

ACID NOSTALGIA: O BARBERBEATS, A ARTE PELA ARTE E A CÓPIA PELA CÓPIA*

Benito Eduardo Maeso; Tarik Vivian Alexandre **

Resumo: Este artigo apresenta o caráter dúbio do movimento *Barberbeats*, subgênero de música eletrônica do movimento *vaporwave*. Em primeiro lugar, buscamos determinar a proposta do *Barberbeats* para estabelecer as diferenças do gênero em relação à música eletrônica e ao *vaporwave*. Consideramos dois níveis de discussão do estilo: enquanto simulacro ou cópia do movimento originário e o seu aspecto anestético, visto a indiscernibilidade do objeto em comparação a outros gêneros musicais como o *downtempo* e o *lounge music*. Para tal análise são relevantes conceitos como reprodutibilidade técnica, aura, música de fundo e desinteriorização dos objetos estéticos (conforme Benjamin, Adorno e Han) buscando realizar uma cartografia do objeto. Como desdobramento da investigação do objeto, postulamos a condição limiar do *Barberbeats* e a dificuldade em determinar com exatidão se sua proposta estética constitui um gênero próprio derivado do *vaporwave* ou se é viável supor, conforme Adorno, que se trata de música *fora de lugar*.

Palavras-chave: Barberbeats; anestética; música eletrônica; reprodutibilidade; caráter aurático.

ACID NOSTALGIA: THE BARBERBEATS, ART FOR ART'S SAKE, AND THE COPY FOR THE COPY'S SAKE

Abstract: This article presents the dubious nature of the *Barberbeats* movement, an electronic music subgenre of the *vaporwave* movement. Firstly, we seek to determine the purpose of *Barberbeats* to establish the genre's differences from electronic music and *vaporwave*. We consider two levels of discussion of the style: as a simulacrum or copy of the original movement and its anesthetic aspect, given the object's indiscernibility compared to other musical genres such as *downtempo* and *lounge music*. Concepts such as technical reproducibility, aura, background music, and the de-interiorization of aesthetic objects (according to Benjamin, Adorno, and Han) are relevant to mapping the object of this analysis. As a development of the investigation, we postulate the threshold condition of the *Barberbeats* and the difficulty in determining precisely whether its aesthetic proposal constitutes a genre of its own derived from *vaporwave* or whether it is feasible to assume, according to Adorno, that it is music *out of place*.

Keywords: Barberbeats; anesthetic; electronic music; reproducibility; auratic character.

* Artigo recebido em 05/07/2024. Aprovado em 04/02/2024.

** Professor titular do IFPR – Instituto Federal do Paraná e do PGFILOS/UFPR – Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4850-0499>; e-mail: benito.maeso@ifpr.edu.br. Doutorando em Filosofia pela PUC-PR e Doutorando em Estudos Literários pela UFPR – Universidade Federal do Paraná; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6551-1133>; e-mail: tarikalexandre@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Na produção cultural e de formas do pensamento, o problema da transmutação da crítica em seu oposto perpassa áreas tão díspares quanto a teoria política ou a crítica literária. O que hoje é transgressor amanhã se transforma em maneirismo, ou o revolucionário de agora vira o conservador do futuro. Porém, há um outro caminho possível, o que leva ao *nada*: quando o objeto já não provoca outra reação além de uma standardização de si mesmo. De certa maneira, este ciclo pode ser percebido, na música, a cada vez que um novo estilo se sobressai e conquista as paradas de sucesso (ao preço de, para alguns, perder sua “identidade” original).

O presente trabalho tem o objetivo de apresentar o caráter dúbio do movimento *Barberbeats* em dois níveis: o teor de simulacro do objeto estético com relação ao seu movimento de origem, a saber, o *vaporwave*; o processo de esvaziamento do movimento *Barberbeats* no que compete aos âmbitos de proposta e apreciação da própria musicalidade. Dessa forma, problemáticas referentes à execução e compreensão temática do *Barberbeats* permeiam discussões sobre a singularidade do objeto artístico bem como seu caráter reprodutivo e teleológico. Em outras palavras, o estilo em questão torna-se um movimento que elenca debates que discutem a pertinência do objeto musical e, em especial, em que medida pode-se ver relações de semelhanças ou tensionamentos se comparado ao seu movimento de origem, o *vaporwave*.

É conhecido pelos autores as complexidades relativas ao estudo da música eletrônica (também denominada como *e-music*) dentro do debate da música contemporânea (MAESO; ALEXANDRE, 2023), seus desdobramentos em termos de gêneros e até mesmo de procedimentos musicais¹. Nesse sentido, é tomado como premissa o entendimento de que o *vaporwave*, bem como o *Barberbeats*, são movimentos da música eletrônica consolidados enquanto objetos estéticos propagados na *Internet* e

¹ No que compete ao debate da determinação do estatuto ontológico da música eletrônica, são relevantes os trabalhos de autores como Koetz (2019), Glover (2022) e Schaeffer (1993). Apesar de tal fortuna crítica não estar diretamente relacionada ao objeto de análise em questão, consideramos como trabalhos pertinentes para a compreensão do que é o objeto musical eletrônico.

que detém, consigo, a expressão de certa modalidade da música eletrônica e a intenção de uma manifestação estética que compõe um estilo aos ouvintes considerado pertinente.

A reprodução eletrônica potencializa a velocidade deste processo: se, para Walter Benjamin, a reprodutibilidade técnica se destaca do domínio da tradição e o objeto reproduzido, pois “na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido” (2014a, p. 168-169), ou seja, a reprodução *atualiza* o objeto *em relação às características da época*, quanto mais a época se virtualiza, mais tal processo ocorre em uma velocidade maior do que é possível apreender. A aura se torna simulacro não apenas pela perda do sentido original, o *hic et nunc* benjaminiano, mas porque o próprio *aqui* e o *agora* não operam da mesma forma. A instabilidade que caracteriza a fase atual do capitalismo leva o objeto a ser interpretado em posições contraditórias e simultâneas, organizando rearranjos de significados que podem apontar tanto para devires emancipatórios como para a restauração de modelos do passado².

