



## A “Cada um com seu iPod”<sup>1</sup> - A escuta de *In Rainbows*, do Radiohead

*“Each one with his own iPod” - Listening to in Rainbows, from Radiohead*

Jorge Cardoso Filho<sup>2</sup>

**RESUMO** O artigo questiona o grau de determinação que as tecnologias de distribuição e reprodução exercem na experiência musical contemporânea, a partir do estudo da relação estabelecida entre os ouvintes com o álbum *In Rainbows* (2007), da banda inglesa Radiohead. Aponta alguns elementos antecessores da experiência de escuta com o álbum e conclui que as reconfigurações técnicas precisam estar vinculadas a reorganizações na sensibilidade para serem significativas.

**PALAVRAS-CHAVE** Música; Mídia; Medialidade.

**ABSTRACT** The article questions the degree of determination that the distribution and reproduction technologies set in the contemporary musical experience through the study of the relation between listeners and the album *In Rainbows* (2007), from the English band Radiohead. It points out prior elements of the listening experience with the album and states that to be meaningful, technical mutations must be linked with mutations in the sensibilities.

**KEYWORDS** Music; Media; Mediality.

---

1 Uma versão inicial deste artigo foi apresentada no I CIS – Congresso em Imagem e Sociabilidade, do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMG.

2 Doutor em Comunicação, UFMG. Professor Assistente do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB. Coordenador do projeto Práticas de escuta musical e materialidades da comunicação. cardosofilho.jorge@gmail.com

## Introdução

Quando o Radiohead lançou seu álbum *In Rainbows* (2007) pela Web, num sistema que possibilitava que cada ouvinte pagasse o quanto quisesse, fez-se bastante alvoroço no universo da cultura pop e da indústria fonográfica. O principal argumento a embasar essa atitude girava em torno da “crise da indústria fonográfica”, que ficava ainda mais evidente com a bem-sucedida estratégia do Radiohead. Segundo este raciocínio, a estrutura descentralizada da rede favorecia formas de consumo e apropriação teoricamente livres das grandes gravadoras.

Posteriormente, um segundo argumento ganhou força, o de que as tecnologias móveis de reprodução musical, como os *smartphones*, *iPods* e *MP3 players*, favoreceram um tipo de relacionamento com a música menos marcado pelo espaço físico e mais presente nos deslocamentos espaciais. Tal fator reconfiguraria a experiência com a música e, como *In Rainbows* parece ter sido originalmente pensado para esse tipo de escuta, encontrava-se aí uma evidência para sustentar a afirmação.

Esse artigo analisa o fundamento implícito nos dois argumentos: que as reorganizações no âmbito das técnicas de reprodução e distribuição determinam o tipo de experiência. Busca, ainda, as evidências que sustentam esse fundamento de cunho determinista. Por fim, sugere que a compreensão dos efeitos dessas reorganizações tecnológicas torna-se mais esclarecedora quando examinada pelo prisma da alteração na experiência sensível.

## O iPod e as medialidades contemporâneas

O Radiohead conseguiu fazer um disco que, de tão vago, parece especializado em tudo. É um disco pra ser levado com você. *In Rainbows* é

um disco que parece ter sido feito por gente que sabe que ele vai ser ouvido não mais em casa, mas do jeito que todo mundo ouve disco hoje – em qualquer lugar –, cada um com o seu iPod (TUCORI, 2007)<sup>3</sup>.

O crítico, da revista eletrônica *Rockwave*, está convencido do modo como as pessoas ouvem discos atualmente. Tucori refere-se especificamente ao *iPod*, um componente material da experiência musical contemporânea. Assim como o rádio, a vitrola ou o *CD player* foram componentes materiais que promoveram um engajamento determinado com a música nos seus respectivos contextos, há, nesse caso, um padrão de experiência em ação e, ao perceber o modo como “todo mundo ouve música hoje em dia”, o Radiohead passa a utilizar os componentes materiais da reprodução musical na experiência com seus álbuns.

