

## ***Library music(king): A library music como processo social e acção colectiva***

**Júlia Durand**

CESEM  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade Nova de Lisboa  
[juliahmnc94@gmail.com](mailto:juliahmnc94@gmail.com)

### **Resumo**

A *library music* consiste em faixas musicais pré-existent, actualmente disponibilizadas em catálogos *online*, cujos direitos de sincronização poderão ser adquiridos por criadores de filmes ou vídeos de baixo orçamento. É utilizada em inúmeros conteúdos audiovisuais, desde documentários a telejornais, passando por pornografia e vídeos de YouTube, tornando-se assim um recurso musical essencial para produtores de *media*, uma indústria musical com uma crescente presença *online* e uma fonte de rendimento cada vez mais relevante para compositores. Apesar desta música pré-existente estar rapidamente a adquirir maior importância e usos mais variados, os aspectos da sua composição, produção, categorização e utilização em filmes carece de investigação, necessitando ainda de um questionamento aprofundado das circunstâncias que levam à sua desvalorização e reputação de música estereotipada ou «enlatada».

Todas as fases da criação e utilização de *library music* são moldadas pela interacção de diferentes agentes, frequentemente em torno dos títulos, descrições, palavras-chave e categorias que enquadram cada faixa musical num imaginário e contexto narrativo específicos. A importância da acção dos consultores musicais que escolhem esses elementos textuais, bem como dos editores de vídeo que seleccionam música para conteúdos audiovisuais, fazem da *library music* um caso particularmente interessante para explorar a relevância do conceito de «musicking» de Christopher SMALL (1998), de modo a promover um afastamento de uma perspectiva que se centra apenas no compositor como tendo um papel exclusivo na definição de possíveis significados musicais, localizando-os antes nas interacções entre compositor, consultor musical, editor de vídeo e espectadores.

### **Palavras-chave**

*Library music*; Audiovisual; Internet; *Musicking*; Sociologia da música; Estereótipos.

### **Abstract**

Library music consists of pre-existing music tracks, currently displayed in online catalogues, that can be acquired by audiovisual creators in order to be included in low-budget films. It is used in countless audiovisual contexts, from documentaries and television news to pornography and YouTube videos, thus becoming an essential musical resource for media producers, a music industry with a growing online presence, and an increasingly important source of revenue for composers. Although this pre-existing music is rapidly gaining more significance and more varied uses, the aspects of its composition, production, categorization and usage in films are still under-researched, lacking an in-depth questioning of the circumstances that lead to its devaluation and reputation as stereotyped and 'canned' music.

Every stage of library music's creation and use is moulded by the interaction of different individuals, often revolving round the titles, descriptions, keywords and categories that frame a library music track in

a specific imaginary and narrative context. The importance of the actions of music consultants who write those textual elements and of video editors who include the music in audiovisual content make library music a particularly interesting case to explore the relevance of Christopher Small's concept of 'musicking' (1998), moving away from a perspective that focuses solely on the composer as having an exclusive role in shaping possible musical meanings, and instead locating those possibilities in the interaction between composer, music consultant, video editor and audience.

## Keywords

Library music; Audiovisual; Internet; *Musicking*; Music sociology; Stereotypes.

**A**CTUALMENTE, QUEM QUER QUE ASSISTA a programas televisivos ou conteúdos audiovisuais *online*, desde telejornais, publicidade e documentários a vídeos no YouTube e pornografia, ter-se-á deparado com a inevitável *library music*. Esta última é marcada, por um lado, por uma omnipresença surpreendente nos produtos audiovisuais consumidos no quotidiano; e, por outro, por uma ausência quase total de discursos focados nesses mesmos produtos. No entanto, esta produção musical revela-se particularmente interessante para explorar a importância das interações entre os vários agentes que moldam um fenómeno musical, cada um contribuindo a seu modo, mas de maneira decisiva, para os diferentes contextos e significados possíveis de uma mesma faixa de *library music*.