No caso do *vaporwave*, já foi abordada em outros momentos (cf. MAESO; ALEXANDRE, 2019) a dualidade presente em um estilo estético nascido da crítica a um modo de vida consumista, produtor de *junk* e caracterizado pelo excesso (no caso, a referência visual e sonora básica do estilo são os anos 1980 e a mentalidade *yuppie*) que, em algumas de suas subdivisões, perde o caráter contestatório e passa a ser usado como trilha sonora do culto às tendências econômicas do momento e de nostalgia de um

² O processo de emancipação dos objetos auráticos dentro do capitalismo é, conforme Benjamin (2014a, 2014b, 2014c), de uma conduta bífida. Por um lado, Benjamin compreende a destituição do valor aurático de um objeto conforme sua reprodutibilidade técnica, como é o caso das mercadorias massificadas resultado do capitalismo industrial, o que empobrece a experiência e a significação dos objetos em relação aos sujeitos; por outro, Benjamin concebe a possibilidade de ressignificação desse valor aurático para novas experiências que não são necessariamente repetições das auras anteriores, mas a constituição de possibilidades outras de relação com esses objetos. Apesar de em um primeiro momento essa dualidade ser considerada contraditória, é possível depreender que, em Benjamin, a reprodutibilidade técnica propagada pelo capitalismo pode ser, de fato, capaz de reestruturar o sentido de experiência do sujeito como, igualmente, ressignificar o próprio capitalismo a ponto de causar sua destruição ou uma nova constituição. Em outras palavras, o filósofo concebe que é próprio do capitalismo e de sua dialética a constante ressignificação e que a história, enquanto movimentação da temporalidade aos viventes, pode proporcionar uma revolução nos modos de vida dos homens sem que necessariamente o esvaziamento da experiência seja permanente nos objetos massificados. Assim, a aura e sua ressignificação, conceito caro a Benjamin e longamente discutido nesse trabalho em virtude do objeto de análise, é compreendida como o valor contido nos objetos independentemente de sua origem canônica ou como produto massificado.

autoritarismo reprimido na sociedade, mas fortemente presente no período ao qual o gênero se refere³. Todavia, como qualquer estilo, o *vaporwave* se modificou com o passar do tempo: na contemporaneidade, o gênero se destaca pela ausência de uma característica evidente para ser destacada, e de sua transformação surge uma variação conhecida como *Barberbeats*.

Especialmente, dentro do contexto do *Barberbeats*, é compreendido o caráter contraditório do movimento na medida em que o objeto estético busca apresentar características de descolamento ou até mesmo de diferenciação com relação ao movimento *vaporwave*, mas sem um significado ou o apreço pelos valores presentes no estilo anterior. Sobretudo, é possível depreender dentro do estilo certa perspectiva de desinteriorização do objeto estético (HAN, 2019) em que o conteúdo apresentado pode ser compreendido como indiscernível ou até mesmo irrelevante em sua perspectiva de análise singular. Para tanto, é necessário circunscrever sobre o projeto do movimento *Barberbeats* e, posteriormente, uma análise acerca de como esse conjunto de autores se relaciona diretamente com a tradição antecessora.

TRILHA SONORA DE UM MUNDO SEM LEMBRANÇAS

O *Barberbeats* é caracterizado como um movimento musical e estético derivado das premissas oriundas do *vaporwave*. Em especial, o movimento é assim denominado em virtude da fundação da primeira banda do estilo, *Haircuts for Men*, que inaugura um modo distinto de composição, apesar de algumas semelhanças com o gênero original. É visível na estética *Barberbeats* o uso de *samples*, distorções, remixagens e até mesmo composições que busquem aludir a certo estilo musical ambiente, remetendo a ritmos consagrados, a gêneros como *downtempo*, *lounge music*, *soft jazz*, *muzak*, com uso de *low-fidelity* e *plunderphonics*, ou seja, abraçando as imperfeições e a recognoscibilidade dos elementos que estruturam a música. Essa prerrogativa é similar a características encontradas na primeira fase do *vaporwave*, sobretudo em grupos consagrados, por exemplo *Macintosh Plus* ou até *SAINT PEPSI*, em que a presença de distorções e até

³ Cf. Schembri e Tichbon (2017), Glitsos (2018).

mesmo a réplica de mídia analógica era importante e desejável dentro das composições. Todavia, quando observada a proposta estética e temática do *Barberbeats*, somos conduzidos a uma percepção completamente afastada do que poderíamos denominar como *vaporwave* pioneiro.

Em um primeiro momento, é possível perceber que a proposta visual das capas dos álbuns de *Barberbeats* tem uma intencionalidade não mais satírica, mas absolutamente austera. Em trabalhos de artistas célebres do gênero, a saber, *Macroblank*, *Modest by Default*, *Oblique Occasions*, *Slowerpace* e *Male Alchemy*, pode-se observar o uso constante de imagens figurativas da tradição acadêmica em situação de colagem para com termos escritos em japonês, árabe ou demais alfabetos não-ocidentais. Essa proposta, praticada por quase todos os artistas de *Barberbeats*, promove uma situação de desconcerto ao espectador, porque este é estimulado a perceber um contraste entre as propostas estéticas e, ao mesmo tempo, a harmonização entre elas de forma a propor um visual enigmático e até mesmo singular para o observador ocidental. Essa métrica, inclusive, é praticada com grande espectro de possibilidades em termos de imagens: uso de frames de jogos eletrônicos dos anos 1990, *animes* populares do período noventista e imagens oriundas do *citypop* japonês. É notável a presença ainda fantasmática de nostalgia a tempos passados da tecnologia e sociedades do capitalismo tardio, já muito bem escrutinadas por Tanner (2016) em seu *Babbling Corpse: Vaporwave And The Commodification of Ghosts*. O autor demonstra, a partir das primeiras manifestações do *vaporwave*, as problemáticas relativas a certo estado de nostalgia ou de retorno a certos princípios do capitalismo neoliberal, sobretudo vinculados à cultura do *welfare state* e do *self-made man*. Dito de outro modo, Tanner apresenta como a perspectiva de protagonismo no capitalismo neoliberal fortemente fomentada pelos anos 1980 é decisiva em termos de imaginário e de proposta estética nostálgica na primeira fase do *vaporwave*:

Junto da dissolução de um senso temporal, a arte fantasmática também desconstrói a continuidade espacial. Mark Fisher extrai do antropólogo Marc Augé a ideia de “não-lugar” como um produto do capitalismo e o ponto primordial de desintegração espacial. Tais “não-lugares” são “aeroportos, centros comerciais e lojas de franquias que lembram umas às outras mais do que exatamente ao próprio espaço no qual estão localizadas”. Essas localizações são significantes do capitalismo de consumo que tem por propósito a compra e venda de bens e produtos. Elas podem ser encontradas em múltiplos lugares e em múltiplas cidades, assim dissolvendo um sentido de pertencimento a qualquer

lugar. Assim como o *Overlook* [*O Iluminado*], essas áreas de consumo parecem carecer de qualquer tangibilidade espacial. Elas são irreais em natureza tanto quanto o hotel ameaçador e enigmático de Kubrick. Arte e comércio se fundem completamente nesses “não-lugares”, escalando um novo pico de consumismo na era do capitalismo global. Um consumidor vagando através desses “não-lugares”, como um shopping, por exemplo, deve se aperceber dos sons assim como das imagens de uma estrutura esvaziada. Não é coincidência que o shopping é um símbolo utilizado por inúmeros compositores de *vaporwave* para evocar um local onde a música produzida por eles seria ouvida⁴.

