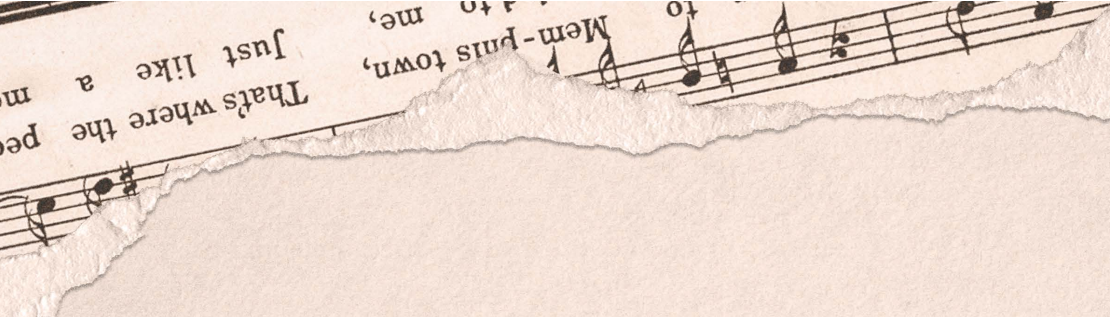


That's where the pe
Just like a m

Mem-pnis town,
to me,



DO RÁDIO AO ALGORITMO

UMA ANÁLISE DIACRÔNICA DA CURADORIA MUSICAL

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO APRESENTADO POR MATEUS RILA
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



Bolger's mou... pews
Bolger's mind seeing the
with a string of one-liners, his sharp mind seeing the
hilarious even in the mundane.
It's quick and short, generally turning on subtle shift
in direction once the flow is established: A caller asks
when the K-104 hit line closes. Bolger responds, from the
his head, "It's open 24 hours a day, seven days a
round hog day."

ay it o...
bouncy, in... a little impish. Th...
e show he likes best — taking calls...
'll handle about 40 in the half hour...
to decide whether it likes a particu...

stens a second, shows back...
or Twins?
one? ... W...
hile, he's
World...



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, PUBLICIDADE E TURISMO

MATEUS FRANCO RILA (Nº USP 9801271)

Da rádio ao algoritmo: Uma análise diacrônica da curadoria musical

SÃO PAULO

2020

MATEUS FRANCO RILA

Da rádio ao algoritmo: Uma análise diacrônica da curadoria musical

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Dr. Luli Radfahrer

SÃO PAULO

2020

MATEUS FRANCO RILA

Da rádio ao algoritmo: Uma análise diacrônica da curadoria musical

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em ___/___/2020 para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Luli Radfahrer

Membro Titular

Membro Titular

DEDICATÓRIA

A Carla Cancino Franco

RESUMO

A curadoria diz respeito à intermediação e à seleção de conteúdo cultural para uma audiência. Este trabalho tem como foco analisar o conceito de curadoria aplicado aos contextos de produção e consumo musicais, construindo uma análise diacrônica, que tem início em meados do século XX e se desdobra até a conjuntura atual. São investigados os papéis de sujeitos relevantes, como programadores de rádio, gravadoras, DJs e plataformas digitais para melhor compreender como esses agentes se inter-relacionam na construção lógicas curatoriais que determinam a evolução da música ao longo das décadas, bem como a forma pela qual ela é recebida pelo público ouvinte.

Palavras-chave: Curadoria; Música; Indústria Fonográfica

ABSTRACT

Curation concerns the intermediation and selection of cultural content for an audience. This work focuses on analyzing the concept of curation applied to the contexts of musical production and consumption, by attempting to build a diachronic analysis which begins in the mid-twentieth century and unfolds to the current conjuncture. The roles of radio programmers, record labels, DJs and digital platforms are investigated in order to achieve a better understanding on how these agents interrelate in the construction of curatorial logics which determine the evolution of music over the decades, as well as the way in which music itself is received by the listening public.

Keywords: Curation; Music; Music Industry

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 CURADORIA MUSICAL: ORIGENS E PRIMEIROS DESENVOLVIMENTOS NA RADIODIFUSÃO.....	11
2.1 Breve trajetória da curadoria na radiodifusão brasileira (1940-1960).....	14
3 INTERLÚDIO: AMPLIANDO OS HORIZONTES CONCEITUAIS DA CURADORIA .	19
4 INFLUÊNCIA CURATORIAL DOS DJS: DA <i>DISCO MUSIC</i> À <i>HOUSE MUSIC</i>	21
4.1 O surgimento das <i>music pools</i>	23
5 INFLUÊNCIA CURATORIAL DOS DJS: HIP HOP E O <i>CRATEDIGGING</i>	25
5.1 O <i>sampling</i> e o <i>ready-made</i> como processos análogos.....	29
6 O NAPSTER E A RUPTURA DIGITAL DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA.....	31
7 PLATAFORMAS DE <i>STREAMING</i> : ESTABELECENDO SUA DIMENSÃO E OS SISTEMAS DE RECOMENDAÇÃO.....	35
7.1 A nova lógica “algo-torial” de curadoria.....	40
8 UM BREVE OLHAR À FRENTE.....	45
9 CONSIDERAÇÕES FINAIS	48

1 INTRODUÇÃO

Um ponto de partida necessário se apresenta na definição da palavra “curadoria”. O vocábulo origina-se do latim “*curate*”, passado participio do verbo *curare*: em tradução direta para o português, “cuidar de”.¹ É “uma extensão da prática de museus e galerias, um ato de selecionar, organizar e apresentar itens na lógica de um árbitro-editor”.² O problema é que essa definição não dá conta, nem de longe, da extensão do conceito.

E se um escopo mais amplo fosse adotado? Em vez de se fixar em definições etimológicas e originadas de idiomas mortos, alguém interessado em investigar o conceito de curadoria poderia voltar-se para a bibliografia acadêmica.

Nesse universo, à primeira vista, também parece haver um lapso.

Por um lado, há uma abundância de produções escritas acadêmicas que abordam o curador no sentido clássico da profissão. Isto é, o profissional de museu, de galeria, que diz respeito ao mundo da arte no senso estrito da palavra.

Há o livro de Hans Ulrich Obrist. *Uma Breve História da Curadoria* (2010), no qual o autor conduz entrevistas com curadores que redefiniram seu ofício ao longo do século XX. É o caso do brasileiro Walter Zanini, diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

O foco do presente trabalho, no entanto, é a curadoria musical. Sendo assim, a obra de Obrist, além de outras da área, por mais que possam oferecer paralelos históricos e conceituais sobre o conceito de curadoria, não se atentam diretamente ao tema em questão.

Por outro lado, quando o alvo da pesquisa é curadoria musical, especificamente, também há uma espécie de miopia. Pode-se encontrar uma infinidade de trabalhos que discutem a curadoria musical já inserida no universo digital, regida pela norma das plataformas de *streaming* e dos algoritmos. Não se refuta aqui a relevância desses textos. Pelo contrário, muitos deles servirão de referência e ponto de partida para as argumentações desenvolvidas em capítulos futuros.

¹ CHISHOLM, 1911. p. 636.

² OED Online, "to curate, v.". Disponível em: <<https://www.lexico.com/definition/curate>>. Acesso em mar. 2020.

Porém, pode-se observar certa escassez em bibliografia específica sobre curadoria musical pré-Crise do MP3.³ Especula-se que um dos motivos para essa aparente limitação na oferta de trabalhos tem a ver com o fato de o termo “curadoria musical” ter ganhado relevância somente com a ascensão da oferta digitalizada de música. Sendo assim, pode-se encontrar textos que abordam direta ou indiretamente esse tópico, mas que não usam o termo em questão.

De qualquer forma, parece não haver uma publicação estruturada e amplamente citada sobre o desenvolvimento histórico da curadoria musical. Portanto, os objetivos deste trabalho serão traçar uma breve história da curadoria *musical*, ao longo da segunda metade do século XX, de forma análoga à de Obrist, examinando separadamente alguns agentes desse processo: DJs e produtores, diretores de programação de rádio, e críticos do segmento musical etc; além de dar um passo em direção à unificação do conceito “curadoria musical”, elucidando lógicas relevantes que se apliquem tanto ao passado quanto ao presente dessa atividade.

Outro fator que torna esse exame ainda mais essencial refere-se à existência de uma inexatidão acerca do conceito de curadoria:

De fato, curadoria possui uma vasta gama de definições e conotações, dependendo de onde você olha ou a quem pergunta, do mundo da arte a mercados culinários, a curadores de museus e vendedores em boutiques de moda independentes. Apesar dessa inexatidão ameaçar reduzir a curadoria a um chavão vazio, nós acreditamos que ela é central demais para o entendimento do mercado cultural contemporâneo para ser ignorada. (JANSSON; HRACS, 2018, p. 1603, tradução livre).

Os autores alertam para uma crescente imprecisão conceitual acerca do tópico, visto que ele vem sendo aplicado em uma multitude de locais e contextos. Outra dinâmica que contribui para uma suposta banalização da curadoria e que reforça a importância de dar um passo atrás ao buscar sua construção no mundo da música é a ascensão de um fenômeno chamado de *curacionismo*. O termo foi criado e cunhado por David Balzer, (2014) em **Curatationism: How Curation Took Over the Art Worlds and**

³ “No final dos anos 1990, novas tecnologias digitais, incluindo o Napster, causaram a chamada ‘Crise do MP3’ na indústria fonográfica, enfraquecendo o poder das gravadoras e alterando a natureza da produção, distribuição e consumo musical”. (JANSSON; HRACS, 2018, p. 1606., tradução livre).

Everything Else (em tradução livre, “**Curacionismo**: Como A Curadoria Dominou Os Mundos Da Arte E Tudo Mais”).

Na obra, a curadora Carolyn Christov-Bakargiev, quando entrevistada pelo autor, descreve um panorama sociológico, no qual a padronização gerada pelo consumo no capitalismo tardio provoca uma intensa necessidade de diferenciação:

Minha *playlist* é diferente da sua *playlist*, minha página no Facebook é diferente da sua página no Facebook. É uma sensação de ansiedade, na qual o sujeito sente que não existe se não for diferente dos demais. (BALZER, 2014, p. 8, tradução livre).

Em termos simples, essa ansiedade causa, naturalmente, uma intensificação dos processos de curadoria na busca de especificidade, fazendo com que a figura do curador se mescle com a cultura popular, tornando-a cada vez mais onipresente.

Daí advém o termo “*curacionismo*”, que significa “a aceleração do impulso da curadoria em se tornar uma maneira dominante de pensar e ser” (BALZER, 2014, p. 8).

A partir dessa fundamentação teórica, pode-se estabelecer um primeiro parecer acerca da curadoria, caracterizado por dois polos. De um lado, uma origem restrita calcada no mundo da arte e definida por uma ocupação específica – o curador. De outro, uma condição social na qual a curadoria se torna uma maneira de pensar abrangente – o curacionismo.

Após as considerações iniciais, a investigação deste trabalho terá início em um ponto entre esses dois extremos, em um tempo no qual a curadoria não mais se restringia à arte erudita, mas passava a exercer influência na música popular: um tempo no qual o rádio e o vinil construíram a fundação que ditaria o consumo da música por décadas a fio.

Inserida naquele contexto, e originada a partir dele, há uma busca por agentes expressivos de cada período histórico que componham uma análise diacrônica e que revelem lógicas e processos, os quais, por sua vez, sirvam para elucidar a dinâmica de produção e de consumo musical mediados pela curadoria, seja no passado, seja na contemporaneidade. Cumpre, nesse sentido, realizar análise de recuo histórico.

