO, A. T. & RIOS, R. O MP3 e o fim da ditadura do album commercial. In: SILVEIRA, S. A. (Org.). **O future da música depois da morte do CD**. São Paulo: Momento Editorial, 2009.

CAVICCHI, D. Loving Music: listeners, entertainments, and the origins of music fandom in Nineteenth-Century America. In: GRAY, J., SANDVOSS, C. & HARRINGTON, C. L. (Orgs.). **Fandom**: identities and communities in a mediated world. New York and London: New York University Press, 2007.

CHANAN, M. **Repeated takes**: a short history of recording and its effetcs on music. London & New York: Verso, 2000.

CURI, Pedro P.. **Fan films***:* da produção caseira a um cinema especializado. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2010.

DE MARCHI, L. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. **E-Compós**, v. 2, 2005.

FELINTO, E. "Materialidades da Comunicação": por um novo lugar da matéria na teoria da Comunicação. **Ciberlegenda**, Niterói, n. 5, 2001.

[17] Tradução do autor para: "Each era finds something new to return to; things that seemed out of date have a way of coming back in new forms, and revealing aspects of themselves we might not have noticed before."
Fonte: HANSEN, B. A preface to "Song Reader". The New Yorker. Nov., 2012. Disponível em: <http://www.newyorker.com/online/blogs/culture/2012/11/beck-a-preface-to-song-reader.html>. Acesso em: 3 de julho de 2013.

FRITH, S. "The popular music industry". In: **The Cambridge Companion to Pop and Rock**. FRITH, S., STRAW, W., STREET, J. (Org.). Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

JANOTTI JR, Jeder. Da Canção ao Mundo Digital: formatos de áudio, formatos técnicos e fruição no mundo da música. In: **I Musicom**. São Luís, 2009

JENKINS, H. Interactive audiences? The "collective intelligence" of media fans. JENKINS, H. (Org.) **Fans, bloggers and gamers**: exploring participatory culture. New York and London: New York University Press, 2006

_____. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

KEIGHTLEY, Keir. Long play: adult-oriented popular music and the temporal logics of the post-was sound recording industry in the U.S.A. **Media, Culture & Society**, vol. 26, 375-391. London, Thousand Oaks, New Delhi, 2004.

NEGUS, K. **Music genres and corporate culture**. London and New York: Routledge, 1999.

PRIMO, Alex. O aspecto relacional das interações na web 2.0. **E-Compós** (Brasília), v. 9, p. 1-21, 2007

REYNOLDS, S. **Retromania**: pop culture's addiction to its own past. New York: Faber and Faber, Inc., 2011.

ROSS, A. **O resto é ruído**: escutando o século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SHUKER. R. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

SONTAG, S. **Against interpretation**. Online, [1964]. Disponível em: <http://www.uiowa.edu/~c08g001d/Sontag_AgainstInterp.pdf>. Acesso em: 26/06/2013

VLADI, N. O admirável mundo da tecnologia musical: do fonógrafo ao mp3, a funcionalidade do gênero para a comunicação da música. **Ciberlegenda**, Niterói, v. 2, n. 24, p. 37-49, 2010.