Esses aspectos materiais da experiência, que instituem uma marca específica às práticas, são aqui denominados de *medialidades*, como propõe Friedrich Kittler (1990). Cada medialidade traz consigo não apenas a capacidade de transmissão e armazenamento de determinados conteúdos, mas também seus próprios ruídos – elementos que atrapalham essas transmissões e armazenamentos. Os *Long Plays*, por exemplo, possuíam uma maior capacidade de armazenamento que os discos de 78 RPM pela própria característica da medialidade do suporte. Por outro lado, instituiu o chiado (um ruído) como um componente da experiência de escuta. Logo, há uma forte relação entre medialidade e sensibilidade, como se pode inferir.

Ouvir música em qualquer lugar, isoladamente, como uma experiência individualizada é a principal característica das medialidades derivadas do

<sup>3</sup> Capturado em: <http://www.rockwave.com.br/lancamentos/in-rainbows>, 30 de setembro de 2008.



*walkman*<sup>4</sup>, da qual o *iPod* é um exemplo. Opera aqui uma ritualidade<sup>5</sup> que sugere um “em-si-mesmamento” da escuta e uma apropriação instantânea da música, atitudes propiciadas pelas tecnologias móveis. A música adquire o caráter de trilha sonora da própria vida, uma espécie de pano de fundo a partir do qual as ações do cotidiano ganham uma tonalização.

A situação de escuta, portanto, é individualizada, “cada um com seu *iPod*”. O ouvinte, entretanto, é educado num ambiente que não apenas admite como requer a habilidade com as novas tecnologias (troca de arquivos musicais em programas *peer-to-peer*, redes de relacionamento social como Last.Fm e Myspace, etc.). Isso implica o desenvolvimento de uma conduta específica de relacionamento com a música, em sintonia com o meio material através do qual ela será reproduzida.

O padrão predominante de reprodução musical contemporâneo é o digital: computadores, *PCs*, *Macintoshs* ou *laptops*, as tecnologias móveis, como o *iPod*, o *smartphone* ou mesmo o *MP3 player*. São essas as medialidades, extremamente portáteis, a partir das quais a experiência com a música se desenvolve. A portabilidade dos computadores e desses outros aparelhos é tamanha que eles podem estar alocados em qualquer espaço – escritórios, bibliotecas e quartos –, de modo que a experiência musical também fica pulverizada nesses espaços.

Independente do lugar onde os reprodutores se encontram, mantém-se o fato de alto-falantes pequenos estarem disponíveis (afinal, eles precisam ser facilmente transportáveis). A dimensão do alto-

falante se relaciona de forma direta com o tipo de experiência de escuta possível devido às variações de pressão sonora, de maneira que esse aspecto dificulta a exploração dos volumes dos sons, descrito por Baugh (1993; 1995) como característico do Rock. Fica evidente, desse modo, uma das formas como a medialidade dessa prática de escuta está informada pela própria experiência sensível.

No que diz respeito à estratégia de lançamento do álbum, o ápice da aposta da banda no uso das tecnologias de comunicação é *In Rainbows*, que, em 10 de outubro de 2007, foi disponibilizado para *download* no site [www.inrainbows.com](http://www.inrainbows.com), num sistema que permitia a cada ouvinte pagar o quanto quisesse pelo álbum. Não se comprava faixa por faixa, mas uma obra fechada, que deveria ser ouvida integralmente. O álbum apareceu, primeiramente, como arquivo de *MP3*<sup>6</sup>, cujo *download* devia ser feito no site da banda, após o consumidor estabelecer o preço que desejava pagar.

O valor que você escolhe – e pode ser nada – vai para a banda, sem intermediários. Então, você escolhe o quanto vale esse material que você desconhece, produzido por uma banda que você conhece e de que provavelmente gosta. Se você não pagar nada, você diz à banda que o novo álbum dela não vale nenhum dinheiro. É legítimo. Mas agora a decisão é sua; não há mais gravadora contra a qual se opor, não há mais loja da qual reclamar: é você e a banda. E aí? (NEGROMONTE, 2007)<sup>7</sup>.

4 O estudo realizado pelos pesquisadores do CCCS de Birmingham, sobre o Sony *walkman* é referência obrigatória para uma discussão mais profunda; ver Du Gay et al (1997).