2 CURADORIA MUSICAL: ORIGENS E PRIMEIROS DESENVOLVIMENTOS NA RADIODIFUSÃO

A resposta à pergunta “em que período histórico o conceito de curadoria musical tem início, ou deve começar a ser investigado?” é inevitavelmente arbitrária. Desde que existe música, pode-se argumentar que há alguém escolhendo o que deve ser tocado. Assim, a figura do curador se confunde com a do artista.⁴ No entanto, esse argumento rapidamente torna-se excessivamente filosófico e semântico para as propostas deste estudo.

Sendo assim, uma resposta mais sensata à pergunta proposta é que a curadoria musical tem início na virada do século XX, quando houve um crescimento exponencial na variedade de música a que as pessoas tinham acesso, por meio da invenção do gramofone (1892) e das transmissões comerciais de rádio (1920).

Essas tecnologias deram um passo em direção à democratização do acesso à música. Isso porque, antes, só era possível ouvir canções performadas ao vivo, o que requeria uma condição social elevada (no caso de concertos de música clássica) ou acesso de primeiro grau ao talento (no caso de performances amadoras em casas ou comunidades).

Naquele momento, pelo menos em tese, ouvintes começam a ter acesso a uma multitude de produção musical de vários lugares do mundo. Com a multiplicação da oferta de conteúdo musical disponível, surge inevitavelmente uma demanda por filtrar e por selecionar esse conteúdo, isto é, curá-lo.

⁴ Essa discussão também é corrente no mundo das artes plásticas: “Desde Duchamp, o autor se tornou o curador. O artista é, primariamente, o curador de si mesmo, porque seleciona sua própria arte. Ele também seleciona o outro: outros objetos, outros artistas.” (GROYS, 2006, p. 92-93, tradução livre).

Figura 1: Linha de gramofones comerciais Columbia presentes em um catálogo de 1906.

Talking Machines That Sell Without Argument
1906 MODEL
Columbia Graphophones
THE WORLD'S BEST
Columbia Tone Arm Disc Graphophones
Every Machine Fully Guaranteed FOUR NEW MODELS Absolutely New Principles



Type B. H. "CHAMPION," \$30.00 Type B. D. "MAJESTIC," \$100.00 Type B. I. "STERLING," \$45.00

Improved Lyric Reproducer Graphophones
THREE NEW MODELS



Type B. E. "LEADER," \$30.00 Type B. F. "Peerless," \$40. Type B. G. "Sovereign," \$50.

Dealers will find in the new 1906 model Graphophones the most perfect talking machines on the market and the easiest sellers. Remember Type B. F. and B. D. play the new Twentieth Century Half-foot long Cylinders as well as the Popular X. P.

LIBERAL DISCOUNT TO DEALERS

JOBBERS: You can easily multiply your profits in 1906 by securing the distributing agency for
COLUMBIA GRAPHOPHONES and COLUMBIA RECORDS
Grand Prix, Paris, 1900 Double Grand Prix, St. Louis, 1904

Our proposition to the dealer is one which will secure the business, and afford you a greater profit than you can make by handling other goods.

WRITE TO-DAY FOR PARTICULARS REGARDING OUR NEW JOBBING CONTRACT

Columbia Phonograph Co., General
WHOLESALE DEPARTMENT, 90-92 West Broadway, NEW YORK

Fonte: The Antique Phonograph Gallery.⁵

No entanto, pode-se argumentar que a curadoria musical ainda deveria evoluir um pouco mais para começar a ser investigada. E isso ocorreria por volta de meio século depois (1950), quando o consumo de música passava por mais uma definidora transformação.

É o fim da “Era de Ouro do Rádio” norte-americana, período histórico situado entre o início da proliferação das transmissões comerciais de rádio na década de 1920, e sua eventual superação pela televisão como o meio de comunicação hegemônico em

⁵ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/41447259047092378/>>. Acesso em abr. 2020.

meados da década de 1950⁶.

Com a ascensão da televisão, conteúdos roteirizados – como programas de notícias ou radionovelas – migraram gradualmente para esse novo meio. Com isso, as estações de rádio passam a ter a música como o principal foco de suas programações. Sendo assim, a escolha sobre o que deve ser tocado veio a adquirir um peso ainda maior.

E foi nesse contexto que a curadoria das programações musicais das rádios ganha relevância e, por consequência, passou a receber atenção acadêmica e intelectual.

Adorno, no artigo “A Social Critique Of Radio” (1945), escreve com o objetivo de examinar a posição e função social da música de rádio. O filósofo e compositor alemão traça dois axiomas sobre o consumo musical nesse período.

O primeiro é a **comodificação**:

Após a música perder seus protetores feudais na parte final do século XVIII, ela teve de ir ao mercado. O mercado deixou sua marca nela, visto que ela passou a ser produzida com um olhar para suas chances de vender, ou porque foi produzida como uma reação violenta aos requerimentos do mercado. [...] Isto é, a música deixou de ser uma força humana e passou a ser consumida como outros produtos comerciais. (ADORNO, 1945, p. 211, tradução livre).

O segundo, a **padronização**, referente a uma imensa similaridade entre as programações musicais de rádio norte-americana, além do caráter de conformidade presente na música popular da época, o *jazz*, com a cultura dos *standards*.⁷

O *jazz*, aliás, parece obedecer exatamente à lógica de comodificação proposta por Adorno. Isso porque este gênero era dominado por um estilo amplamente comercial e adotado pelo mercado – o *swing* –, observando-se o surgimento de um subgênero com mais liberdade criativa, menos dançante e que demandava mais atenção do ouvinte – o *bebop*.⁸ Ou seja, de um lado há a *commodity*; e de outro, a “reação violenta aos requerimentos do mercado”.

O ponto é que as questões levantadas por Adorno referem-se à problemática de

⁶ Spark Museum. The Golden Age of Radio. Disponível em: <<https://www.sparkmuseum.org/the-golden-age-of-radio>>. Acesso em mar. 2020.

⁷ “Um *standard* é uma música popular que é bem conhecida, performada com frequência e se mantém no repertório popular por vários anos.” (MARTIN, 1986, p. 47, tradução própria).

⁸ LOTT, 1988, p. 597-605.

seleção acerca de quais músicas são tocadas na rádio, qual a reação delas por parte do público e quais seus impactos sociais. Podem ser consideradas, em última instância, como questões curatoriais. Dessa forma, há base para alegar não só a relevância da curadoria musical para o consumo midiático no período em questão; como também começam a se estabelecer suportes teóricos iniciais acerca do tópico, com os quais os capítulos futuros da investigação deste trabalho poderão dialogar.

2.1 Breve trajetória da curadoria na radiodifusão brasileira (1940-1960)

Se, na América do Norte, os ouvintes presenciavam uma crescente consolidação do rádio como tecnologia determinante no consumo musical, em que *jazz* comparecia como gênero hegemônico, no Brasil a situação era algo diferente.

Embora este trabalho não almeje traçar uma história detalhada acerca da história da rádio no Brasil, constatam-se tanto diferenças quanto semelhanças em relação aos Estados Unidos. No Brasil, a *Era de Ouro* ocorreria cerca de duas décadas depois da norte-americana (ou seja, a partir de 1940). Contudo, sofreria processos similares aos estadunidenses, após esse período, com a derradeira migração da programação roteirizada para a televisão e com o estabelecimento da rádio como o emissor preferencial de música.⁹

E, em vez do *jazz*, o samba: gênero indiscutivelmente brasileiro e associado à formação da identidade nacional do Brasil vem ao foco da discussão, (MENDES, 2009; GOMES, 2004). Benzecry (2017) adota precisamente esse ritmo como ponto de referência em seu artigo que examina os “Critérios Para Formação De Repertório No Rádio Musical”.

E, segundo a autora, no período em questão (1945-1964), a disseminação musical do samba no Brasil teve um de seus expoentes centrais no *Programa César de Alencar*. Neste, atribuiu-se uma interessante mecânica dualística à figura de César. Ao mesmo tempo que encarnava a personalidade carismática que apresentava e dava

⁹ ABERT. História do rádio no Brasil. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20141220081936/http://www.abert.org.br/web/index.php/quemsomos/historia-do-radio-no-brasil>>. Acesso em mar. 2020.

nome ao programa, César também era responsável pelas escolhas musicais de sua programação. Como ele mesmo coloca: “Aquilo [o rádio] era um grande estabelecimento com as prateleiras vazias. Nós fomos enchendo as prateleiras. Com imaginação”.¹⁰ Acontece que essa “imaginação” teve grande impacto, sendo o programa considerado responsável pela legitimação do consumo do samba pelas classes mais altas (BENZECRY, 2017, p. 4).

César de Alencar estabeleceu, na rádio brasileira, uma modalidade na qual a seleção e a disseminação da música estavam diretamente associadas a uma figura específica com nome, voz e carisma. Essa tradição continuou no próximo programa examinado por Benzecry – *Adelzon Alves, O Amigo da Madrugada* –, que se manteve por mais 25 anos no ar, reestreou em 2009, e está no ar até hoje. Além disso, são inúmeros outros programas do passado e do presente da rádio nacional que seguem essa mesma lógica do “curador-personalidade”.¹¹

¹⁰ Coleção Luiz Carlos Saroldi, mantida pelo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ). É resultado de uma entrevista de cunho biográfico, com 4 horas de duração, arquivada em dois CDs. Numeração: LCS 00055 e 00056. Série: Flashes JB.

¹¹ Um exemplo atual é **A Hora da Vitrola**, programa da rádio Eldorado 107.3 FM, no qual o apresentador André Góis revive a produção musical das décadas de 1950, 1960 e 1970.

Figura 2: Propaganda de "Chicletes" com César de Alencar da década de 1940.

"Chicletes"
ajuda-me a falar
4 horas seguidas!

Diz
CESAR de ALENCAR
famoso animador de
programas da Rádio Nacional
do Rio.

ADAMS
SOMA de MASCAR
Chicletes
HORTELÃ

*"Chicletes" mantêm
os dentes brancos
criando sorrisos
francos!*

Da mesma forma que Cesar de Alencar, este tão querido e popular animador do rádio brasileiro, você também poderá ter mais disposição e energia... mais ânimo e alegria com os deliciosos "Chicletes". Experimente mascar "Chicletes". São saborosos!

Tutti-Frutti
ou
Hortelã

Fonte: Propagandas Históricas.¹²

¹² Disponível em <<https://bit.ly/chicletes-cesar>>. Acesso em abr. 2020.

Porém, nem tudo era tão autêntico e pessoal. Não se pode esquecer que a radiodifusão nacional foi financiada e estruturada por tecnologia norte-americana, nem que essa influência ainda podia ser sentida décadas depois. Ainda segundo Benzecry:

O domínio americano não se restringia apenas ao aparato técnico, mas agia também na programação. [...] Naquele contexto [década de 1960], grupos como a CBS, RCA e Time-Life, tornavam-se os senhores da mídia internacional, impregnando com seus produtos, repertório e artistas a radiodifusão de países como o Brasil. Paralelamente, a expansão da tecnologia FM, tradicionalmente vinculada às emissoras privadas e essencialmente musicais, fez com que, rapidamente, o modelo Top 40 herdado do exterior passasse a definir a programação musical das emissoras daqui. (2017, p. 6-8).

Aos poucos, uma espécie de imperialismo musical norte-americano se estabeleceu na rádio nacional. Versões de músicas importadas e a ascensão de movimentos musicais inspirados em modelos estrangeiros, como a Jovem Guarda¹³ gradativamente se tornaram hegemônicos na radiodifusão brasileira.

Dessa forma, pode-se observar, no rádio brasileiro, muito da mesma lógica descrita por Adorno, pela qual interesses de mercado influem na programação musical. No entanto, esse tipo de noção não é exclusividade da época em questão, muito menos ao meio do rádio. Trata-se de uma lógica análoga à de um fenômeno extensamente estudado não só na teoria da comunicação, como também em uma grande variedade de áreas (jornalismo e comunicação corporativa, por exemplo): o *gatekeeping*.