É importante frisar que, conforme o entendimento realizado por Tanner sobre o movimento, esta alusão aos anos de 1980, inclusive no processo de distorção das formas musicais e da réplica das condições analógicas de reprodução, pode ser entendida em dois níveis: primeiramente como expressão nostálgica de certo passado de prosperidade do capitalismo ocidental e, por segundo, de caricatura desse passado na medida em que ele não pode ser mais replicado ou, ao menos, não nas mesmas condições. De forma mais incisiva, o autor apresenta a concepção de fantasma justamente como o descolamento existente entre a promessa de prosperidade econômica aludida durante esse período e seu posterior colapso em virtude das crises posteriores, como é o caso da crise financeira de 2008. Em certo sentido, o crítico ressalta que o caráter nostálgico é, também, resultado da impossibilidade de concretização do sonho do *self-made man* nos anos 2010⁵ (cf. MAESO; ALEXANDRE, 2019).

⁴ TANNER, G. **Babbling Corpse: Vaporwave and the Commodification of Ghosts**. Zer0 Books. Londres: 2016. Tradução nossa. No original: “In addition to dismantling a sense of time, hauntological art breaks down spatial continuity as well. Mark Fisher draws on anthropologist Marc Augé’s idea of the “non-place” as a product of capitalism and a prime site of spatial disintegration. Such “nonplaces” are “airports, retail parks, and chain stores which resemble one another more than they resemble the particular spaces in which they are located.” These locations are signifiers of capitalist consumption in that they serve only to promote the buying and selling of goods. They can be found in multiple places in multiple cities, thus dissolving a sense of place belonging to any one location. Like the *Overlook*, these areas of consumption seem to lack any spatial tangibility. They are as unreal in nature as Kubrick’s menacing and enigmatic hotel. Art and commerce fuse almost entirely in these “non-places” as rampant consumerism reaches a new peak in the era of global capitalism. A consumer wandering through a typical “non-place,” like a mall for example, should take note of the sounds as well as the images of such a drained structure. It is no coincidence that the shopping mall is a symbol used by multiple vaporwave composers to evoke a place in which their warped music could be heard.”

⁵ Cf. DECLERCQ, M. *Bolsonaro e vaporwave: a tentativa estética tardia de um governo que rejeita arte*. **Revista VICE**, 22 de agosto de 2019. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/8xwn4a/bolsonaro-e-vaporwave-a-tentativa-estetica-tardia-de-um-governo-que-rejeita-arte. Acesso em 04 jun. 2024.

Contudo, para o *Barberbeats*, essas problemáticas oriundas do primeiro *vaporwave* já são assimiladas ou, pelo menos, desimportantes no que compete ao caráter político e até saudosista do movimento. Aliás, a preocupação nostálgica do *Barberbeats* parece se fundar mais na busca pela ambientação de certo *éthos* do capitalismo do que exatamente como uma manifestação caricata ou absurda das problemáticas econômicas ou sociais do tempo presente. Mais além, o movimento tem como intenção a construção de um projeto estético contemplativo a fim de causar agradabilidade estética ao ouvinte. Dessa forma, notavelmente as composições não possuem nenhum tipo de dissonância ou até mesmo a célebre vaporização das vozes, mas uma remixagem sóbria que preza pela harmonia tonal dos elementos melódicos, dissipando possibilidades de que a música, ao causar estranhamento, possibilite uma experiência estética menos previsível. Essa perspectiva cria uma cisão substancial entre as duas vertentes, pois apresentam um entendimento sobre o objeto estético bastante distinto entre si: o *Barberbeats* não teria por objetivo o incômodo estético, mas a apreciação do trabalho de mixagem realizado pelo artista.

É notável, apesar disso, que algumas características ainda permanecem dentro do escopo do subgênero: uso de *samples* dos anos 1980-1990 criando melodias voltadas ao *soft jazz* com o intuito de emular um espírito de época do período em questão⁶. Assim, o *Barberbeats* enaltece tais canções através de títulos enigmáticos, longas faixas e, principalmente, com a pretensão de proporcionar uma música ambiente que pode ser facilmente confundida com músicas de seção de departamento, de um elevador mais antiquado ou de uma sala de estar de classe média alta e supostamente intelectualizada. Essa perspectiva, até existente no gênero original⁷, mas aprofundada pelo subgênero,

⁶ Tal emulação provoca um impacto preponderantemente emocional em quem o absorve: assim como uma melodia de ninar pode provocar sentimentos de nostalgia e de segurança a quem a ouviu inúmeras vezes antes de dormir, a associação entre elementos do passado e do presente pode gerar um efeito saudosista até mesmo do não vivido, elemento existente, por exemplo, nas obras de Proust, Baudelaire (*A Uma Passante*) e Kafka (no conto *Na Galeria*). As experiências narradas nestas obras se destacam por possibilitarem a instalação de todo um estado emocional relacionado à *possibilidade*, não ao ocorrido realmente. Soma-se a isto a tendência de romantização do passado, visto como época de segurança e de um mundo mais simples, e o poder da melodia mostra-se muito mais profundo do que o imaginado. Não é difícil imaginarmos uma época colorida e sem tantos conflitos, por exemplo, ao ouvirmos algum clássico do *rock* dos anos 50, de preferência na voz de Elvis Presley, o rei branco do ritmo negro. Será mais desenvolvido no item *Music = Response* deste texto.

⁷ Em subgêneros do *vaporwave* como *late night*, *VHS* ou *mallsoft*, por exemplo.

proporciona um entendimento distinto do objeto estético e, principalmente, conduz a novas considerações sobre as condições de produção musical sampleadas dos anos 1980. Nesse sentido, o *Barberbeats* inaugura um descolamento do *vaporwave* tradicional e instaura um entendimento sobre o pastiche e o sujeito ouvinte que não antes eram considerados: o uso do *plunderphonics* em favor de uma ressignificação do entendimento do termo *AESTHETICS*⁸.

Conforme a fortuna crítica, considera-se que *AESTHETICS*, na primeira fase do *vaporwave*, tinha como intenção a retomada de padrões analógicos da informática e do audiovisual do período pré-Y2K. O uso de elementos como figuras de WordArt, *screensavers* animados, propagandas de época, tropicalismos de estética *frutiger aero* e fundos saturados com cores ao estilo *tie dye* de sistemas operacionais primitivos são amplamente utilizados para demonstrar a noção de um passado inexistente e que, por contraste às condições de vida e da *Internet* atuais, são obsoletas ou retomadas de forma caricata e descolada das condições estéticas corriqueiras do presente. Para o *Barberbeats*, no entanto, a preocupação com *AESTHETICS* visa proporcionar um objeto de admiração e de inserção no projeto estético ultra contemporâneo, tornando-se ele, mesmo como nostalgia, uma proposta artística austera e enquadrada com o período estético atual.