5 O “mapa das mediações” proposto por Jesús Martin-Barbero (2001) é elemento de referência nessa análise. Como o objetivo do artigo não é apresentar toda a teoria de Martin-Barbero, faço alusão apenas a quatro pontos do mapa: ritualidades, tecnicidades, socialidades e institucionalidades.

6 Também era possível encomendar uma *discbox* do álbum, situação na qual o consumidor teria o produto nos suportes LP e CD. Contudo, no contexto do lançamento, era fundamental ter acesso ao ambiente da rede para se adquirir imediatamente o álbum.

7 Capturado em: <http://musica.uol.com.br/ultnot/2007/10/10/ult89u8111.jhtm>, Acesso em 29 de setembro de 2008.

Inicialmente, a prática de baixar músicas através de *softwares* de partilha de arquivos tinha como “inimigo natural” os valores instituídos pela indústria fonográfica. Tanto que o termo usado para um álbum que aparece primeiro na Internet é “vazar” ou, em inglês, *internet leak*. O próprio Radiohead teve o álbum *Kid A*, em 2000, vazado pela Internet. O *download* de músicas, que se consolidou no início do século XXI, estava originalmente ancorado em artistas e gêneros musicais alternativos, reconhecidos no interior de subculturas, (THORTON, 1996) – como a banda Mombojó ou Nine Inch Nails. Depois, grandes bandas disponibilizaram canções gratuitas<sup>8</sup> pela Web. Mas quando o Radiohead (que tinha contrato com a EMI e pode ser considerada uma banda de Rock de prestígio) propôs receber a quantia que o ouvinte desejasse pagar, houve grande alvoroço na indústria fonográfica.

Conforme identificado por Negromonte, a iniciativa do Radiohead opera numa lógica diferenciada: faz valer outro tipo de constrangimento na relação com o consumidor. Pode-se dizer que é um constrangimento relativo aos aspectos afetivos e não às reconfigurações da indústria fonográfica, simplesmente. A insistência do crítico em afirmar que “finalmente, oito anos depois de a música sair do disco, com a popularização do MP3, algo começa a acontecer de modo consistente na relação entre ouvintes e artistas”, significa observar o fenômeno pelo prisma da mudança de valor em operação.

---

8 Em 2004, a banda americana Green Day disponibilizou para venda, via *iTunes*, o *cover* da música “*I fought the law*” feita para o comercial do Superbowl, a partida final de futebol americano da temporada. Versões *cover* do The Who, feitas pela banda americana Pearl Jam, também foram vendidas pelo *iTunes* em 2007. No Brasil, um dos principais defensores do *download* de música é o cantor e compositor, ex-ministro da cultura, Gilberto Gil, um dos representantes do movimento tropicalista brasileiro. Gil também é defensor do movimento pelo Software Livre e pela Liberdade Digital. Teve, em 2005, a música *Oslodeum* lançada com licença *Creative Commons* – a qual permite cópia e compartilhamento com restrição bem menor que o tradicional *copyright*.

Consumidores (e ouvintes) já engajados no debate público sobre o valor estético das obras são convocados pela banda para estabelecer o valor de troca das faixas. Ou seja, ao perceber os novos padrões de socialidade envolvidos no consumo musical, o Radiohead incorpora-os como uma estratégia em seu favor. Fica evidente aqui que não é prerrogativa da dimensão da tecnicidade instituir uma reconfiguração na prática de escuta, mas que, na medida em que ela dialoga com as demais mediações, é possível falar em transformação na sensibilidade.

Se o lançamento de *In Rainbows* pela Web pode ser considerado uma objetivação radical das formas de consumo musical que caracterizaram os primeiros anos do século XXI, não é possível afirmar, simplesmente, que se trata de um processo relacionado às tecnologias disponíveis. É preciso considerar, ainda, os valores partilhados, o juízo e, nesse sentido, um questionamento das institucionalidades dominantes na experiência com o Rock até então.