Define-se “*gatekeeping*” como o processo pelo qual a informação é filtrada para o público pela mídia.¹⁴ O conceito aplica-se classicamente à seleção de notícias e linhas editoriais, mas a sua dinâmica “de um para muitos” na propagação da informação, alinhada à agenda de grandes conglomerados midiáticos torna-se relevante para a presente análise.

Para reforçar a importância da tradução do *gatekeeping* para o universo musical e elucidar mais a discussão, vale invocar o seguinte excerto:

¹³ “Jovem Guarda” foi um movimento cultural que unia música, comportamento e moda sob uma forte influência do *rock n roll* norte-americano e britânico. Fonte: Superinteressante. **Os brotos comandam**. Editora Abril, 2004. Disponível em <<https://super.abril.com.br/cultura/os-brotos-comandam>>. Acesso em Março de 2020.

¹⁴ SHOEMAKER, 2009.

O entretenimento tem muitas camadas de *gatekeepers*, e a música não é estranha ao mundo de indivíduos que escolhem que tipo de conteúdo que iremos escutar, ou ler sobre, em transmissões ou na mídia impressa. Naturalmente, essas pessoas não usam o termo “*gatekeeper*” para se descreverem. Na indústria fonográfica, há nomes mais amigáveis, como “diretor de programação”, “diretor de agenciamento”, “editor”, ou “consultor de cádio”. (ROMERO, 2004, tradução livre).

Para concluir o raciocínio traçado até o momento, pode-se afirmar que foi estabelecido um breve panorama histórico – com início no pós-Segunda Guerra –, no qual a curadoria musical era relevante, sobretudo, para determinar as programações de rádio, na América do Norte e no Brasil. Esse período foi marcado principalmente pela influência corporativa *top-down* (de cima para baixo) das transmissoras, gerando processos de comodificação, de padronização e de imperialismo cultural.

O acesso à música por meio do gramofone e da rádio foi uma conquista imensurável para os amantes da música, mas o poder de filtrar a produção musical e decidir o que seria escutado ainda era uma decisão que cabia a poucos.

3 INTERLÚDIO: AMPLIANDO OS HORIZONTES CONCEITUAIS DA CURADORIA

A rádio não era o único lugar de relevância para a curadoria musical. Com um olhar amplo para a indústria fonográfica ao longo do século XX, poderiam ser identificados inúmeros outros agentes desse processo. E isso foi exatamente o que fizeram os autores Jansson e Hracs. Em seu *paper* de 2018, “Conceptualizing Curation In The Age Of Abundance: The Case Of Recorded Music” (em tradução livre: “Conceituando A Curadoria Na Era Da Abundância: O Caso Da Música Gravada”), os autores desenvolveram uma pesquisa, com base inicial em entrevistas com diversos *players* da indústria fonográfica, para estabelecer uma tipologia dos diferentes agentes curatoriais.

A tipologia resultante centrou-se em cinco agentes principais: gravadoras, lojas de discos, críticos de música, DJs de rádio e sistemas de recomendação musical. A intenção deste trabalho não é replicar o escopo de análise realizado pelos autores citados, mas, como exposto na Introdução, estabelecer uma análise diacrônica direcionada por alguns agentes expressivos de cada época.

Há, no entanto, grande valor na classificação construída pelos autores, pois ela possibilita uma real visualização da abrangência do assunto. A tabela abaixo contém uma classificação dessa abrangência, ao trazer termos relacionados às atividades de curadoria:

Figura 3: tabela de termos relacionados à curadoria

Adicionar valor	Classificar	Curar	Filtrar	Justapor	Precificar	Compartilhar
Aconselhar	Co-produzir	Decidir	Encontrar	Aprender	Promover	Peneirar
Analisar	Configurar	Determinar	Nutrir	Legitimar	Qualificar	Simplificar
Apropriar	Conectar	Diferenciar	Enquadrar	Conectar	Recomendar	Ordenar
Arquivar	Contrastar	Descobrir	Vigiar	Administrar	Reduzir	Sintetizar
Arranjar	Construir valor	Mostrar	<i>Gatekeeper</i>	Combinar	Refinar	Criar gostos
Intermediar	Contextualizar	Disseminar	Governar	Mediar	Regular	Transferir
Cuidar	Controlar	Editar	Guiar	Negociar	Rejeitar	Transformar
Categorizar	Coordenar	Educar	Identificar	Ordenar	Representar	Traduzir
Canalinar	Criar	Avaliar	Influenciar	Organizar	Revisar	Transmitir
Escolher	Criticar	Excluir	Integrar	Posicionar	Buscar	Criar tendências
Circular	Cultivar	Explicar	Interpretar	Apresentar	Selecionar	Monitorar tendências

Fonte: Elaboração própria¹⁵

Por meio da figura acima, a definição acerca do que é curadoria – e quais atividades de fato se relacionam a ela – começa a se tornar menos abstrata. Esse exercício – de colocar em verbos (no infinitivo) e, portanto, em ações tangíveis as atividades curatoriais – também busca complementar a contextualização estabelecida na Introdução, auxiliando na construção do conceito de “curadoria” para avançar o raciocínio dessa investigação.

Sendo assim, esses verbos serão utilizados como referência para identificar, em meio aos contextos que serão analisados a seguir, quais eventos, movimentos e técnicas de fato se conectam com a curadoria.

¹⁵ Traduzido livremente de JANSSON; HRACS, 2018, p. 1611.

4 INFLUÊNCIA CURATORIAL DOS DJS: DA *DISCO MUSIC* À *HOUSE MUSIC*

Agora, dando continuidade à trajetória histórica da curadoria e tendo em mente os cinco agentes estabelecidos por Hracs e Jansson, é possível observar uma omissão importante: o DJ. Sim, os autores abordam o DJ *de rádio*, mas essa especificação não será realizada aqui, pois limita a real área de atuação dessa figura. Por definição, “DJ” (abreviatura consagrada de “*disk jockey*”) é o profissional que seleciona e reproduz música gravada para algum público, seja ele qual for.

Em meados dos anos de 1940, o DJ já levantava discussões entre músicos a sobre a substituição da música tocada ao vivo pela música gravada. Já na década seguinte, figuras importantes, como Alan Freed, começam a posicionar o DJ como um profissional formador de opinião e criador de tendências (BREWSTER e BROUGHTON, 2014). Freed também se conecta com o momento histórico da Jovem Guarda brasileira, citada no capítulo anterior, pois a integração, realizada pelo próprio Freed, do *blues*, do *country* e do *R&B* às rádios norte-americanas posiciona-o como um dos responsáveis pela formação do *rock’n’roll*.¹⁶

O *rock’n’roll* é um dos exemplos primordiais de um gênero musical que teve sua criação auxiliada por meio da síntese de outras influências, em um processo curatorial conduzido por um DJ. Isso voltará a se repetir na década de 1970, quando a mistura de avanços na tecnologia de produção e de reprodução musical, aliados a contextos culturais idiossincráticos, se provará um terreno fértil para a criação de novos movimentos e gêneros.

O primeiro ponto de parada é Chicago, em 12 de julho de 1979, noite que viria a ser conhecida como a “*Disco Demolition Night*” (“Noite de Demolição da (Música) *Disco*”).¹⁷ O acontecimento se desdobrou durante um jogo de beisebol, quando uma caixa com LPs de *disco* foi explodida durante o intervalo, seguida de uma invasão do campo. Esses eventos bizarros foram arquitetados por Steve Dahl da rádio 97.9 WLUP, personalidade reconhecidamente contrária à *disco music*, que decidiu realizar essa

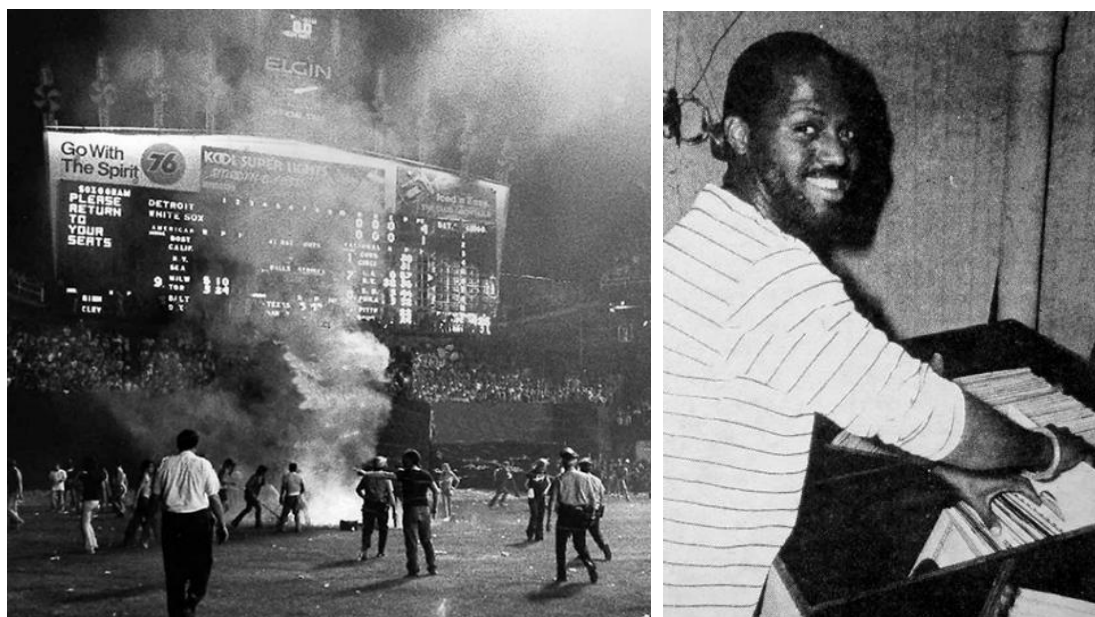
¹⁶ Disponível em: <<https://case.edu/ech/articles/r/rock-n-roll>>. Acesso em abr. 2020.

¹⁷ *Disco* foi um gênero musical popular na década de 1970. O estilo recebeu esse nome por ser predominante nas casas de dança, ou *discotheques*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/disco>>. Acesso em mai. 2020.

“ativação”, dando desconto a fãs que doassem um vinil na entrada do jogo para ser destruído mais tarde.¹⁸ Muita da energia por trás do movimento contrário à *disco music* era motivada por fãs do já citado *rock*.

E seria na mesma Chicago, onde o *disco* foi incinerado, que ele iria renascer das cinzas. Anos depois, o jovem DJ Frankie Knuckles reinventou o gênero, tocando clássicos do *disco* ao lado de faixas de *synth-pop* europeias, de *soul*, e, ironicamente, de *rock*. Essa síntese extremamente criativa, quando remixada com batidas eletrônicas de *drum machines* e ecoada pelos sets de Knuckles, ficou conhecida como *house music* (referência ao *The Warehouse*, balada onde tocava o DJ).¹⁹

Figuras 4 e 5: Morte e renascimento do Disco. À esquerda, registro da *Disco Demolition Night*. À direita, Frankie Knuckles revira caixas de LPs que se tornariam a fundação da *house music*.



Fonte: **Happy Mag**²⁰

Esse procedimento pode ser traduzido, em termos estabelecidos pela Figura 3. Infere-se que, ao criar a *house music*, Knuckles arquitetou um encadeamento musical,

¹⁸ Disponível em <<https://bit.ly/disco-demolition-day>>. Acesso em abr. 2020.

¹⁹ Disponível em <<https://bit.ly/frankie-knuckles>>. Acesso em abr. 2020.