De forma mais detida, pode-se perceber na *AESTHETICS Barberbeats* a preocupação por uma experiência musical imersiva, de forma que o ouvinte se debruce em escutar atentamente à produção sonora e perceber a qualidade embutida nela. Particularmente, os artistas de *Barberbeats* mencionam em seus trabalhos a maior parte dos *samples* utilizados por dois motivos: para que os ouvintes possam reconhecê-los⁹ e

⁸ É interessante observar em autores como Whelan e Nowak (2018) certa preocupação com as definições ou causas estruturais do próprio *vaporwave*. Conforme os estudos por eles apresentados, o *vaporwave*, enquanto movimento estético e musical, adquire suas caracterizações vinculadas ao capitalismo, em grande parte, por sua fortuna crítica posterior. Particularmente, o movimento é um desdobramento do próprio capitalismo e não uma glosa do capitalismo em si. Nesse sentido, os autores concordam que a caracterização do gênero como uma crítica ao capitalismo é uma exegese realizada pelos críticos e não exatamente definem o movimento *per se*. Desta feita, o *Barberbeats*, considerando seu desdobramento do *vaporwave* original, também poderia ser enquadrado como um movimento estético advindo do capitalismo sem que, necessariamente, a crítica esteja nele embutida, sobretudo por não ser um movimento que preza por uma natureza satírica ou paródica. Portanto, a possibilidade de uma exegese que descole o *Barberbeats* de seu gênero originário é viável e passível de especulação.

⁹ Esta estratégia não é restrita ao *Barberbeats* ou a subgêneros da música eletrônica: a cantora pop Dua Lipa utilizou-se do mesmo expediente (e também de muitos elementos sonoros do *vaporwave* e do

evitar questões jurídicas relacionadas a propriedade intelectual dos conteúdos sonoros apresentados. Assim, a experiência musical transmitida tem como intenção causar um impacto positivo no ouvinte e, sobretudo, que o estimule a apreciar o álbum de forma completa visto que, inúmeras vezes, não são colocadas divisões entre as faixas. É nesse sentido, portanto, que podemos vislumbrar que a preocupação desses artistas não repousa no desconforto sonoro e imagético, mas no espanto e acolhimento por meio de uma estética sóbria e voltada para o uso de artistas *undergrounds* no cenário musical das gravadoras como fontes de *samples*. Em outras palavras, o *Barberbeats* busca combinar o estranhamento com o admirável e contemplativo a fim de proporcionar uma estética sobre o passado em que há uma justaposição entre os referenciais do final do século passado e a fantasmagoria desses valores na estética contemporânea.

Diante desse contexto, é notável que as condições de experiência estética e cultural são relevantes para melhor compreensão da problemática envolvendo o *Barberbeats* e seu distanciamento do *vaporwave* tradicional. Em especial, as problemáticas oriundas do pensamento frankfurtiano, sobretudo no que compete ao entendimento de conceitos como fantasmagoria e experiência, mostram-se relevantes na medida em que permitem compreender o fenômeno musical de forma mais consolidada. Dessa forma, cabe-nos avaliar as considerações de Walter Benjamin (2014) ao discorrer sobre a concepção de experiência, sobretudo por possibilitar de forma mais detida a análise de como os objetos oriundos do capitalismo massificado podem corroborar a hipótese de uma fantasmagoria estética e, principalmente, singular dentro das vertentes musicais contemporâneas.

Conforme Benjamin (2007), as sociedades após a revolução industrial passam por mudanças significativas nos processos de relação com as mercadorias e com os espaços urbanos. Sobretudo, o filósofo alemão dedica-se a compreender as alterações de estilo de vida ocasionadas pelas reformas realizadas pelo Barão de Hausmann em Paris e,

Barberbeats) nos álbuns *Future Nostalgia* (2020) e *Radical Optimism* (2024), com referências claríssimas ou até mesmo replicações completas de bases e estruturas melódicas de bandas como INXS e Kiss e cantoras como Olivia Newton-John, Madonna e Kate Bush, ao ponto de tais semelhanças intencionais virarem memes sobre uma suposta falta de originalidade da música contemporânea, como se a cópia não tivesse sido concebida assim desde o início. Chama a atenção que os nomes dos álbuns retratam exatamente o que seriam as promessas embutidas nos estilos estudados neste texto.

posteriormente, suas manifestações em obras literárias como é o caso de Charles Baudelaire, Charles Dickens e Marcel Proust. Dessa forma, surge a proposta de entendimento sobre de que maneira as sociedades pós-industriais se relacionam com a vida política e, sobretudo, como o impacto do capitalismo massificado modificou o vínculo com as mercadorias. Nesse sentido, o conceito de experiência (*erfahrung*) discutido por Benjamin (2014b) se torna crucial para a compreensão do novo modo de vida dessas sociedades e, especialmente, para tentar determinar quais são as novas perspectivas estéticas advindas dessa modificação na estrutura da economia e sociedades industriais:

O novo ambiente de vidro transformará completamente os homens. Deve-se apenas esperar que a nova cultura de vidro não encontre muitos adversários. Pobreza de experiência: isso não deve ser compreendido como se os homens aspirassem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza, externa e também interna, que algo de decente possa resultar disso (BENJAMIN, 2014b, p. 127).

O filósofo aponta que a reprodutibilidade técnica teria sido um fator de modificação expressivo nas condições de arte e cultura das sociedades do final do século XIX e início do século XX. Particularmente, Benjamin (2014)¹⁰ alega certa perda da aura em virtude da reprodutibilidade massiva de produtos culturais, apesar de conceder ao cinema a possibilidade e a oportunidade daquilo que considera como uma “barbárie positiva” na medida em que permite transmitir conteúdos significativos para seus espectadores através de meios massificados. Sendo assim, é possível depreender que Benjamin entende existir por parte do século XX uma modificação nas relações de

¹⁰ Em textos como *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (2014a), *Experiência e Pobreza* (2014b) e *O Narrador* (2014c), Benjamin apresenta um diagnóstico acerca das condições do capitalismo indicando uma dualidade significativa: o capitalismo é um produtor de mercadorias alienantes – de forma bastante convergente com o pensamento de Adorno –, mas também instaura a sua negatividade, a saber, a possibilidade de que esses produtos possam subverter a lógica de alienação por meio de novas compreensões de experiência. Nesse sentido, essa condição dialética do pensamento benjaminiano reflete uma característica relevante do próprio *Barberbeats* por excelência: a concepção de pastiche musical que reestrutura a experiência musical de suas melodias em favor de uma nova forma de relação com esses objetos. Em virtude desse detalhe, é possível afirmar uma ressonância entre as estruturações dadas por Benjamin com relação aos conceitos de aura e experiência para com o objeto musical analisado.

experiências, apesar de não saber ao certo como ou em que medida esses desdobramentos ocorrerão ao longo da história.