### As práticas de escuta na interação com as tecnologias

As medialidades associadas à reprodução musical e estratégia de distribuição do álbum estão, portanto, ancoradas nas novas tecnologias. Entretanto, é importante apresentar alguns elementos antecessores dessa “revolução” no campo musical que servem para matizar essa afirmação de cunho determinista. Por exemplo, ao oferecer seu panorama da história do Rock nos anos 2000, Wayne Robins pontua que rapidamente se impôs uma nova realidade no campo da indústria da música:

A dificuldade em desenvolver artistas com uma longevidade na carreira, numa era



em que o *download* de faixas únicas pela Internet e a competição com outras opções de entretenimento (*video games*, telefones celulares, mensagens instantâneas, redes de socialidade como MySpace e Friendster) fazem da música Rock só mais uma mercadoria (ROBINS, 2008, p. 273. Tradução pessoal).

Não preparada para lidar com essa realidade, a indústria fonográfica agonizava. Os debates sobre *copyrights* e *copyleft*, direitos dos artistas e gravadoras, apropriação reciclada e aberta ecoaram nesse ambiente. O processo de digitalização da música (que já havia tido início em meados da década de 1980, com o protocolo MIDI – *Musical Instrument Digital Interface*) chega a um ponto extremo e os ouvintes, a partir do uso de *softwares* de partilha de dados em computadores pessoais (como *Napster*, *eMule*, *Kazaa*, *Soulseek* etc.), passam a ouvir suas canções prediletas nos seus computadores, sem mais precisar pagar pelos álbuns – o formato expressivo hegemônico do Rock, desde o final da década de 60.

O Rock, especificamente, vive um momento de fusão dos seus elementos musicais com aspectos do *techno*, da música eletrônica e do próprio Rap, além de intercâmbios com outros ramos da indústria do entretenimento, como dos *video games*. Numa das mais emblemáticas estratégias de revitalização do Rock, surgiu a série para consoles domésticos *Guitar Hero*, que une clássicas canções do Rock ao universo lúdico dos jogos de computador, de uma forma até então não experimentada. Tal fenômeno reaquece, em alguma medida, o consumo de álbuns das bandas de catálogo das gravadoras, à medida que jovens fãs entram em contato com a música e passam a desejar conhecer esses clássicos.

As redes de relacionamento social, via tecnologias digitais, se consolidam. O registro das

variadas experiências torna-se algo mais comum, uma vez que a “liberação do pólo emissor” possibilita que os inúmeros ouvintes tanto se apropriem dos *tracks* para fazer novas versões de músicas como confeccionem seus próprios discursos e os disponibilizem no ambiente da rede (mesmo numa escala menor, quando comparado à visibilidade produzida pela indústria fonográfica). A prática valorativa, fundamental na configuração do Rock, passa a encontrar ambientes menos hierarquizados para se desenvolver, um ambiente diferente do cinema, do rádio, da crítica especializada ou mesmo da MTV.

Para lidar com essas novas formas de consumo, também houve reorganizações no eixo das lógicas de produção da indústria fonográfica e das próprias bandas. A disponibilização de um *site* na Web com possibilidade de participação e fóruns de discussão entre os fãs estava entre as principais providências tomadas pelos empresários e pelas bandas no início do século XXI. A disponibilização oficial de músicas selecionadas para *download* gratuito foi o próximo passo tomado, mas tal iniciativa dependia muito do gênero musical e da relação que este estabeleceu com as novas plataformas de consumo.

Algumas bandas pareciam ter um instinto para a utilização da Internet como meio de criar excitação antes mesmo do álbum ser lançado. O Arctic Monkeys oferecia *downloads* gratuitos de canções em seu *website*. *Word-a-Mouth* propagou-se como um vírus pela Web, atingiu um nível de antecipação sem precedentes. Ao contrário do “*hype*” da indústria fonográfica do passado, o entusiasmo pelo Arctic Monkeys foi se desenvolvendo espontaneamente pela base de fãs (ROBINS, 2008, p. 273. Tradução pessoal).

Enquanto as bandas buscavam, a partir da própria inventividade, atrair a atenção dos ouvintes, a indústria fonográfica agia na tentativa de recuperar seu mercado consumidor. Mas foi somente em 2006, quando a loja virtual *iTunes*, da Apple, chegou ao seu bilionésimo download, que se evidenciou a existência de algo realmente errado na indústria musical. Da venda de faixas separadas pelo *iTunes*, por exemplo, para o lançamento de álbuns inteiros feitos pela web, sem intermediações com grandes gravadoras, não demorou tanto. Em 2004, a banda pernambucana Mombojó colocou todas as faixas do álbum *Nadadenovo* disponível para *download* no site da banda e, em 2005, o Nine Inch Nails disponibilizou o álbum *With Teeth* no MySpace.