²⁰ Disponível em: <<https://bit.ly/happy-mag>>. Acesso em abr. 2020.

que partiu da **descoberta** e da **classificação** de faixas de *disco*, de *synth-pop*, de *soul* e de *rock*; foi conduzido pela **integração** dessas influências e pelo constante **refinamento** dessa mistura; e resultou na **criação de gostos e tendências** em seus ouvintes. Trata-se, inegavelmente, de um processo de curadoria completo, realizado do início ao fim de uma maneira que só um DJ seria capaz.

4.1 O surgimento das *music pools*

Ainda na década de 1970, viria a surgir uma nova estrutura advinda do desejo das grandes gravadoras de solidificar sua relação com os DJs e de usar da influência destes para a divulgação de lançamentos. São as chamadas *music pools*, instituições regionais pelas quais as gravadoras distribuem músicas para *pools* (agrupamentos) de DJs locais, para que estes possam ter acesso facilitado às faixas.

Dessa forma, os *disc jockeys* passaram a ter, ao seu alcance, uma seleção musical mais abrangente e atual. Em troca, as distribuidoras se beneficiariam, por terem suas músicas tocadas nos *clubs* logo após o lançamento. Além disso, as mesmas distribuidoras recebiam *feedback* de maneira estruturada. É o que demonstra a citação abaixo, de David Mancuso – DJ que foi um dos responsáveis pela criação da primordial The New York Record Pool, em 1974 – em entrevista à Red Bull Music Academy.

Os *disc jockeys* pegavam os discos e completavam uma folha de *feedback*; eles ofereciam sua reação pessoal e a reação da pista. Essa informação voltava para a gravadora, que ajustava certos elementos da música e tal. Havia muita comunicação, organização e *sanidade* em toda a cena. (MANCUSO, 2016, livre).

Pode ser concluído – tanto da entrevista quanto do parágrafo anterior – que as *music pools* foram responsáveis pela institucionalização de duas práticas curatoriais efetivadas pelos DJs na década de 1970 em diante. A primeira, a **disseminação**, refere-se ao elemento essencial das *music pools*, a distribuição das músicas das gravadoras para os DJs e dos DJs para o público. A segundo, a **qualificação**, diz respeito ao procedimento de *feedback* descrito por Mancuso.

Além disso, essas instituições (*pools*) também podem ser vistas como responsáveis pelo aumento da preponderância do interesse das gravadoras na escolha sobre o que é tocado, já que assim se cria mais um canal de contato com o público por intermédio formal dos DJs. Portanto, as *music pools* incrementaram o processo de institucionalização da curadoria musical por parte das gravadoras.

Após esse período marcado pela *house music* e *music pools*, depara-se, cronologicamente, com mais um movimento musical suscitado por um DJ em meio à confluência de inovações tecnológicas da indústria fonográfica e circunstâncias culturais: o *hip hop*.

5 INFLUÊNCIA CURATORIAL DOS DJS: HIP HOP E O *CRATEDIGGING*

O *hip hop* é outro movimento que mudaria para sempre a música. Ele é um movimento complexo – que engloba quatro atividades complementares no *deejaying*, *rapping*, *breakdancing* e *grafitti*²¹ –, de modo que esta análise se centrará na primeira modalidade, relativa ao DJ. O título de DJ originário do *hip hop* é atribuído a Kool Herc. O imigrante jamaicano, então com 18 anos, introduziu uma técnica na qual isolava continuamente elementos percussivos de uma música e os sobrepunha a outra música, criando esse novo ritmo que se popularizou nas festas de rua do Bronx na década de 1970.

Essa técnica foi aprimorada por Grandmaster Flash, que inovou ao reproduzir duas cópias da mesma faixa em toca-discos diferentes. O DJ identificava o *break*, parte da faixa que continha a bateria isolada, e marcava com caneta no disco sua posição exata. A partir disso, enquanto um toca-discos reproduzia o *break*, Flash preparava o outro no ponto do *break*, para tocá-lo quando o primeiro terminasse. Dessa forma, poderia-se criar um “ciclo interminável” de batidas. Essa técnica foi dramatizada na série **The Get Down**, na qual Grandmaster Flash foi caracterizado adequadamente como uma espécie de figura mítica da tenra cena *hip hop* (Figura 6).

²¹ Explicações mais detalhadas sobre cada um desses elementos, bem como fonte para a escrita deste capítulo na **Encyclopedia Britannica**. Hip-hop. Disponível em <<https://www.britannica.com/art/hip-hop>>. Acesso em abr de 2020.

Figura 6: Cena de **The Get Down**, na qual a versão ficcionalizada de Grandmaster Flash (à esquerda) ensina a um dos personagens da série sua nova técnica de extensão de *breaks*.



Fonte: Music Nonstop.²²

O icônico DJ, em entrevista ao site **Music Nonstop** na época de veiculação da série, ofereceu o seguinte depoimento sobre os atributos necessários a um DJ de *hip hop*:

Quando pedem para eu tocar um set de *hip hop*, tem *pop*, *rock*, *jazz*, *blues*, *funk*, *disco*, *R&B*. Toco *breaks* de 20 gêneros diferentes. Isso é *hip hop*. Essa era a ferramenta que existia nos anos [19]70: para estar no topo, tínhamos de ter os discos. Se eu tivesse os *hits*, mais pessoas iriam à minha festa. Se fosse o **Kool Herc** quem tivesse os discos quentes, as pessoas iriam à festa dele. Como DJ, não havia nada mais importante do que comprar discos, porque os *beats* vinham de todos os lugares do mundo. Eu quero que as pessoas vejam isso na série. Talvez isso não mude a maneira como elas pensam, mas é minha responsabilidade dizer que existiu esse período que elas não conhecem. (GRANDMASTER FLASH, 2016, tradução livre, grifos no original).

Na citação, Grandmaster Flash evidencia a importância de ter acesso aos discos mais “quentes” para o ofício do DJ. Essa afirmação, quando posicionada no prisma da tabela de termos relacionados à curadoria (Figura 3), se correlaciona com os atos de

²² Disponível em: <<https://bit.ly/the-get-down1>>. Acesso em abr. 2020.

buscar, selecionar e peneirar. Em outras palavras, os DJs de *hip hop* dependiam de processos curatoriais para encontrar a “matéria-prima” que daria origem às suas produções. Isso ocorria porque a produção musical do gênero baseava-se no *sampling*, ato de apropriar-se de uma porção (ou *sample*) de uma gravação e reutilizá-la como instrumento ou como trecho sonoro em uma canção diferente da original.

A prática do *sampling* se relaciona diretamente com outro termo essencial para o entendimento da cultura musical do *hip hop*: o *crate digging*, ou ação de procurar fisicamente (literalmente, “escavar”, de “*digging*”), por discos com a intenção de *sampleá-los*.²³

A pertinência do *crate digging* é tanta, que não se limitou apenas aos anos formativos do *hip hop*. Atesta-se que essa atividade teve um de seus momentos ilustres no início da década de 1990. O período ficou marcado por muitos como a era de ouro do *hip hop*²⁴, quando adquiriu uma escala maior, revelando novas vertentes e artistas de imensa relevância, tidos por muitos como os melhores de todos os tempos. E Nova Iorque, o epicentro formativo do *hip hop*, ainda podia ser considerada como a meca desse movimento.

E era nesse contexto que ocorria mensalmente a The Roosevelt Hotel Record Convention (Convenção de Discos do Hotel Roosevelt). O evento atraía alguns dos artistas de maior relevância da cena, que se congregavam nos salões do Hotel à procura do disco perfeito para *samplear*.

Esse evento foi salientado na série documental **Hip-Hop Evolution**, no episódio “New York State of Mind”. O documentário mostra como a Convenção se estabeleceu como um dos primeiros locais para aquisição de música cujo foco era a comunidade *hip hop*, seus produtores e seus DJs. Havia uma mistura de camaradagem e de competição entre os participantes, na qual todos tinham um objetivo em comum: achar o *sample* mais obscuro, mais “quente”, aquele que poderia transformar suas carreiras.

²³ AHMED; BENFORD; CRABTREE, 2012.

²⁴ A National Geographic denominou o gênero como “a cultura favorita da juventude mundial”, e o U.S. Department of State afirmou o gênero como “o centro das indústrias globais de moda e música”. Disponível em: <<https://bit.ly/nat-geo-hiphop>>. Acesso em abr. 2020.

Figuras 7, 8 e 9: The Roosevelt Hotel Record Convention; topo: Busta Rhymes (de chapéu) e vendedor John Carraro (no toca-discos); esquerda: Q-Tip do A Tribe Called Quest e Mr. Walt do Da Beatminerz; direita: Pete Rock (atrás) e Diamond D.



Fonte: Medium - Cuepoint.²⁵

²⁵ Disponível em: <<https://bit.ly/art-of-cratedigging>>. Acesso em abr. 2020.

Depreende-se, do evento descrito, um movimento contrário àquele que tem como base as *music pools*, explicadas no capítulo anterior. As *music pools* apresentavam uma lógica de valorização do *mainstream* em lançamentos musicais, em conformidade com as grandes gravadoras; o *crate digging* do Hotel Roosevelt, por sua vez, veio a demonstrar uma lógica de valorização do obscuro e da qualidade de cada produtor como curador idiossincrático. Essa noção é corroborada na citação a seguir:

Os DJs são filtros musicais pessoais [...]. Eles se enfiam em porões fétidos atrás de grandes discos, com baratas até os joelhos para que você não precise fazer o mesmo. Eles passam horas em lojas de disco toda semana, ouvindo centenas de músicas horríveis de forma obsessiva para que você não precise fazer o mesmo [...]. Em outras palavras, o que eles fazem na frente do público é apenas o resultado final de várias horas gastas pesquisando sobre música. (ASSEF, 2017)

O trecho de Assef também reforça a concepção de que o produto do trabalho do DJ nasce da pesquisa incessante sobre música. A figura do *disk jockey*, em sua própria definição (reproduzir música gravada a algum público), só se torna possível por meio das ações de **buscar**, de **selecionar** e de **peneirar**. Ou seja, não há DJ sem curadoria.

5.1 O *sampling* e o *ready-made* como processos análogos

No presente capítulo, foi indicada uma primeira visão acerca do *sampling*, em um cenário no qual ele se mostrou imprescindível para os avanços culturais da música. Entretanto, uma exploração adicional sobre o uso dos *samples* e suas possibilidades sob o prisma da curadoria se faz necessária.

O *sample*, mais do que uma técnica utilizada pelos produtores ou uma simples forma de substituir um instrumento por elementos harmônicos e rítmicos já existentes, contempla em sua compreensão um raciocínio mais complexo:

No *sampling*, especialmente em seus usos mais expressivos e carregados de significado, o produtor que sampleia materializa **em música** sua experiência sensorial e memória musical de ouvir **música** (a canção original), materialização que poderemos ouvir e, por nossa vez, realizarmos leitura própria. O artista que

realiza o *sample* é simultaneamente interpretador e ponto de partida para novas interpretações. Nesse processo há uma espécie de “evocação musical de segundo nível”, à medida que canções desse tipo representam o desejo de expressão de dois artistas em momentos distintos, tornados simultâneos por meio do *sample*. (RILA, 2017, p. 3-4).

Ou seja, o artista que *sampleia* é tido como um vetor de resignificação da obra musical, ao utilizar-se desta em um novo contexto de produção. Com base nisso, é possível traçar uma analogia com a curadoria no contexto das artes plásticas. Foi mencionada, no início do Capítulo 1, uma corrente de pensamento pela qual se configura um processo de fusão entre artista e curador. Graças a Duchamp, e à sua técnica do *readymade*, pela qual objetos do cotidiano eram elevados ao *status* de arte pela simples escolha do artista²⁶, os atos de criação e seleção se tornaram equivalentes (GROYS, 2006).