O autor discorre que algumas características relevantes das sociedades antigas estavam se perdendo ao longo do século XX. Entre os sintomas destacados por Benjamin constam a perda gradativa da capacidade dos homens em produzir narrativas cativantes, a perda da originalidade dos produtos artísticos e culturais bem como a redução do caráter aurático dos objetos, sobretudo no que compete ao seu teor de autenticidade. Para o filósofo, esse processo degenerativo estaria intimamente ligado com a massificação da cultura e, principalmente, com o processo de alienação causado pelo capitalismo. Todavia, não existe por parte da filosofia de Benjamin uma absoluta rejeição a esses fenômenos, pois ele acredita na possibilidade de alteração dessas condições e, especialmente, nesses próprios produtos pode haver a oportunidade de ressignificação e recondução das sociedades industriais. Dito de outro modo, é possível que a cultura massificada se constitua como um conjunto de objetos auráticos e capazes de transmitir conhecimentos estéticos, políticos e sociais pertinentes para seus usuários.

Dentro de nosso recorte temático, é possível afirmar que o *Barberbeats* possa ser compreendido como uma nova possibilidade de experiência dentro dos objetos culturais do capitalismo, especialmente visto pela perspectiva benjaminiana. Desta feita, é lícito avaliar que o movimento *Barberbeats*, mesmo sendo um produto da indústria musical, ainda assim busca outras possibilidades em termos de estrutura estética, resultando em um pastiche das problemáticas advindas da primeira fase do *vaporwave* e suas ressignificações para o campo das artes e da cultura digital.

CAMADAS DE APAZIGUAMENTO

Em um texto pouco conhecido (*Music in the background*) datado de 1934, Theodor Adorno (2002) se debruça sobre um tipo específico de uso (ou função) da música: a moldura sonora, ou a música como componente do ambiente onde se está inserido. Nesta situação, o papel da música é ser a companhia para as pessoas enquanto estas desempenham outras atividades. Para Adorno, assumir esta posição coloca a música em uma situação interessante: para existir, ela não precisa ser ouvida (atentamente). O

ato de escutar é despido da reverência com a qual seria executado em salas de concerto para ser mais um estímulo entre tantos que cercam o indivíduo. Na sociedade atual, onde o hiperestímulo é fundamental para a produção e reprodução das relações econômicas e sociais (e do próprio capitalismo), aquilo que Adorno observa a respeito do caráter nostálgico necessário para este tipo de produção musical ganha mais destaque: a música precisa ser aquilo que transforma a própria negação do tédio em uma mercadoria, passível de consumo e reprodução. Por essa razão, a música de fundo traz temas e arranjos que acionam sensações e memórias auditivas já exaustivamente conhecidas ou que transmitam segurança.

Ao escutarmos exemplos do *Barberbeats* como *Feel the Summer*, do Slowerpace, é possível notar uma particularidade técnica que talvez tenha exatamente o papel de cumprir com tal requisito: são perceptíveis leves distorções sonoras e algumas oscilações de afinação que remetem a uma mídia analógica cuja qualidade se perde pelo excesso de uso (como um cassete oxidado pelo tempo). Não apenas a música é estruturada a partir da colagem retrô de elementos que caracteriza tanto o estilo fundador como suas variações (no caso do *Barberbeats*, as referências se deslocam ao final dos anos 1980 e início dos 1990, com elementos de *acid jazz* plasmados ao *soft* e ao *pop* instrumental romântico), como também a própria reprodução destaca elementos que trazem esta sensação de algo deslocado do seu lugar original, ressignificado em um novo contexto de exibição, mas que ainda carrega certa carga emocional conhecida, preservando – ainda que como simulacro – parte da experiência vivida ou imaginada¹¹.

Esta necessidade de acomodação do caráter aurático¹², como já observado, resulta também em uma mudança na compreensão da significação estético-política do objeto cultural. A música “leve”, como distração, ou moldura,

¹¹ O que se postula aqui é que o produto da Indústria Cultural é perpassado por um tipo de simulacro da aura, porém enquanto pastiche, e que este pastiche também pode ser (re)pastichizado no processo de produção e reprodução técnico-eletrônicas.

¹² O *aqui* e *agora* de uma obra pode ser (e é) interpretado por alguns intérpretes benjaminianos apenas como a construção de uma distância entre obra e espectador, seja pelo pasmo, seja pelo estranhamento, mas dialeticamente também pode ser visto como a presença daquele momento de contemplação na própria história do objeto (e, por extensão, da pessoa que o contempla). O estranhamento é o novo e o familiar simultâneos, como nos baseamos em Freud no restante do texto. A *Mona Lisa* não é apenas uma pintura,

fala para quem não é capaz de ouvi-la, reforçando essa inaptidão ao preencher de forma artificial os vazios deixados pela ausência de comunicação entre os indivíduos. Sendo percebida apenas como pano de fundo de tudo mais que se realiza, ela é uma espécie de fiadora para o desejo das pessoas de não precisar ouvir música, pois todos já se percebem musicalmente amparados por esta folhagem sonora que recobre o caminho cotidiano. Mesmo aquilo que lhe seria mais próprio, a diversão, é apenas prometida, sendo recusada no próprio ato perceptivo, uma vez que, sendo apenas um ingrediente de toda a experiência cotidiana, nunca vale por si mesma (FREITAS, 2017 p. 83).