McCourt & Burkart (2003), Vicente (2008) e Leão & Nakano (2009) apontam que a resistência das grandes gravadoras em aceitar a nova forma de consumo musical foi um dos principais fatores de fortalecimento das práticas de *download* e partilha de material musical mediante softwares em sistema *peer-to-peer*. Quanto mais a indústria fonográfica resistia, mais os ouvintes se empenhavam em construir formas de consumo (e, principalmente, formas de audição) em sintonia com a cultura da rede<sup>9</sup>.

O Radiohead foi uma das bandas que usou os recursos e os novos parâmetros do consumo musical desde o início da carreira. Desde a gravação de *OK Computer* (1997), a banda investia num site na web, cujo objetivo não era prioritariamente informacional, mas com poesias, textos de variados tipos, brincadeiras com os internautas, etc. O posicionamento da banda em relação às mudanças nas formas de apropriação musical consistia em

enxergar na tecnologia em rede um aliado, e não um perigo aos seus lucros.

Uma das únicas bandas que realmente fazem a diferença para a música e a política, o Radiohead permanecerá onipresente até a próxima década. Além de novos lançamentos e apresentações ao vivo, a maior novidade envolvendo a banda diz respeito ao lançamento de [www.radiohead.tv](http://www.radiohead.tv), uma estação de rádio on-line com tudo sobre a banda. Depois de lutar timidamente contra os meios de comunicação, o Radiohead decidiu lutar forte. E para fazer isso, eles escolheram a Internet, o mais subversivo de meios de comunicação, tendo-a abraçado o mais cedo possível como seu modo de comunicação preferido. (...) Que por muito tempo eles possam continuar a proporcionar um som brilhante para um futuro incerto (CLARKE, 2003, p. 167. Tradução pessoal).

Importante para Clarke é o fato de que o Radiohead combate o discurso hegemônico dos *media*, a partir de suas ações (que o autor destaca se desenvolver, sobretudo, na Internet). Esse relato, de 2003, indica um dos principais elementos de expectativa construídos em torno da banda: apresentar o potencial de resistência dentro de um universo musical que parece totalmente transformado em *commodities*. O modo como resiste está relacionado às novas tecnologias de comunicação, mas não se desenvolve exclusivamente por causa delas. Há uma mudança de valor em curso.

### Transformações mediáticas da sensibilidade

Quando Gisela Castro analisa a reconfiguração da experiência humana devido à inserção da topologia do ciberespaço, da realidade virtual e

9 Mais uma vez, entretanto, cada subgênero do rock permitiria uma conclusão particular sobre sua relação com tais processos – no *Heavy Metal*, por exemplo, o consumo dos álbuns ainda se constitui como um elemento fundamental, dado a eficácia do sistema simbólico associado ao gênero musical.



do crescimento da rede mundial de computadores, a autora percebe uma gradual prescindibilidade do corpo na tessitura e desenvolvimento das identidades e vincula este processo a um novo padrão de sensibilidade humana.

Nossa sensibilidade humana, demasiadamente humana, vem sendo estimulada e ampliada por novos prazeres sintéticos, toda uma diferença da gama de sensações produzidas pelo cruzamento entre a inventividade humana e suas ferramentas tecnológicas. Não se trata de utilizar a tecnologia como um acessório, um *gadget*, ou como uma novidade por si só; trata-se de expandir nossos limites sensoriais, perceptivos e cognitivos, através da exploração de novas possibilidades de expressão. O que a associação entre música e tecnologia parece tornar evidente é que é possível viver e fazer arte em harmonia com as máquinas: uma harmonia mais ampla que acolha o dissonante. Ao mesmo tempo, esta associação aponta para uma inesgotável potência do humano para se desdobrar em múltiplas fases, por contato e assimilação do que lhe é heterogêneo (CASTRO, 2005, p. 13).