Uma ponderação similar é levantada sobre o DJ que *sampleia*. Ao selecionar um trecho musical pré-existente e ao reapropriá-lo em uma nova canção, não estaria DJ se utilizando de um processo paralelo ao *readymade* e, por consequência, igualando os papéis de artista e curador em um único agente? Argumenta-se que sim.

Ainda referenciando GROYS (2006), previamente o artista era um autor autônomo, enquanto o curador era responsável pela mediação entre artista e público, mas não era ele mesmo um autor. A criação era primária; e a seleção, secundária. Com o *readymade*, no universo das artes plásticas, e com *sample*, no universo da música, essa distinção deixou de persistir. O DJ, inicialmente responsável somente pela seleção de músicas já existentes, passa a utilizar-se dessa seleção para criar algo novo.

Com a intenção de concluir essa reflexão, bem como a construída acerca da criação do *rock'n'roll*, *house music* e *hip hop*, coroa-se o papel único do DJ como coordenador de influências pré-existentes e responsável por integrá-las, resignificando-as como novos movimentos, por meio de sua atribuição única entre artista e curador.

²⁶ OBALK, Hector. The Unfidable Readymade. **Tout-fait: The Marcel Duchamps Studies Online Journal**, [S.l.], vol. 1, n. 2, 2000. Disponível em: <https://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/obalk.html>. Acesso em mai. 2020.

6 O NAPSTER E A RUPTURA DIGITAL DA INDÚSTRIA FONOGRAFICA

Alguns anos mais tarde, a indústria fonográfica recebeu mais uma novidade transformadora. Em 1999, adveio o Napster: *software* pioneiro que inaugurou a possibilidade de compartilhamento de músicas pelo protocolo *P2P* (*peer-to-peer*), no qual os computadores estabelecem uma rede descentralizada e coletiva de distribuição de arquivos.

Com mais de 10 milhões de usuários nos primeiros seis meses e com uma taxa de crescimento de 200 mil novos usuários diários²⁷, o Napster representou uma nova realidade no consumo musical e um forte abalo na hegemonia das grandes distribuidoras. Com o P2P, a distribuição midiática era gratuita e sem adequação às leis de direitos autorais.

Uma das interpretações acerca da ascensão do Napster diz respeito seu posicionamento como uma ferramenta emancipatória de consumo, ao permitir uma escapada das restrições do mercado fonográfico (GIESLER; POHLMANN, 2003). E essa libertação não diz respeito apenas ao aspecto monetário. Segundo o finado ícone da música Prince (2000), o Napster ilustra uma frustração maior por parte do público, relativa ao controle das gravadoras sobre o que o ele deveria consumir.

Esse controle – como já se buscou apontar nos capítulos anteriores – constituiu um sistema complexo, composto por canais de distribuição musical, desde a radiodifusão até às lojas de discos, ainda abarcando instituições como as *music pools*. Como também indicado neste trabalho, Adorno (1945) já havia conseguido definir prematuramente os efeitos primordiais desse sistema de controle, como comodificação e padronização. Prince, de fato, veio a identificar consequências similares, ao citar uma panorama de consumo “cada vez mais dominado por ‘produtos’ musicais, em detrimento da música de verdade” (2000). O lendário artista completa este ponto com as seguintes indagações:

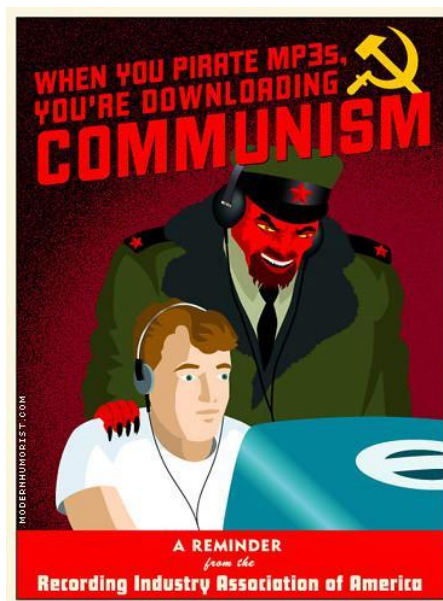
Por que as gravadoras devem ter tanto controle sobre como o amante de música quer experienciar a música? Do ponto de vista do real fã de música, o que está acontecendo agora [contexto marcado pela ascensão do Napster] é um desenvolvimento novo e excitante. E, felizmente para ele [o fã], não parece

²⁷ Fonte: GIESLER; POHLMANN, 2003, p.1

haver nada que as velhas gravadoras possam fazer para impedir essa evolução. (PRINCE, 2000).

Esse “desenvolvimento novo e excitante” mencionado pelo artista foi caracterizado pela democratização da escolha, a partir da criação de um meio digital alheio à influência das gravadoras. Dessa forma, pode-se afirmar que o Napster proporcionou, além de uma ferramenta emancipatória do consumo musical, um meio para viabilizar a prática descentralizada da curadoria, no qual cada usuário tinha acesso não guiado a um imenso acervo digital e poderia escolher, pelas próprias influências e inclinações, o que gostaria de escutar.

Figuras 10 e 11: Pôsteres digitais do início dos anos 2000 ilustram de forma cômica a dualidade de ideologias na discussão acerca da pirataria de MP3s.



Fontes: Flickr²⁸ e Reddit.²⁹

A ascensão do Napster também alterou alguns dos processos que vinham sendo investigados nos capítulos anteriores – a exemplo do *cratedigging* e do *sampling*, referenciados no capítulo 5 – como agregadores entre a curadoria e a criação. Com a recém-adquirida facilidade de baixar MP3s, unida com o uso de *softwares* digitais de produção musical, produtores se tornaram capazes de criar músicas completas em seus computadores pessoais (IANDOLI, 2014).

²⁸ Disponível em: <<https://bit.ly/napster-1>>. Acesso em mai. 2020.

²⁹ Disponível em: <<https://bit.ly/napster-2>>. Acesso em mai. 2020.

E essas inovações não foram antagonizadas apenas pelo capital fonográfico. Acerca das novas possibilidades de *sampling* na era digital, o produtor de *hip hop* J57 declarou: “Eles [jovens produtores] provavelmente estão puxando coisas do YouTube 99% das vezes, então eles não têm conexão com a faixa. Não é nem uma coisa de verdade; não é físico.” (2014, livre). A citação não é especificamente sobre o início do século XX, pois já cita o YouTube como fonte para as músicas, porém, identifica-se um sentimento de purismo, que pode ter sua origem na ausência da mídia física na “Era Napster”.

Com certa margem de manobra teórica, é possível considerar essa declaração como sintomática de um aprofundamento da perda da “aura” da criação musical, que, no canônico texto de Benjamin (1994), representa a originalidade e a autenticidade ritualísticas da obra de arte que não havia sido reproduzida. Em outras palavras, se a criação do disco e do gramofone, no final do século XIX, permitiu o primeiro deslocamento do espetáculo musical por meio da reprodutibilidade técnica, a era digital e o MP3 aprofundaram esse deslocamento, ao abolir a mídia física e as práticas, como o *cratedigging*, que carregavam valor ritualístico,.

Em contrapartida, há um discurso oposto a ser desenvolvido em relação a essa problemática. Argumenta-se que os consumidores – ao circularem música sob a lógica P2P, em oposição ideológica ao sistema de consumo e produção pautado na comodificação, direitos autorais e corporações – estariam também se opondo a um fenômeno de dessacralização da música, o qual, por sua vez, havia sido construído por meio do caráter profano dos mercados capitalistas (GIESLER; POHLMANN, 2003).

Justifica-se aqui a viabilidade de ambas as análises. O ponto é que o surgimento da plataforma Napster fez, de fato, emergir inúmeras discussões sob os mais variados prismas teóricos. Isso porque o funcionamento daquele *software* gerou uma desmaterialização da música como *commodity* – associação que vinha sendo construída desde Adorno (1945). Além disso, mesmo em seu curto período de existência, o Napster logrou sugerir uma nova era de consumo musical com oferta abrangente, comunitária e não regulada pelos *gatekeepers* tradicionais do circuito musical (BONINI, GANDINI, 2019, p. 2). É um prospecto que não pode ser ignorado por uma análise atenta aos processos curatoriais da música.

No entanto, em 21 de julho de 2001, apenas dois anos após sua criação, o *Naptser* foi obrigado a desativar completamente sua rede, em atendimento à decisão do processo judicial travado entre os criadores do software e a Recording Industry Association of America (RIAA). O nome continuou a existir, tendo sido adquirido e revendido por outras empresas, como a Roxio e a Best Buy, ao longo dos anos 2000.

Já o formato de compartilhamento de arquivos por rede P2P também inspirou outros softwares – como Kazaa, eMule, Audiogalaxy – e os próprios protocolos de *torrent*, em uso até hoje. Alega-se que o Napster também serviu como forte inspiração para o iTunes, loja digital de música da Apple de extrema relevância ao longo dos anos 2000 em diante. “O que o Steve [Jobs] estava fazendo com o iTunes era replicar esse tipo de experiência – um catálogo vasto, disponível na base dos *singles*, com uma interface conveniente. Precisava ser mais fácil que o Napster”, afirmou Paul Vidich (2013), vice-presidente da Warner Music na época da citação, sobre a possível influência do Napster na ferramenta da Apple.

De fato, após os ouvintes terem acesso a um vasto catálogo digital de música, seria difícil voltar atrás. Como infere-se da entrevista acima, a iTunes Store foi uma peça relevante, para que as gravadoras mantivessem a interface de compra e venda com os consumidores de música, sem arrancá-los da conveniência de seus computadores. Em última instância, foi uma maneira de elas engendrarem a manutenção do seu *gatekeeping* sobre a indústria, ao mesmo tempo que se adaptavam ao novo paradigma do digital.

Essa dinâmica continua, em essência, até hoje, evoluindo em formatos diferentes. O iTunes não existe mais, mas foi absorvido pelo Apple Music, como serviço de *streaming*. O próprio Napster (ou pelo menos seu nome) tornou-se um serviço de *streaming*, desenvolvido pela Rhapsody Company.

Ou seja, após a lógica P2P ter efetivado uma efêmera revolução na curadoria musical, com a formação de um ecossistema de compartilhamento que eliminou a necessidade de intermediários culturais corporativos, é possível observar, na atualidade, uma reintermediação das práticas de consumo de música por parte das plataformas de streaming comerciais (BONINI e GANDINI, 2019). E será justamente essas novas práticas a etapa final desta investigação.

7 PLATAFORMAS DE *STREAMING*: ESTABELECENDO SUA DIMENSÃO E OS SISTEMAS DE RECOMENDAÇÃO

Em primeiro lugar, faz-se necessário citar alguns números para estabelecer a importância quantitativa das plataformas de *streaming* de música. O Spotify, maior plataforma de *streaming* musical dedicada³⁰ da atualidade, possui mais de 271 milhões de usuários em 78 países, uma biblioteca mais de 500 milhões de músicas e 3 bilhões de *playlists*.³¹ Em comparação, o SoundCloud tem 175 milhões de usuários; a *Apple Music*, 60 milhões; e o *Deezer*, 14 milhões.³²

Estima-se que esses serviços foram responsáveis por 79,5% de toda a receita sobre música gravada em 2019³³ e que 89% das pessoas (com base em uma amostra de 34 mil entrevistados em 21 países) usam algum tipo de *streaming* para ouvir música, sendo que 64% o fizeram no último mês.³⁴ Pode-se posicionar, hoje, esse tipo de serviço como o principal *player* do mercado fonográfico global.