Desta maneira, na música como pano de fundo das demais ações da vida perde-se, em um primeiro momento, exatamente aquilo que Adorno indica como fundamental para a arte: a capacidade de ir além da busca de um gozo instantâneo e da repetição de valores sociais preestabelecidos. Ocorre a imposição de um esquema geral de percepção do objeto cultural no qual os detalhes que, em tese, lhe confeririam autenticidade ou originalidade são dispostos estrategicamente para que estes atributos citados se desvançam ou se tornem, eles mesmos, simulacros. Com o avanço tecnológico transformando a produção musical em trilha sonora ao mesmo tempo individual (como nas *iPod parties* – festas nas quais não há DJ, mas as pessoas montam suas trilhas sonoras nos próprios smartphones ou reprodutores de música para dançar usando fones de ouvido, o que constrói uma mônada sonora em sua própria cabeça –, nos *reels* de *Instagram* e nos vídeos de *TikTok*) e coletiva (por meio da democratização digital das tecnologias de produção), o excesso de detalhes singulares acaba, paradoxalmente, reforçando a indistinção entre cada elemento na massa sonora. A profusão da (re)produção dos conteúdos, seja por artistas como por usuários, maximiza o processo de reprodutibilidade técnica, dando a este um caráter de experiência coletiva. Sendo assim, a perspectiva de uma música massificada que replica certo *status quo* que permeia a concepção de indústria cultural na medida em que se trata de uma musicalidade que não mais expressa

mas tudo que aconteceu com ela, de ser pintada por Leonardo até ter sido roubada e guardada em um sótão, o que distancia-nos e simultaneamente nos aproxima dela, pois passamos a fazer parte de sua história – e ela da nossa. Não seria descabido conceber que a comoção gerada pelo *aqui* e *agora* da obra é o elemento que se perde: a acomodação da aura pode ser vista como a dessublimação da arte ou a banalização da comoção.

uma proposta estética, mas certa performance vinculada às formas do proceder musical se torna latente.

Se o *vaporwave*, enquanto estilo, ainda poderia ser visto como elemento que apontava o paradoxo causado pelo confronto entre a crítica e a nostalgia de um tempo no qual as promessas do neoliberalismo globalizante ainda faziam sentido, o estágio que ocupamos hoje parece já ter se emancipado de tal ilusão, restando apenas a conformidade como destino. Quanto mais camadas justapostas ou maior riqueza de detalhes, mais se produz uma hipercultura ou unidade cultural indiferenciada. Conforme Han (2019, p. 66-67),

A globalização de hoje é mais do que uma troca de lugares. Que determinadas formas culturais de um lugar migrem ou se desloquem a um outro lugar, que um lugar influencie culturalmente um outro, não faz ainda a globalização. A globalização de hoje modifica o lugar enquanto tal. Ela o desinterioriza, toma-lhe a ponta que anima um lugar. Onde as formas culturais de expressão se perdem, no processo de deslocalização, de seu lugar original, levadas e oferecidas a uma justaposição hipercultural, a uma simultaneidade hipercultural, em que a perda da unidade dos objetos e dos fatos do aqui e agora cede à repetição atópica, é aí que a aura está em declínio [...].

O comentário de Han evidencia o aspecto disforme da cultura no interior do capitalismo: a incapacidade de discernimento dos objetos culturais é resultado de uma degradação do significado, pertinácia ou até mesmo função do objeto em questão. No caso do *Barberbeats*, a perspectiva de uma obra de arte que utiliza elementos oriundos do *vaporwave* aplicados ao propósito de uma arte contemplativa e que, concomitantemente, não está preocupada em corroborar os valores nostálgicos e até mesmo satíricos de seu movimento originário, demonstra a problemática da desinteriorização ou do esvaziamento a ponto de uma crise da experiência. Se levado a cabo a *erfahrung* afirmada por Benjamin (2014b), o movimento encontra-se num lugar limiar que aponta para um simulacro estético de seu predecessor, mas com o descolamento do significado em busca de uma aceitação da forma pela forma, ou, ao menos, do fenômeno sonoro por ele mesmo. Essa condição parnasiana do objeto sonoro, na sua proposta de ressignificação do objeto, conduz ao lugar do indiscernível, do homogêneo ou até mesmo do irrelevante. Logo, o *Barberbeats*, diante do exposto, pode

ser uma proposta experimental **ou** apenas uma música de elevador aplicada a qualquer contexto como foi o *muzak* ou a *lounge music*.

Todavia, apesar do caráter de simulacro dado pela reprodutibilidade do objeto em uma circunstância de esvaziamento ou desinteriorização, o *Barberbeats* também se pretende ser inserido como um subgênero do *vaporwave* com características de singularidade se comparado com outros movimentos. Essa tentativa de ressignificação do objeto por meio de uma estruturação do modo como deve ser percebido o pastiche estético proporciona um caráter de estranhamento, pois o mesmo objeto que apresenta características absolutamente comuns e até mesmo familiares também é expressão de um objeto distinto ou até mesmo incomodativo¹³. Eis o aspecto absolutamente contraditório do movimento: a apresentação de uma proposta contemplativa em que a deformidade ocorre não por conta de sua forma, mas pela ausência de conteúdo que de fato a defina como um objeto singular.

Percebe-se, então, que a mudança qualitativa entre os estilos reflete, também, uma mudança na própria compreensão que o receptor pode fazer de si: a angústia resultante do fracasso da promessa de sucesso embutida no desenvolvimento tanto do capitalismo como de suas manifestações estéticas aponta para a busca da imediatividade e do reconforto como maneiras de lidar com o real. A promessa de satisfação contida no *Barberbeats* é um gozo atomizado, uma “antecipação fraudulenta de uma felicidade

¹³ Em outros momentos (cf. MAESO, ALEXANDRE, 2023), discutiu-se a condição da música eletrônica no interior da vivência cotidiana das sociedades do século XX e XXI. Sobretudo, em que medida pode-se notar a inserção de objetos estéticos que permeiam a esfera do não-humano (a música produzida por aparelhos sintetizadores sem a aplicação da presença manual para a realização do som) no *étos* doméstico. Sendo assim, ambientes comerciais como shoppings, praças de alimentação, lojas de departamento, supermercados, galerias ou espaços de compra do capitalismo são permeados pelo uso dessas musicalidades como algo corriqueiro e até mesmo irrelevante na medida em que são apenas “música de fundo”. Em particular, o conceito de *Unheimlich* freudiano é empregado como instrumento de compreensão dessa problemática, pois a relação do sujeito com o espaço e a trilha sonora desses ambientes é de uma (in)familiaridade com os objetos estético ao redor. O aspecto relevante dessa perspectiva é que existe uma aceitação nas sociedades pós-modernas desses espaços ausentes de significado e que, apesar de rotineiros, causam desconforto por não possuírem, paradoxalmente, características familiares ao sujeito, mesmo que recorrentes. Esses espaços que combinam música eletrônica com fins de proporcionar música ambiente são considerados “espaços limiares” em virtude desse estranho comportamento entre o cotidiano e o extraordinário. Aplicado ao nosso contexto de debate, o *Barberbeats* também pode ser compreendido como um movimento que segue a lógica pós-moderna de infamiliaridade, sobretudo pela percepção da contradição contida no movimento de ser uma quebra com os valores do movimento anterior e, ao mesmo tempo, a afirmação ausente de significado de sua própria proposta.

inalcançável por princípio” (FREITAS, 2017, p. 86) que se dá pela autorreferencialidade: não mais tensionado politicamente, sobra a quem ouve a fruição descompromissada. De forma geral, não se trataria de *A E S T H E T H I C S*, mas – com o perdão do trocadilho – de *A N A E S T H E T H I C S*, ou uma an-estética. A forma pela forma, o *sample* pelo *sample*. A exibição como forma de reprodutibilidade e habilidade técnica.