Nesse processo de assimilação e transformação da sensibilidade por meio das tecnologias, a reprodução dos arquivos musicais digitais em *iPod* e similares parece encaminhar-se para o argumento apresentado pela autora: um acolhimento do dissonante e do estranhamento como uma figura central da experiência musical. Mais importante é que essa mudança não se dá apenas no nível da música de vanguarda, mas também na música popular-massiva – aspecto que Castro, infelizmente, não tematiza em seu artigo. Independente dessa negligência, a autora indica um crescente processo de referencialização na experiência musical

contemporânea:

Quando a tecnologia se afirma como parte integrante do contexto cultural contemporâneo, a arte investe na diversidade dos meios tecnológicos para que sejam investigados e expandidos seus potenciais sensíveis. Percebe-se, por exemplo, um contínuo investimento na quebra das referências mais imediatas da música com a percepção humana, que estabelece um certo princípio de seleção a partir de suas próprias necessidades, hábitos e limitações. Trata-se de uma arte que tem consistentemente tomado o suporte tecnológico – e não somente o humano – como seu ponto de referência mais radical (CASTRO, 2005, p. 9).

Essa referência à máquina e ao suporte tecnológico – como expansão do próprio corpo humano – é também indicada por Mark Hansen no seu estudo sobre a forma como o Radiohead deformou a noção de Rock a partir de suas experimentações musicais. Identificando que a banda se afastou da fórmula pós-Rock<sup>10</sup> depois de *Ok Computer*, o autor vai afirmar que:

O encontro e a apropriação do Radiohead com o ritmo Techno e a composição digital visam catalisar um co-tornar-se do homem e da máquina, da respiração e da batida da máquina, cujo resultado final é, nada mais nada menos, uma expansão no domínio

<sup>10</sup> O termo pós-rock é atribuído primeiramente ao crítico Simon Reynolds, que o teria cunhado em 1994 – embora já tivesse sido usado, em meados de 70, por outro crítico americano. Trata-se do uso da instrumentação clássica do rock para a produção de sonoridades incomuns ao gênero. Bandas como Stereolab e Tortoise tiveram alguns álbuns assim caracterizados. A fórmula do pós-rock indica a inclusão de elementos musicais da *ambient music*, do jazz, da música eletrônica e da música experimental.

do Rock (HANSEN, 2005, p. 119. Tradução Pessoal).

Uma expansão do gênero Rock, mediante o investimento nos formatos tecnológicos, na relação com o corpo e na percepção por efeitos de choque<sup>11</sup> fricção entre humano e máquina é a conclusão a que chega Hansen sobre o caminho seguido pelo Radiohead. É a partir desses elementos disponíveis que a experiência com *In Rainbows* se desenvolve. Tais aspectos gerais garantem as condições para se perceber as particularidades do álbum.

*In Rainbows* emerge como um álbum de Internet, como um álbum da rede, que migra para os outros suportes (LP e CD) guardando vestígios de sua produção, numa lógica descentralizada e fragmentária. Essa particularidade deve ser ressaltada, uma vez que a web foi considerada, por algum tempo, uma espécie de depósito para onde as já conhecidas formas expressivas poderiam migrar. *In Rainbows* opera inversamente, é uma forma expressiva da cultura áudio/virtual que migra para suportes expressivos mais tradicionais.

Como já desenvolvia trabalhos em sintonia com essas reconfigurações, não se pode afirmar que *In Rainbows* é fruto de uma mudança nas tecnologias de distribuição e reprodução musicais exclusivamente, mas de reconfigurações valorativas, em curso na prática de escuta musical. Isso ocorre tanto no âmbito da medialidade da situação de escuta quanto na experiência de ouvir

---

11 Benjamin, um dos primeiros autores a tratar das alterações da sensibilidade e percepção a partir das tecnologias de reprodução, apontava para a importância dessas tecnologias no cultivo de uma experiência de choque, cada vez mais comum no contexto de surgimento das técnicas de reprodutibilidade. Em uma pequena nota de rodapé, freqüentemente ignorada na leitura do ensaio sobre a obra de arte, o autor explica que um dos efeitos mais importantes do cinema é a sua capacidade de treinar os sentidos para as novas situações experimentadas na urbe, para as quais as tradicionais formas de expressão tinham pouco a oferecer.

as faixas do álbum.