A partir disso, identifica-se como um dos principais fatores definidores do streaming o uso de SRs (Sistemas de Recomendação), “algoritmos que classificam e recomendam produtos culturais a partir de dados sobre as práticas e o comportamento dos usuários.” (SANTINI; SALLES, 2020). Esses sistemas são de extrema importância para a presente dissertação, porque, aliados a escolhas editoriais humanas, qualificam-se como os “novos *gatekeepers*” da indústria (BONINI; GANDINI, 2019), caracterizando, assim, um paradigma inédito para a curadoria musical, previamente dominada por intermediários, como programadores de rádio, DJs e outros especialistas.

Esses algoritmos apresentam imensa complexidade e confidencialidade acerca de seu funcionamento. No entanto, com base em informações obtidas por meio de

³⁰ Posiciona-se o termo “dedicada” porque o YouTube, plataforma primariamente de conteúdos em vídeo, mas também imensamente popular para música, acumulou 47% do consumo musical em *streaming* globalmente em 2019 (dado do IFPI Global Music Report 2019).

³¹ Spotify. Media Kit 2020. Disponível em <<https://www.spotifyforbrands.com/pt-BR/>>. Acesso em mai. 2020.

³² The Top 10 Streaming Music Services by Number of Users. **Forbes**. Disponível em: <<https://bit.ly/forbes-streaming>>. Acesso mai. 2020.

³³ Tech Crunch. Streaming services accounted for nearly 80% of all music revenue in 2019. Disponível em <<https://bit.ly/techcrunch-streaming>>. Acesso em mai. 2020.

³⁴ Musically. Music listening in 2019: 10 takeaways from the IFPI's new report. Disponível em: <<https://musically.com/2019/09/24/music-listening-2019-ifpi-report/>>. Acesso em mai. 2020.

conferências e palestras online de desenvolvedores do Spotify³⁵, foi possível traçar um entendimento geral sobre o funcionamento do SR desse serviço. Ressalta-se a importância de demonstrar um entendimento, mesmo que superficial, diante de todos os aspectos desse algoritmo, antes de traçar conclusões acerca de seu impacto no consumo musical.

Ademais, há um argumento pertinente a ser levantado sobre a lógica de comodificação quando aplicada ao Spotify e a seus concorrentes. Nesses ambientes, a música não é vendida separadamente, como produto autônomo, mas, sim, como parte de um serviço personalizado. A *commodity* em questão, não é a música, mas a experiência musical intermediada. Desse modo, pode-se constatar que a curadoria representa o serviço diferencial que as plataformas oferecem a seus usuários (FLEISCHER 2017).

Posto isto, depreende-se que o algoritmo do Spotify possui três bases complementares para seu funcionamento. São elas: (1) características acústicas; (2) filtragem colaborativa; e (3) processamento natural de linguagem. Cada uma é construída de forma independente, mas se combina para recomendar músicas aos usuários.

As características acústicas dizem respeito a atributos inerentes às faixas, extraídos por meio da análise algorítmica das ondas sonoras (Figura 12). Esses atributos variam bastante: vão desde características concretas e com base em teoria musical básica (como o compasso, tonalidade e batidas por minuto) até traços proprietários mais subjetivos e abstratos criados pelos desenvolvedores. Aqui se incluem: dançabilidade (medida sobre quanto a música possui uma estabilidade rítmica que a torna dançante), energia (combinação de fatores que determinam se uma faixa

³⁵ Galvanize Conference 2017 – Machine Learning for Music Discovery. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HKW_v0xLHH4>; DataEngConf NYC17 – How Spotify Makes Music Recommendations (Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jyEmTCZOJ7k>>); Nordic ML Summit 2018 – Music Recommendations At Spotify (Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2VvM98flwq0>>); @Scale 2016 – Creating and Scaling Spotify’s Discover Weekly Playlist (Disponível em <<https://www.facebook.com/atscaleevents/videos/1775584696047960/>>). Acesso em mai. 2020.

tem alta energia, sendo barulhenta e rápida, ou o contrário) e valência (alta valência significa a percepção de sentimentos positivos transmitidos pela música, como alegria ou bem-estar, enquanto baixa valência significa sentimentos negativos, como tristeza ou raiva).

Já a filtragem colaborativa é uma técnica usada por uma multitude de sistemas de recomendação em várias categorias de serviços. O algoritmo que recomenda produtos similares em varejistas online como Amazon, por exemplo, utiliza-se desse recurso. A Netflix também emprega essa técnica em seu processo de sugestões de títulos.

No Spotify, a filtragem colaborativa é construída com base em uma representação matemática denominada de espaço vetorial latente. Basicamente, é um espaço imaginário no qual se situam todas as músicas e todos usuários da plataforma. Quanto mais próximo um objeto está do outro nesse ambiente, maior sua similaridade e afinidade de recomendação (Figura 13). As coordenadas para o espaço vetorial latente são calculadas com base em uma matriz que contém, em suas linhas, todos os usuários do serviço e, em suas colunas, todas as músicas. Essa disposição resulta em pontos de intersecção entre usuários e músicas, que são ocupados por um 0 (zero), caso o usuário não tenha reproduzido a faixa em questão; ou por um 1 (um) caso o usuário a tenha reproduzido.

Para dar um exemplo simples e para resumir o entendimento desse aspecto, suponha-se que usuários A e B tenham todas as suas colunas quase idênticas, exceto por uma música que o usuário A reproduziu, e o B, não. Em teoria, essas faixas estarão tão próximas de si no espaço vetorial, que serão fortes candidatas à recomendação mútua.

Por fim, o processamento natural de linguagem (“*natural language processing*”, ou NLP). NLP é um campo de estudo sobre as interações de algoritmos com línguas humanas. Ele é utilizado para construir, por exemplo, interações por meio de *chat bots*.³⁷

No Sistema de Recomendação (SR) do Spotify, o NLP é aplicado de forma extremamente inusitada, sendo executado em dezenas de milhares de páginas da internet que possuam conteúdo escrito sobre música: críticas em blogs, artigos em sites jornalísticos, material de divulgação, entre outros. A partir disso, o algoritmo do Spotify, baseado em NLP, consegue deduzir relações de similaridade entre artistas, álbuns e *singles*.

A título de exemplo, supõe-se que esse processo seja aplicado na crítica da **Rolling Stones** sobre o álbum **Anthem of the Peaceful Army**, da banda Greta Van Fleet. O grupo musical recebe muitas comparações e críticas por emular o som da icônica banda inglesa de *rock* Led Zeppelin. A crítica versa sobre a inspiração do *rock* clássico, *rock* progressivo e em geral, a nostalgia setentista do projeto. O NLP do Spotify poderia inferir, com base no texto, dinâmicas de similaridade musical entre Greta Van Fleet e artistas dos gêneros e movimentos mencionados, fortalecendo a sua aproximação dentro do SR.

Assim sendo, o sistema coordena esses três *inputs* (características acústicas, filtragem colaborativa e processamento natural de linguagem) de forma conjunta para alimentar o que é chamado pelos desenvolvedores de “*recommendation pipeline*”: um conjunto de possíveis músicas a serem recomendadas para cada usuário dentro das diferentes modalidades de *playlists* e interfaces do Spotify.

Alguns desses locais, no exemplo do Spotify, nos quais as recomendações aparecem são: “Descobertas da Semana”, *playlist* algorítmica semanal única com faixas que o usuário nunca reproduziu; “Mixes Diários”, *playlists* algorítmicas que mudam diariamente com seleções de diferentes gêneros, misturando faixas conhecidas e novas; e “Rádios”, *playlists* “infinitas” que tocam músicas similares ao que estava sendo

³⁷ “*Chat bots*” são *softwares* baseados em inteligência artificial, para promover interações com usuários humanos por meio de aplicações de IM (mensagens instantâneas, de “*instant messages*”), como WhatsApp e Facebook. Disponível em: <<https://searchdomino.techtarget.com/definition/IM-bot>>. Acesso em mai. 2020.

reproduzido. Vale ressaltar que cada uma dessas modalidades de recomendações é única para cada pessoa; ou seja, todas levam em conta o que foi apreendido sobre o gosto musical do usuário.

7.1 A nova lógica “algo-torial” de curadoria

Partindo-se dessa explicação sobre o funcionamento do Sistema de Comunicação e de seus pontos de contato com os usuários, pontuam-se algumas descobertas interessantes acerca da dinâmica estabelecida entre o algoritmo e agentes humanos da curadoria. No exemplo dado acima, para processamento natural de linguagem, pode-se observar um caso no qual um agente curador humano já bem estabelecido na indústria fonográfica, o jornalista e crítico musical, passa a informar uma lógica curatorial engendrada por um algoritmo.

E essa dinâmica indivíduo-algoritmo ocorre em várias outras instâncias dentro do paradigma concebido pelo *streaming*. Uma delas diz respeito aos próprios usuários do Spotify, que se tornam agentes curatoriais – mesmo que não conscientes desse fato –, ao terem seus hábitos de consumo absorvidos pela filtragem colaborativa e possivelmente replicados para outras pessoas. Ou, em um ato propriamente voluntário, criam *playlists* que também constituem grupos associativos entre faixas específicas, informando novamente o SR.

A seguir, apresenta-se um caso no qual esse paradigma impulsiona os limites da curadoria, sendo responsável pelo surgimento de novos gêneros e movimentos, desempenhando um papel similar aos programadores de rádio e DJs, estudados previamente. Primeiro, é necessário dizer que o Spotify dispõe de uma base de dados de milhares de subgêneros musicais³⁸, sustentada por sua empresa parceira, a The Echo Nest, companhia de dados e inteligência musical.

Esses agrupamentos, passados e presentes, variam tremendamente. Vão, entre outros, desde gêneros já estabelecidos, como o *indie rock*; passando por movimentos

³⁸ É possível visualizar e escutar todos eles no site Every Noise at Once, criado pelo próprio The Echo Nest, que apresenta uma espécie de mapa de subgêneros. Disponível em <<http://everynoise.com>>. Acesso em mai. 2020.

específicos com segmentação geográfica, como *Korean R&B*; e indo até naqueles pautados em distinção filosófica e ideológica, como *Christian hip hop*. Contudo, o subgênero de interesse para esta parte da dissertação é aquele resultante de interações que só são possíveis dentro do paradigma contemporâneo do consumo musical.

Trata-se do *escape room*. A jornalista Cherie Hu (2016) ficou intrigada ao se deparar com esse termo em seus gêneros musicais mais ouvidos no resumo feito anualmente pelo Spotify para seus assinantes, o “Spotify Wrapped”. Em seu artigo “What is ‘escape room’ and why is it one of my top genres on Spotify?” (em tradução livre, “O que é o ‘escape room’ e porque é um dos meus gêneros mais tocados no Spotify?”), Hu investiga o significado e o surgimento do estilo, entrevistando Glenn McDonald, analista de dados no The Echo Nest.

Este é um caso no qual **o gênero surge a partir de padrões coletivos de audição**, mas eu mesmo criei o nome, porque não consegui descobrir um existente que se aplicasse. O clima é uma mistura de *trap underground/PC-music/indietronic/hip hop* ativista, e eu pensei em “*escape room*” tanto no sentido de escapar do *trap*, como também para expressar ideias de entusiasmo, solução de quebra-cabeças e ambientação fechada sugeridos pelo fenômeno físico do *escape room*. (MCDONALD, 2016, tradução livre, grifos nossos).

A citação de McDonald é de extrema complexidade, porque requer conhecimento prévio acerca de subgêneros que já são relativamente obscuros para o ouvinte médio.³⁹ Além disso, exige uma capacidade elevada de abstração para compreender como elementos do *escape room*⁴⁰ físico podem ser percebidos na música. O ponto principal, no entanto, está em como o gênero foi criado pela The Echo Nest tomando por base padrões coletivos de audição.