A prerrogativa de certo estatuto de forma pela forma no seio do indiscernível faz do movimento operativo um duplo dialético: a presença de uma música marcada pelo uso de *downtempo* e *lounge* é associada uma forma diversa do que os movimentos anteriormente executaram (inclusive o próprio *vaporwave*). Concomitantemente, é notável que a musicalidade expressa pelos artistas e pelas melodias compõem certa retomada de valores estabelecidos por esses movimentos anteriores sem que necessariamente isso demonstre uma mimese exata desses movimentos, mas muito mais um certo modo de proceder musical que não se detém em expressar o conteúdo ideológico ou até mesmo intelectual desses objetos artísticos. Frente a essa problemática, o *Barberbeats* parece se encontrar em uma condição limiar, a saber, a notável condição de subgênero de um movimento maior, como é o caso do *vaporwave*, e o seu esvaziamento estético ao ponto de apresentar uma condição fantasmagórica de um objeto que, em si, é uma ausência de significação se comparado ao movimento de origem.

Porém, não podemos esquecer a dialética que opera em toda produção e produto cultural: se desde sua origem o produto cultural apresenta vínculos com sua função social, seja esta a de autonomia ou heteronomia, o processo de produção é eivado de um impulso libertador e de afirmação desta autonomia. Assim, nenhuma obra seria completamente sujeitada à sua função social ou totalmente autônoma, visto ser sempre um produto das condições do tempo em que é elaborada. A função do *Barberbeats* seria, então, mais do que o apaziguamento ou alienação do ser em relação às tensões de um tempo passado, uma reatualização de tais tensões em chaves novas de interpretação? A se pensar.

MUSIC = RESPONSE

A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não

somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos (BENJAMIN, 2004a, p. 167).

A música apresenta uma característica singular dentre as artes reprodutíveis: a autonomia da reprodução em si foi acompanhada, rapidamente, pela autonomia da própria forma técnica da (re)produção como um procedimento artístico em si. O desenvolvimento de sonoridades, instrumentos, (re)mixagens e percepções sonoras (como estereofonia, monofonia ou monaural, ortofonia, *surround*, etc.) transformaram-se em componentes valorativos e qualitativos da própria obra sonora, independentemente da época de sua escrita ou composição, pois compõem o conjunto de prerrogativas a serem observadas, também, durante a execução¹⁴.

Assim, a experiência da música – e a incorporação da técnica como elemento da obra musical – torna-se indelevelmente associada a seu tempo, o que não quer dizer que seja indissociável deste. Esta tensão permanente, abordada tanto por Benjamin por Adorno, aponta para algo que já se articulou neste texto: o fato de que, na música, talvez seja mais visível o poder do receptor em dar significado ao processo – e de como este poder pode ser manipulável ou ideologizado, dando a falsa sensação de controle a quem escuta, já na emissão ou composição da obra. A música passa a ser, também, psicológica.

A música ter uma função psicológica e não estética, é algo para se pensar — ela funciona para despertar emoções, como chorar, produzir um *mood* sentimental, compensar emocionalmente a faina diária, relaxar o ouvinte e motivá-lo a dançar, levá-lo a se identificar com as letras musicais como se fossem cartas a ele dirigidas, etc. (Esses efeitos emocionais da música não se confundem, entretanto, com a expressão das emoções em composições musicais [...]). Neste caso, a função psicológica se sobrepõe à função estética, pois a música funciona como uma diversão semelhante à outra qualquer. Não há dúvida que muitas músicas são criadas com essa finalidade: a de proporcionar entretenimento ao ouvinte, servir para a sua catarse emocional e até mesmo para liberar e/ou reprimir pulsões sexuais. Há até músicas — como o *muzak* — que são compostas para não serem ouvidas, ou seja,

¹⁴ O próprio Adorno, tido como crítico acerbo do *jazz*, observa em uma conferência de 1961 que a virtude técnica na execução das peças do gênero poderia colaborar para um deslocamento da experiência auditiva tida como alienante: o *jazz* “possui proficiência técnica, presença de espírito, **bem como a concentração que a música ligeira frequentemente desconstrói**, apregoando da mesma maneira uma capacidade rítmica e sonora de diferenciação” (ADORNO apud ALVES SOUZA, 2023, p. 352).

apenas para servirem de fundo musical de um ambiente, tornando-o agradável da mesma maneira que o ar condicionado da loja. Há músicas sérias que são rearranjadas para se tornarem palatáveis ao público e suas partes mais melódicas dissociadas do todo, determinando uma escuta atomística e desconcentrada (CARONE, 2014, p. 265).

Não se trata, aqui, de uma simples afirmação de que a música induz estados psicológicos, mas da ideia adorniana, a partir dos estudos sobre o rádio, de que o meio de transmissão, necessariamente vinculado ao *hic et nunc* histórico-social no qual é produzido, também compõe parte do quadro de significados do objeto artístico: mais do que isso, o condiciona e o transforma profundamente. Ou seja: a forma de reprodução também possui, ainda que de forma muito peculiar, sua própria *aura*, sua própria relação histórica com o objeto.

Estabelecendo um paralelo histórico entre os períodos de referência, se o embate estético-político original dos anos 1980 foi repaginado para abrigar declaradamente, dentro do conceito de Outro a ser eliminado, todos e todas que não cabem dentro do rótulo do vencedor ocidentalizado – ou todos que não se encaixam na irmandade dos excluídos que, com o retorno das figuras totalitárias, creem fielmente que finalmente a promessa será cumprida e chegará a vez deles (ideia que é motor do ressentimento que permeia o *fashwave*¹⁵, por exemplo), o que se percebe no esgotamento da relação forma/conteúdo conforme apresentada pelo *Barberbeats* é o aprofundamento da sensação de indiferença que tomou a sociedade e os indivíduos após o final da Guerra Fria. A sensação de “fim da História” – um célebre conceito sacudido *ad nauseum* como prova do triunfo dos valores capitalistas do neoliberalismo ainda em instalação àquela época – retorna na sensação de ausência de futuro que atravessa as gerações¹⁶. Não à toa, a ausência de um

¹⁵ *Fashwave* é um subgênero do *vaporwave* que associa à estética “defeituosa” do segundo imagens e sonoridades que remetem aos primórdios do fascismo na Europa dos anos 1920 e 1930 e ao culto à personalidade de lideranças autoritárias: colagens sonoras e visuais que misturam a imagética dos anos 1980 com trechos de discursos de Adolf Hitler, imagens de Mussolini e de cavaleiros medievais e propagação explícita de valores xenófobos, racistas e antidemocráticos (embutidos no mantra “*reject modernity, embrace tradition*” – rejeite a modernidade e abrace a tradição). O *fashwave* tem como subgêneros conhecidos, entre outros, o *Trumpwave* (de glorificação do político estadunidense Donald Trump) e o *Bolsowave* (em referência ao ex-capitão Jair Bolsonaro, no Brasil).