No que diz respeito à medialidade, porque o *iPod* favoreceu a escuta de canções isoladas e menos de álbuns inteiros (formato hegemônico de consumo musical no Rock, desde o final da década de 60) e a transformação dos reprodutores digitais portáteis em verdadeiras discotecas. Esse padrão acaba por reconfigurar a própria forma de produção das bandas (como observado em Arctic Monkeys, Mombójó, Nine Inch Nails) e, nesse sentido, alargar as fronteiras do Rock. Entretanto, *In Rainbows* é disponibilizado para *download*, curiosamente, como um álbum – o que indica sua concepção como um produto fechado, dentro do formato de consumo tradicional da década de 1960 e ainda vinculado àquele período.

Isso significa que, embora a medialidade da situação de escuta pregue o “flanar” indeterminado e desorganizado, o corpo em deslocamento e fricção, *In Rainbows* aparece como uma espécie de guia para o errante, ao fornecer uma trilha sonora para a indeterminação mediante suas faixas organizadas e estruturadas. É assim que o álbum vai possibilitar a aparição de atmosferas distintas na relação com os deslocamentos do ouvinte pelos mais variados espaços. Embora o Rock se expanda e se reconfigure e o Radiohead seja uma banda tradicionalmente subversiva, não há aqui um rompimento com o padrão instituído nas primeiras mutações do Rock: aquele instituído pelo álbum.

No que diz respeito à experiência de escuta, a percepção das músicas atrelada à percepção dos elementos cotidianos transforma tanto o cotidiano quanto a música. Não se consegue definir exatamente onde começa um e termina o outro, ambos trazem ruídos e dissonâncias para a experiência perceptiva. Trata-se de um processo de estranhamento que ocorre tanto no âmbito musical quanto da vida cotidiana.



No modelo auditivo, está-se atento ao contexto externo e interno, ao antes e ao depois. Neste modo de cognição, oscilações expressivas, fluxos de intensidade, texturas tímbricas, formas efêmeras, contornos rítmicos surgem e se esvaem num jorro inexorável e diversificado. Noções como inacabamento, indeterminação, metaestabilidade e casualidade (acaso) entram em cena para descrever a complexidade do mundo assim percebido, composto por temporalidades (CASTRO, 2005, p. 12).

Além da descrição dos elementos em jogo nos novos modelos auditivos, Castro indica figuras estéticas da experiência musical contemporânea. Pode-se afirmar que *In Rainbows* apresenta como singularidade traços estilísticos adaptáveis a esses elementos da cultura de audição contemporânea e, ao fazê-lo, favorece uma prática de escuta do Rock que está fundamentada no deslocamento como figura estética. Na experiência com *In Rainbows*, o deslocamento está ligado à indiscernibilidade genérica, ao apagamento das fronteiras entre gêneros musicais e ao uso do corpo “flanando”. Enfim, novos valores são incorporados ao gênero Rock.

Podemos ver agora que o que distingue a contribuição do Radiohead no limiar sonoro é a sua capacidade de ir e vir entre os mundos da performance analógica e da composição digital – ou, mais especificamente, da sua vontade, por um lado, em desterritorializar sua sonoridade rock (desfazendo a distinção entre voz e som) em um processo que produz uma expansão do terreno sonoro de sua música; e seu esforço, por outro lado, em trazer de volta este terreno expandido para apoiar o modelo

orientado de performance do rock (HANSEN, 2005, p. 123. Tradução pessoal).

Uma prática de escuta deslocada expande o domínio do rock. Músicas “vagas” e “especializadas em tudo” incorporam um elemento fundamental da condição contemporânea na experiência de escuta: a errância. Esse flunar errante não se resume apenas ao movimento do corpo, mas ao passeio com todos os sentidos sem objetivos determinados, por universos tanto conhecidos como desconhecidos. Como se pode perceber, essa característica não é determinada pelas técnicas de reprodução e armazenamento recentes, mas pela interação dessas com os variados elementos que compõem a experiência de escuta na condição contemporânea.