Isto é, um número suficiente de ouvintes no *Spotify* simultaneamente escutam, e/ou colocam, em suas *playlists*, artistas pertencentes ao conjunto de influências

³⁹ “*Trap underground*” refere-se a artistas menos conhecidos do *trap*, subgênero do *hip hop* caracterizado por suas batidas com *hi-hats* (chimbal) frenéticos e graves eletrônicos profundos, além de letras explícitas. “*PC-music*” é um tipo de *pop* com estética exagerada, sintética e predominância de vocais femininos. “*Indietronic*” é um termo usado para se referir projetos de *indie rock* com instrumentação eletrônica.

⁴⁰ “*Escape room*” é um tipo de jogo real ou virtual, no qual jogadores são confinados em um ambiente fechado e precisam coletar pistas e resolver quebra-cabeças para escapar daquela localidade.

citadas na entrevista, a ponto de associá-los o bastante nos dados do SR e, ainda, a ponto de esse processo poder ser percebido por profissionais gabaritados, como McDonald, e classificado como um novo gênero.

O *escape room* é definido por filtragem colaborativa, não por características inerentes as suas músicas. Se, antes, os gêneros eram determinados de cima para baixo (no já mencionado modo *top-down*), partindo de decisões de grandes gravadoras ou do processo criativo de figuras específicas, e depois tomavam popularidade junto ao público, aqui se testemunha uma inversão desse processo, na qual hábitos massivos fluídos (mesmo que intermediados pelo SR) são o primeiro passo para o estabelecimento de um gênero. Acerca dessa dicotomia, Hu conclui:

O Spotify é um híbrido entre um curador e um agregador. Ele agrega nossos hábitos desordenados em tempo real, e combina homem e máquina para apresentar esse ruído através de canais amigáveis (playlists como “Descobertas da Semana”, “Radar de Novidades”, “Rap Caviar”, etc) que, em última instância, influenciam nossos gostos futuros. (HU, 2016, tradução livre).

Essa definição, entre curador e agregador, posiciona com precisão as plataformas de *streaming* na última etapa da linha do tempo que este trabalho vem buscado construir. O Spotify não existe em uma bolha, em uma lógica processual fechada que atende somente às demandas do algoritmo, mas incrementa fenômenos curatoriais previamente existentes, com o poder dos dados oferecidos por sua plataforma digital.

Outra manifestação do argumento acima – ou seja, da continuada relevância das lógicas e agentes curatoriais tradicionais, mesmo na Era do *Streaming* – é o fato de as plataformas de *streaming* empregarem pessoas físicas como curadores musicais. Segundo dados de Bonini e Gandini (2019, p.4), expostos a seguir, isso passou a ocorrer a partir de 2014-15. O Spotify emprega, na atualidade, o maior número de curadores, aproximadamente 150. O Apple Music possui “mais de 12”, além de *freelancers* adicionais. Já o Deezer revelou que possui 50 editores. Esses curadores possuem experiência prévia na indústria fonográfica. Incluem jornalistas de música, DJs de rádio (por exemplo, Sara Sesardic, editora no Spotify que trabalhava na BBC Radio 2), executivos de distribuidoras e agentes.

Esse fato demonstra uma continuidade, mesmo na era do *streaming*, da predominância dos *gatekeepers* como centrais no processo de escolha sobre o que é tocado. Isto é, grande parte da mão de obra capacitada responsável por arquitetar as linhas editoriais das *playlists* oficiais dessas plataformas detém formação obtida em períodos anteriores da indústria musical e já desempenhou funções similares em suas carreiras.

Ainda segundo Bonini e Gandini (2019), aplica-se o neologismo “algo-torial” para nomear os processos de curadoria que ocorrem na era do *streaming*. Afirma-se que tanto lógica editorial como a algorítmica não disputam espaços contrastantes, mas se fundem e complementam. Apresentaram-se, neste capítulo, alguns argumentos adicionais que só parecem reforçar a validade dessa teoria. Para esclarecer mais profundamente essa relação:

Quando o Informato B pronunciou as palavras “a primeira semana é editorial, a segunda semana é algorítmica”, nós achamos que isso era central para entender como os *gatekeepers* da indústria de plataformas culturais operam. Esse emaranhamento entre lógicas algorítmicas e editoriais pode ser atestado na posição que uma música recebe dentro de uma *playlist*. Na primeira semana, a posição depende das escolhas do curador. Enquanto isso, o algoritmo avalia o desempenho da música, baseando-se em uma série de parâmetros, como o número de reproduções, o número de vezes que a faixa foi pulada, o número de reproduções completas, o tempo de audição, o número de usuários que incluíram a música entre suas favoritas [...]. (BONINI; GANDINI, 2019, p. 7, tradução livre).

Quer dizer, se, na primeira semana esses profissionais trabalham “no escuro”, dependendo dos próprios instintos e de linhas editoriais previamente estabelecidas pelas empresas, na segunda semana, recebem acesso a uma enxurrada de dados que os auxiliam em determinar se suas escolhas foram bem recebidas pelos ouvintes, ou se é necessário repensá-las. Essa ideia é remanescente da forma como as *music pools*, mencionadas no Capítulo 4, também estabeleciam um sistema de *feedback* junto aos DJs e ao público para estimar o sucesso de seus lançamentos, antes de forma mais simplória, apenas com o uso de papel e caneta

Voltando ainda mais no tempo, depara-se com o Radio Research Project, um projeto de pesquisa social financiado pela Fundação Rockefeller e que teve como um de seus colaboradores Theodore Adorno, figura central para a construção das teorias

iniciais deste trabalho, com seus artigos sobre a radiodifusão na década de 1940. Um dos produtos principais do projeto foi Little Annie, um dispositivo eletrônico por meio do qual sujeitos de pesquisa poderiam expressar seu contentamento ou sua desaprovação sobre determinada programação de rádio, com botões similares a versões rudimentares do “gostei” e “não gostei” (PREY, 2016). No entanto, Little Annie não agradou a Adorno.

Após apenas dois anos, o marxista alemão abandonou o projeto. Não surpreendentemente, ele ficou horrorizado com a “indústria cultural” que cresceu a partir de essas formas cibernéticas de mensuração. De forma simples, cultura, para Adorno, é imensurável: “Eu refleti e concluí que cultura é simplesmente a condição que impede a mentalidade que tenta mensurá-la.” (PREY, 2016, p. 2, tradução livre).

Assim, o círculo se fecha. Já na década de 1940, a comodificação e a padronização identificadas por Adorno nas programações musicais das rádios gerou repulsa no autor, em um período histórico que serviu de ponto de partida para a presente análise. Pode-se apenas supor qual seria a reação do teórico alemão às condições contemporâneas, à era da ascensão exponencial dessas “formas cibernéticas de mensuração”.

O que diria ele sobre este momento, no qual os algoritmos possibilitam processos antes inimagináveis ao se incorporar às metodologias curatoriais previamente estabelecidas? Um momento no qual é oferecida uma biblioteca quase infinita de músicas, mas a experiência é personalizada, intermediada e vendida como a nova *commodity*. Um momento no qual a curadoria musical talvez se aproxime de mensurar o imensurável.

São meras suposições, já que se baseiam no passado; contudo, é possível conjecturar sobre o futuro.

8 UM BREVE OLHAR À FRENTE

Encerrado o escopo da análise até o momento presente, ainda se revela a possibilidade de levantar indagações sobre o desdobramento da curadoria musical em um futuro próximo. Vale questionar como ela influenciará o público mais jovem, já nascido na era da intermediação algo-torial, um público que estará cada vez mais deslocado temporalmente das lógicas clássicas construídas nas décadas passadas.

Acredita-se haver duas forças principais, simultaneamente opostas e complementares, capazes de influenciar o gosto musical da audiência jovem sob a égide da curadoria na era do algoritmo. A primeira diz respeito à intensificação da possibilidade de escolha e descoberta. Traçando aqui um caminho mais idealista, destaca-se um espírito de libertação similar ao início da era Napster, com uma imensa biblioteca musical caracterizada por sua disponibilidade instantânea.

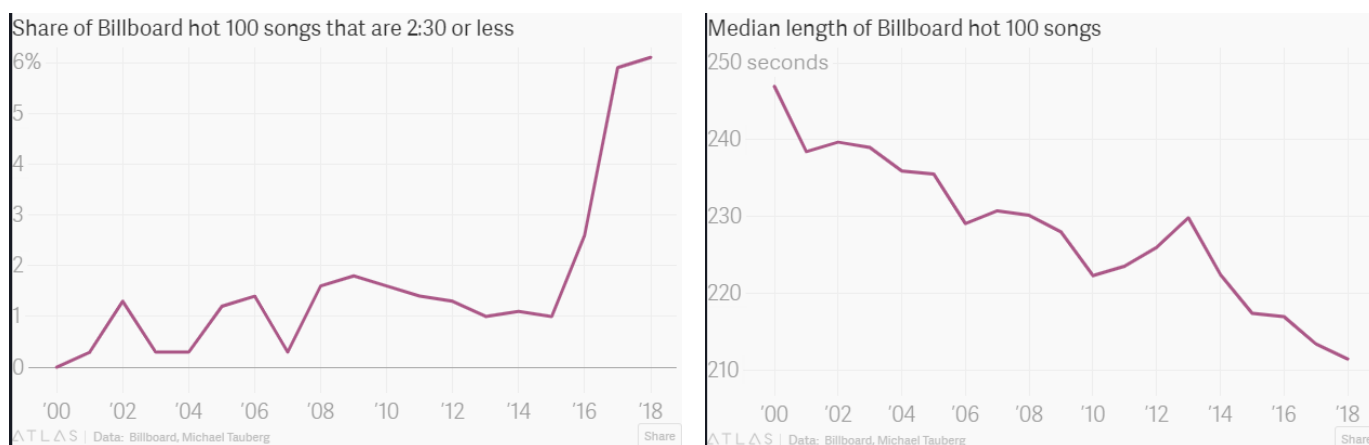
Se as gerações passadas tinham certa limitação conjuntural ao que tinham acesso, o ouvinte atual tem a possibilidade de ouvir praticamente qualquer música de qualquer período histórico. Isso se soma a aspectos do *streaming* que facilitam a expansão dos horizontes musicais, como as Rádios do Spotify (*playlists* algorítmicas que reproduzem músicas similares infinitamente, a partir de uma única faixa, baseando suas escolhas no gosto pessoal do usuário), podem contribuir para a formação de um público ouvinte eclético e com preferências hiperindividualizadas.

Uma manifestação desse fenômeno de hiperindividualização já pôde ser observada, por exemplo, no surgimento do *escape room*, explicado no capítulo anterior. Retomando, de forma simplificada, trata-se de um subgênero ultraespecífico, formado pela combinação de hábitos coletivos de consumo. Em suma, essa primeira força vai a favor da crescente ansiedade por especificação e individualização descrita pelo curacionismo (BALZER, 2014) e descreve a promessa de um futuro marcado por gostos pessoais e alheios ao *mainstream*.

De modo distinto, a segunda força revela a intensificação da padronização nos hábitos de consumo musical mediados pela curadoria. Estudos demonstram que os “*top*

10%” maiores artistas do *Spotify* detém 99% de todas as reproduções na plataforma.⁴¹ Além disso há estatísticas mostrando as músicas da Billboard Hot 100, que correspondem às 100 músicas mais tocadas do mercado norte-americano, vêm-se tornando cada vez mais curtas, o que pode ser interpretado como um forte sintoma da cultura do *streaming*. Isso ocorre porque cada *stream* paga, em média, apenas \$0,00397⁴² dólares por reprodução: sendo assim, muitos artistas podem estar priorizando o volume bruto de reproduções, com faixas que mantenham a atenção cada vez mais curta do ouvinte médio até o final.