A designação *library music*,<sup>1</sup> um termo de circulação internacional, diz respeito a peças musicais pré-existentes catalogadas segundo diversas categorias (por exemplo, por géneros, emoções, instrumentação) e actualmente disponibilizadas em plataformas *online*, tendo em vista a venda dos seus direitos para serem posteriormente incluídas em todo o tipo de produções audiovisuais. Apesar da sua utilização não se limitar a conteúdos audiovisuais, é a eles que se destina a maior parte desta produção musical, estando presente em criações tão diversas quanto programas televisivos, videojogos e filmes promocionais de empresas, entre outros. Contudo, a *library music* é estigmatizada tanto por compositores como por criadores de produtos audiovisuais, dado ser vista como uma alternativa pouco desejável à música especialmente encomendada e composta para filmes específicos. Para além disso, a ausência frequente, nas produções que a ela recorrem, de uma identificação clara e destacada do compositor,<sup>2</sup> contribui também para a sua desvalorização enquanto algo irrelevante e descartável, pouco merecedor de atenção.

<sup>1</sup> Se as definições de *library music* são bastante semelhantes de autor para autor, os termos por estes usados, no entanto, não são de todo uniformes, numa inconstância terminológica que se verifica tanto em estudos académicos como entre as próprias empresas que a produzem. Os termos *stock music*, *library music* e *production music* são frequentemente usados como sinónimos, como sucede no *site* da empresa Audio Network. A adopção do termo em inglês no presente artigo deve-se também ao seu uso internacional, incluindo contextos portugueses: aliás, esta situação verifica-se ao ponto de não existir ainda uma nomenclatura uniformizada e difundida em português. Uma possível tradução portuguesa seria «música de catálogo», termo que chama a atenção para um dos aspectos centrais na produção desta música, a sua categorização.

<sup>2</sup> Esta situação verifica-se, por exemplo, nos diversos documentários e outros programas televisivos da BBC que recorrem a música da Audio Network: o único nome a surgir nos créditos da produção será o da empresa de *library music*, não o dos compositores cuja música foi usada.

De facto, apesar do seu lugar preponderante na actividade de vários músicos, menções à *library music* só muito raramente surgem nos créditos dos filmes em que é utilizada, e certos compositores mostram alguma relutância em falar sobre esta faceta da sua produção musical.<sup>3</sup> Para além disso, apesar da *library music* representar uma quantidade incomensurável de música, reunindo um grande número de músicos e outros profissionais para a sua produção, tem passado bastante despercebida nos estudos musicológicos, tanto portugueses como internacionais. Os juízos de valor negativos que lhe são frequentemente dirigidos conduzem, por vezes, a um silenciamento em torno da sua composição e comercialização. Esse baixo estatuto conferido a algo considerado estereotipado e «enlatado» é manifesto, por exemplo, quando compositores ou profissionais do audiovisual a apontam como exemplo do que deveria ser evitado (KARLIN - WRIGHT 2004, 699), como uma alternativa menos desejável à música encomendada especialmente para determinada produção (ZAGER 2003, 111), ou como algo sem qualidade e interesse, feito apenas com o objectivo de obter lucro rápido (LANZA 2004, 64).

Assim, se Claudia Gorbman aplicava a expressão «unheard melodies» à música do cinema *mainstream* de Hollywood (GORBMAN 1987), é pertinente perguntar se, actualmente, essa expressão não será ainda mais adequada para descrever a *library music*: uma música «não ouvida», no sentido pretendido por Gorbman, isto é, o de passar em grande parte despercebida junto dos espectadores, mas igualmente por a sua produção e utilização não ser discutida. A situação da *library music* contrasta com a da chamada música «original» para cinema, na qual o compositor, com casos proeminentes como John Williams e Hans Zimmer, tem vindo a assumir um papel de destaque e um grande número de fãs em torno da sua figura. Desse modo, mesmo tratando-se, em ambos os casos, de música para audiovisual, a importância e o relevo dados aos compositores nestes diferentes tipos de produção musical estão francamente afastados.