¹⁶ De acordo com dados da OIT (Organização Internacional do Trabalho), cerca de 20% dos jovens entre 15 a 24 anos nem estudam ou trabalham. O estudo afirma que esta geração, chamada “nem-nem”, representa

horizonte de expectativas (ARANTES, 2014) anda de mãos dadas com o aumento de casos de depressão e a nostalgia de um passado idealizado, projetando um presente no qual somente podemos cuidar de nós mesmos.

A metamorfose sonora operada pelo *Barberbeats* não deixa de ser, a seu modo, uma rota de fuga e um reflexo desta sensação de um fim cada vez mais próximo, mas que nunca se completa, pairando sobre o sujeito sem esperança. Após a tentativa de resgate de um mundo cuja experiência está perdida para sempre, seja como sátira ou nostalgia, sobra a vivência e o imediatismo da fruição das formas já conhecidas – uma vivência fetichizada, ligeira e distraída exatamente pelas formas serem do jeito que são e são conhecidas. Assim como o mundo que o cerca e o produz, o *Barberbeats* posiciona-se na fronteira entre ser um gênero próprio, que capturaria a audição concentrada do ouvinte também por seu requinte técnico e que tem algo a dizer para além da repetição da forma, ou um eco de uma realidade que já acabou, diferenciando-se na massa sonora apenas pela sofisticação técnica de sua execução.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Essays on Music**. Trad. Susan H. Gillespie. Londres: Ed. University of California Press, 2002.

ALVES SOUZA, Italo Luan. *MÚSICA PARA NÃO SER OUVIDA: audição distraída a partir de Theodor Adorno*. **PÓLEMOS – Revista De Estudantes De Filosofia Da Universidade De Brasília**, n.º 12(26), pp. 341–358, 2023. <https://doi.org/10.26512/pl.v12i26.48605>.

ARANTES, Paulo. **O Novo Tempo do Mundo e outros ensaios sobre a era da emergência**. SP: Boitempo, 2014.

AZEVEDO, Vagner F. *Nem presente, nem futuro: 267 milhões de jovens estão sem estudo e sem trabalho no mundo*. **ADITAL – IHU**. 11 mar 2020. Disponível em <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/596966-nem-futuro-nem-presente-267-milhoes-de-jovens-estao-sem-estudo-e-sem-trabalho-no-mundo>. Acesso em 30 jun 2024.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*. In: **Obras Escolhidas I**. Trad. Sergio Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2014a.

a falta de esperança em um futuro mais digno e em condições de vida melhor. Disponível em <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/596966-nem-futuro-nem-presente-267-milhoes-de-jovens-estao-sem-estudo-e-sem-trabalho-no-mundo>.

BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza*. In: **Obras Escolhidas I**. Trad. Sergio Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2014b.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador – Notas sobre Nikolai Leskov*. In: **Obras Escolhidas I**. Trad. Sergio Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2014c.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão, Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Ed. UFMG 2007.

CARONE, I. *Sobre o conceito adorniano de “regressão da audição”*. **Constelaciones: revista de Teoria Crítica**, n.º 6, pp 259-288, 2014. Acesso em 30 jun 2024.

COELHO, Carlos L.; SILVA JUNIOR, Flavio M. M. *Vale o que vier? Considerações sobre a reprodutibilidade cultural no TikTok em tempos de Hiper cultura*. **Latitude**, v. 16, n.º 2 ago-dez., 2022. pp. 71-89. Acesso em 29 jun 2024.

DECLERCQ, Marie. *Bolsonaro e vaporwave: a tentativa estética tardia de um governo que rejeita arte*. **Revista VICE**, 22 de agosto de 2019. Disponível em https://www.vice.com/pt_br/article/8xwn4a/bolsonaro-e-vaporwave-a-tentativa-estetica-tardia-de-um-governo-que-rejeita-arte. Acesso em 04 jun 2024.

FREITAS, Verlaine. *Fetichismo e Regressão Musicais em Theodor Adorno*. **Pensando – Revista de Filosofia**. v. 8, n.º 16, 2017. Disponível em <<https://periodicos.ufpi.br/index.php/pensando/article/view/3399>> Acesso em 04 jun 2024.

GLITSOS, L. *Vaporwave, or music optimised for abandoned malls*. **Popular music**. 37 (1), pp. 100-118, 2018.

GLOVER, Richard. *Minimalism, Technology and Electronic Music*. **Eprints**. 2022. Disponível em <<https://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/16269/>> Acesso em 04 jun 2024.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

HAN, Byung-Chul. **Hiperculturalidade: cultura e globalização**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2019.

KOETZ, Gustavo S. **Esboço de uma Análise Hermenêutica e Não-Hermenêutica da Música Eletrônica**. Monografia apresentada a Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2019. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/206652?locale-attribute=es>> Acesso em 04 jun 2024.

MAESO, Benito.; ALEXANDRE, Tarik. *e-Music: uma harmonia (in)familiar*. **Convergências**. V. 16, n.º 31. 2023. Disponível em <<https://convergencias.ipcb.pt/index.php/convergences/article/view/168>> Acesso em 04 jun 2024.

MAESO, Benito.; ALEXANDRE, Tarik. *“Original” soundtrack: pastiche e crise política no revival sonoro e visual dos anos 80*. **ArteFilosofia**. v. 14, n.º 27. 2019. Disponível em <<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/2181>> Acesso em 04 jun 2024.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado dos objetos musicais**. Brasília: EdUNB, 1993.

SCHEMBRI, S.; TICHBON, J. *Digital consumers as cultural curators: the irony of Vaporwave*. **Arts and the Market**. 2017. Disponível em < <https://doi.org/10.1108/AAM-12-2016-0023>> último acesso em 26 de Novembro de 2024.

TANNER, Grafton. **Babbling Corpse: Vaporwave and the Commodification of Ghosts**. Londres: Zer0 Books, 2016.

WHELAN A.; NOWAK, R. “*Vaporwave Is (Not) a Critique of Capitalism*”: *Genre Work in An Online Music Scene*. **Open Cultural Studies**. 2018. (2). pp. 451-462.