Figuras 14 e 15: Evolução da porcentagem de músicas na Billboard Hot 100 com menos que 2min30s e duração média das músicas da Hot 100.



Fonte: The Atlas.⁴³

Dessa forma, esse segundo movimento demonstra um processo de padronização na produção e consumo, sugerindo que a nova era de curadoria algorítmica caminha cada vez mais para a formação de uma massa amorfa de gostos musicais sempre vinculada ao *mainstream*. Faz sentido, visto que o algoritmo é capaz de reforçar, em suas recomendações, aquilo que é ouvido pelo maior número de pessoas e tornar uma faixa ou um artista já populares, cada vez mais populares.

⁴¹ Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2018/oct/05/10-years-of-spotify-should-we-celebrate-or-despair>>. Acesso em mai. 2020.

⁴² Disponível em: <<https://www.digitalmusicnews.com/2018/01/16/streaming-music-services-pay-2018/>>. Acesso em mai. 2020.

⁴³ Disponível em: <<https://theatlas.com/charts/rJ8BhiUom>>. Acesso em mai. 2020.

Balanceando ambos os movimentos analisados, depreende-se que a filtragem colaborativa, ou melhor, todo o ecossistema criado pelos algoritmos do *streaming* é uma faca de dois gumes. Para uma geração futura de amantes da música, revela-se a oportunidade de curar, sem limites, os próprios gostos musicais. No entanto, a manutenção do *mainstream*, a força da música *pop* e a lógica Hot 100 não parecem demonstrar sinais de enfraquecimento, ao menos em um futuro próximo.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se elaborar, ao longo desta monografia, uma tentativa de congregação de diversas referências teóricas e culturais, a fim de traçar uma breve análise diacrônica sobre a curadoria musical. Mais do que isso, buscou-se uma investida em direção a unificar esse termo, tão multifacetado e banalizado, que muitas vezes se parece perder no tempo.

Reconhece-se que muitos contextos desta trajetória tiveram de ser inexplorados. Contudo, houve a oferta prolífica de figuras, eras e tecnologias que se conectam com a curadoria musical, em contraste com o caráter limitado de tempo e recursos de um TCC; Acredita-se que os objetivos iniciais foram suficientemente atendidos.

Desde o rádio, com a instauração e exame das lógicas de comodificação e de *gatekeeping*, que se provaram relevantes ao campo até os dias atuais, até os DJs e *cratediggers*, que permitiram maior conexão conceitual entre a curadoria musical e a das artes plásticas, levantando questões sobre autoria por meio do *sample* e da construção de novos gêneros, emergiram conceitos de importância para o entendimento do consumo e produção musical a partir da ótica escolhida.

Houve, no Capítulo 6, a identificação de um ponto de ruptura: o *Napster*. Mas conclui-se que a fantasia que parecia ser engendrada, caracterizada pelo caráter ilimitado do digital e o senso comunitário do P2P, também foi rapidamente subvertida para restabelecer a curadoria intermediada por *gatekeepers* na era do *streaming*, criando um ecossistema que mistura máquina e homem para desenvolver novas possibilidades curatoriais.

De modo semelhante, na Introdução – na qual foi delineada uma evolução dual do curador no senso amplo da palavra, partindo do profissional específico de museus e galerias ao curacionismo (BALZER, 2014), condição social que atribui o impulso da curadoria como maneira dominante de pensar e ser –, uma evolução similar foi observada no universo musical.

Isto é, na era do rádio, especialmente em relação ao que foi esboçado no cenário brasileiro (subcapítulo 2.1), havia figuras singulares responsáveis e fortemente associadas às escolhas de programação, como foi o caso de César de Alencar. Já na

era do algoritmo, depara-se com uma conjuntura que vai ao encontro do curacionismo, já que é regida pelos Sistemas de Recomendação (SRs), nos quais todo usuário tem influência no processo curatorial, por meio da filtragem colaborativa e da possibilidade de criação de *playlists* autorais.

Ao longo da organização dessa linha do tempo, uma das principais dificuldades encontradas diz respeito à escolha de quais agentes ou de quais contextos históricos analisar. O critério aplicado foi investigar aqueles que (pelo menos em tese) trariam maior possibilidade de conexão com as teorias movimentadas e que possivelmente ofereceriam maiores *insights* acerca do tópico como um todo. A tabela de termos relacionados a curadoria, elaborada com base no trabalho de Jansson e Hrcs (Capítulo 3), foi indispensável para essa tarefa.

Porém, é inegável o fato de que muitas peças importantes na composição dessa história acabaram passando despercebidas ou pouco visadas pelo escopo desta análise. O jornalismo e a crítica musicais como modalidades da curadoria, por exemplo, mesmo que citados diversas vezes, talvez merecessem um exame mais profundo em estudos futuros, especialmente a forma que evoluíram na era digital, com sua presença nas mídias sociais e plataformas como YouTube. Isso complementaria o que foi dito, neste estudo, sobre o processo pelo qual o algoritmo foi capaz de “absorver” essas atividades em seu código por meio do Processamento Natural de Linguagem.

Em suma, mesmo com inevitáveis omissões, buscou-se estabelecer uma linha do tempo capaz de evidenciar a forma pela qual a influência das lógicas de curadoria estiveram sempre presentes no consumo musical em cada período histórico, do rádio ao algoritmo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. A Social Critique of Radio Music. **The Kenyon Review**, Gambier, v. 7 n. 2., 1945.
- AHMED, Ahmed; BENFORD, Steve; CRABTREE, Andy. **Digging in the Crates: An Ethnographic Study of DJs' Work**. Nova Iorque: Association for Computing Machinery, 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.1145/2207676.2208314>>. Acesso abr. 2020.
- ASSEF, Claudia. **Todo DJ Já Sambou: A História do Disc-Jôquei no Brasil**. São Paulo: Music Non Stop, 2017.
- BALZER, David. **Curationism: How Curation Took Over the Art Worlds and Everything Else**. Toronto: Coach House Books, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENZECRY, Lena. **Crerios Para Formação De Repertório No Rádio Musical**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017.
- BONINI, Tiziano; GANDINI, Alessandro. First Week is Editorial, Second Week Is Algorithmic: Platform gatekeepers and the platformization of music Curation. **Sage Journals**, 2019.
- BREWSTER, Bill. BROUGHTON, Frank. **Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey**. Nova Iorque: Grove Press, 2014.
- CHISHOLM, Hugh. Curator. **Encyclopædia Britannica**. Cambridge: Cambridge University Press, 1911. p. 636.
- Encyclopedia Britannica. **Hip-hop**. Disponível em <<https://www.britannica.com/art/hip-hop>>. Acesso em abr. de 2020.
- Encyclopedia of Cleveland History. **Rock'n'Roll**. Disponível em: <<https://case.edu/ech/articles/r/rock-n-roll>>. Acesso em abr. 2020.
- GIESLER, Markus; POHLMANN, Mali. The Social Form of Napster: Cultivating the Paradox of Consumer Emancipation. **Advances in Consumer Research**. [S.l.], vol. 30, 2003, p. 94-100.

GOMES, Tiago de Melo. Gente do Samba: Malandragem e Identidade Nacional no Final da Primeira República. **Revista Topoi**, Rio de Janeiro , v. 5, n. 9, 2004 p. 171-198.

GRANDMASTER FLASH. Série mais cara da Netflix, The Get Down é aula de hip hop e disco music com Grandmaster Flash. [Entrevista concedida a] Renata Simões. Music Non Stop. 16 de agosto de 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/the-get-down1>>. Acesso abr. 2020.

GROYS, Boris. Multiple Authorship. *In: The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge: MIT Press, 2006, p. 92-99.

HU, Cherie. What is “Escape Room” and Why Is It One Of My Top Genres On Spotify?. [S.I.]: **Festival Peak**, 2016 . Disponível em: <<https://bit.ly/spotify-escape>>. Acesso em mai. 2020.

IANDOLI, Kathy. The Lost Art of Cratedigging. [S.I.]: **Cuepoint**, 2014 . Disponível em: <<https://bit.ly/art-of-cratedigging>>. Acesso em abr. 2020.

JANSSON, Johan; HRACS, Brian J. Conceptualizing Curation in The Age of Abundance: The Case of Recorded Music. [S.I.], **Sage Journals**, 2018, p. 1606.

J57. The Lost Art of Cratedigging. [Entrevista concedida a] landoli. Cuepoint, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/art-of-cratedigging>>. Acesso em abr. 2020.

LOTT, Eric. Double V, Double-Time: Bebop's Politics of Style. **Callaloo Magazine**, Los Angeles, n. 36, 1988, pp. 597–605.

MANCUSO, David. DJ History. [Entrevista concedida a] Brewster e Broughton. Red Bull Music Academy, 15 de Novembro de 2016. Disponível em: <<http://daily.redbullmusicacademy.com/2016/11/david-mancuso-dj-history-interview>>. Acesso em abr. 2020.

MARTIN, H. **Enjoying Jazz**. [S.I.], Schirmer Books, 1986.

MCDONALD, Glenn. **What Is “Escape Room” And Why Is It One Of My Top Genres On Spotify?**. [Entrevista concedida a] Hu. [S.I.]: Festival Peak, 2016 . Disponível em: <<https://bit.ly/spotify-escape>>. Acesso mai. 2020.

MENDES, Aline Fabíola Freitas. **A Construção da Identidade Nacional no Samba A Partir de Relações Metadiscursivas**. Fortaleza: UFC, 2009.

New York State of Mind (Temporada 2 Episódio 4). **Hip-hop Evolution** [Seriado]. Direção: Darby Wheeler. Netflix Originals, 2018.

OBALK, Hector. **The Unfidable Readymade**. Tout-fait: The Marcel Duchamps Studies Online Journal, [S.l.], vol. 1, n. 2, 2000. Disponível em <https://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/obalk.html>. Acesso em Maio de 2020.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma Breve História Da Curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

OED Online, "to curate, v.". Oxford: Oxford University Press, 2020. Disponível em: <<https://www.lexico.com/definicion/curate>>. Acesso em mar. 2020.

PREY, Robert. Musica Analytica: The Datafication of Listening. [S.l.], **Networked Music Cultures**, 2016.

PRINCE. 4 The Love of Music. 2000. Disponível em: <<https://bit.ly/prince-4thelove>>. Acesso em mai. 2020.

RILA, Mateus. **Sampling e a evocação da memória através da música**. São Paulo: ECA-USP, 2017.

ROMERO, Angel. Gatekeepers and Corporate Control of Radio. [S.l.] **World Music Central**, 2004. Disponível em: <<https://worldmusiccentral.org/2004/01/04/gatekeepers-and-corporate-control-of-radio/>>. Acesso mar. 2020.

SPARK MUSEUM. **The Golden Age of Radio**. Disponível em: <<https://www.sparkmuseum.org/the-golden-age-of-radio/>>. Acesso mar. 2020.

SHOEMAKER, Pamela; VOS, Tim. **Gatekeeping Theory**. New York: Routledge, 2009.

SUPERINTERESSANTE. Os brotos comandam. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/cultura/os-brotos-comandam/>>. Acesso mar. 2020.

The Get Down [Seriado]. Direção: Baz Luhrmann. Produção: Stephen Adly Guirgis, Baz Luhrmann. Netflix Originals, 2016-2017.

The Independent. Disco Inferno. Disponível em: <<https://bit.ly/disco-demolition-day>>. Acesso em abr. 2020.

VIDICH, Paul. iTunes' 10th Anniversary: How Steve Jobs Turned the Industry Upside Down. [Entrevista concedida a] Knopper. **Rolling Stone**, 26 de Abril de 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/itunes-paul>>. Acesso mai 2020.