### Considerações Finais

Desse modo, percebe-se que parte do discurso sobre o caráter inovador de *In Rainbows* gira em torno de um agenciamento em consonância com os valores evidenciados na era digital. O caráter metamórfico do álbum, sua potencialidade de colocar o corpo num estado de deslocamento, a incorporação dos ruídos e dissonâncias como aspectos poéticos da musicalidade, todos esses elementos são acionados na experiência, não necessariamente possibilitando algo melhor ou pior que a escuta musical anterior, mas permitindo a experimentação de outros valores – valores de uma cultura do áudio, que já desenvolve uma compreensão mais crítica da escuta e da audição.

Isso significa que a reconfiguração na experiência com o rock não toma como aspecto privilegiado a força determinante das tecnicidades, como se supunha inicialmente devido às últimas inovações tecnológicas, mas aspectos característicos das socialidades e ritualidades operantes no consumo musical. É nesse âmbito que as fronteiras do Rock

têm sido reestabelecidas. O tradicional formato álbum e a noção de autenticidade, por exemplo, continuam exercendo força na experiência com o Rock, entretanto o estranhamento e o deslocamento aparecem num gênero musical que podia ser definido com as palavras “performance”, “gravação” e “ruído” (GRACYK, 1996; DAVIES, 1999). Percebe-se, nesse sentido, um novo campo de experiências comum, pronto para ser acionado e tensionado por desenvolvimentos vindouros.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUGH, Bruce. Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol 51/01, 1993, p. 23 – 29.
- \_\_\_\_\_. Music for the Young at Heart. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, volume 53/01, 1995, p. 81 – 83.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. 10ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 165 – 196.
- CASTRO, Gisela. As canções inumanas. In: *E-compós*, Brasília, volume 02, 2005, p. 06.
- CLARKE, Martin. *Radiohead: hysterical and useless*. 2. ed. London: Plexus, 2003.
- DAVIES, Stephen. Rock versus Classical Music. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, volume 57, n. 02, 1999, p. 193 – 204.
- DU GAY, Paul et al. *Doing cultural studies: the story of the Sony Walkman*. London: Sage Publications, 1997.
- GRACYK, Theodore. *Rhythm and noise: an aesthetics of rock*. Durham/London: Duke University Press, 1996.
- HANSEN, Mark. Deforming Rock: Radiohead’s Plunge into the Sonic Continuum. In: TATE, Joseph. *The Music and Art of Radiohead*. Aldershot: Ashgate, 2005, p. 118 – 138.
- KITTLER, Friedrich. *Discourse networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- LEÃO, João & NAKANO, Davi. O impacto da tecnologia na cadeia da música: novas oportunidades para o setor independente. In: PÉRPETUO, I. & SILVEIRA, S.. *O futuro da música depois da morte do CD*. São Paulo: Momento Editorial, 2009, p. 11 – 26.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.
- MCCOURT, Tom & BUKART, Patrick. When creators, corporations and consumers collide: Napster and the development of on-line music distribution. In: *Media, Culture and Society*, volume 25, 2003, p. 333 – 350.
- NEGROMONTE, Marcelo. “In Rainbows”, o álbum que não tem preço, é o melhor do Radiohead, 2007. Disponível em <http://>



musica.uol.com.br/ultnot/2007/10/10/ult89u8111.jhtm. Acesso em 29 de setembro de 2008.

RADIOHEAD. In Rainbows, 2007. Disponível em <http://www.inrainbows.com/>. Acesso em 29 de setembro de 2008.

ROBINS, Wayne. A Brief History of Rock, off the record. New York/London: Routledge, 2008.

THORTHON, Sarah. Club Cultures: music, media and subcultural capital. New York: Wesleyan University Press, 1996.

TUCORI, Fernando. Rockwave – Lançamentos, 2007. Disponível em <http://www.rockwave.com.br/lancamentos/in-rainbows>. Acesso em 29 de setembro de 2008.

VICENTE, Eduardo. As tecnologias digitais de produção musical. In: Cadernos da Pós-graduação, ano 02, volume 02, n. 02, Campinas, 1998, p. 103 – 108.

“Cada um com seu iPod” - A escuta de In Rainbows, do Radiohead  
Jorge Cardoso Filho

Data do Envio: 16 de março de 2011.  
Data do aceite: 18 de maio de 2011.