Porém, é especialmente pertinente abordar a *library music* sob uma perspectiva sociológica, tendo em conta as interações entre os diversos agentes envolvidos na sua produção e consumo, com variadíssimas intersecções possíveis que podem ter lugar mesmo antes da sua comercialização nos *sites* das empresas que a produzem, desde a encomenda de música a um compositor para uma categoria específica à elaboração dos elementos textuais que a enquadram.<sup>4</sup> Torna-se assim oportuno utilizar o conceito de «musicking» de Christopher SMALL (1998), de modo a explorar os contributos dos vários intervenientes na *library music* na transformação das interpretações e

<sup>3</sup> Este artigo resulta da investigação desenvolvida entre os anos de 2016 e 2017, focada sobretudo na criação e comercialização de *library music* nas empresas Audio Network (britânica) e Cézame (francesa). No seu âmbito foram realizadas entrevistas, por e-mail ou chamada de voz, a onze compositores e quatro consultores musicais das empresas. O guião das entrevistas, aberto e semidirectivo, estruturou-se principalmente em torno dos processos de categorização das faixas musicais, das indicações dadas por uma equipa da empresa aos compositores, e das estratégias seguidas por estes últimos para adequarem as suas peças a um tema ou categoria.

<sup>4</sup> Por «elementos textuais» refiro-me, neste artigo, especificamente aos textos verbais associados às faixas musicais, como os seus títulos, descrições e palavras-chave (e não a elementos sonoros, visuais, etc.).

significados de uma mesma peça, ao inscrevê-la em novos contextos – estando envolvidos nessa acção de «musicking» não apenas os compositores e intérpretes, como também os consultores musicais e os profissionais do audiovisual que utilizam determinada faixa na sua criação.

Para Small, empregar o verbo «to music» permite abranger as acções de outros indivíduos para além dos compositores e intérpretes, afastando-se da ideia de que estes seriam os únicos agentes activos num fenómeno musical, agindo sobre ouvintes passivos (SMALL 1998, 10). Segundo Small, a conceptualização de um sistema de comunicação unilateral (do compositor ao ouvinte, passando pelo intérprete) sugere que «the listener's task is simply to contemplate the work, to try to understand it and to respond to it, but that he or she has nothing to contribute to its meaning» (SMALL 1998, 6). Assim, pensar sobre música como uma «acção» («to music») promoveria uma visão que centra os possíveis significados de uma música nas apropriações e relações que os ouvintes estabelecem com ela (SMALL 1998, 138).<sup>5</sup>

Nesse sentido é também essencial um afastamento de qualquer tentativa de encarar esta produção musical unicamente como produto de um compositor, detentor exclusivo das suas possíveis utilizações e significados, bem como algo de autónomo e isolado, desprovido de uma rede de relações. Pelo contrário: é vital, no contexto da *library music*, entender os bens culturais como produtos colectivos, questionando a resiliente representação oitocentista do músico como criador isolado e génio inspirado, contribuindo para uma desconstrução activa de cânones de genialidade (GOMES RIBEIRO 2015, 44). Este tipo de produção musical presta-se então especialmente bem para ponderar discursos recorrentes sobre autenticidade, originalidade e autoria à luz de uma abordagem sociológica.

As diferentes definições de *library music*, na escassa literatura académica que a menciona, têm vários pontos em comum, apresentados como características marcantes deste tipo de produção musical. Em primeiro lugar, é destacado o facto de ser música pré-existente, passível de ser reutilizada várias vezes em programas variados. São também apontadas as suas principais origens, relacionando-as com a procura de música por parte de estações de rádio e canais televisivos com orçamentos reduzidos, e referindo empresas pioneiras como as britânicas DeWolfe, KPM e Chappell (DONNELLY 2002, 334; LANZA 2004, 63; NARDI 2012, 73). A sua ampla inclusão em programas televisivos variados é outro dos aspectos realçados (TAGG [1980], 18), bem como o facto de a sua comercialização se dirigir a profissionais do audiovisual (e não, por exemplo, à venda em álbuns). Nesse sentido, o lucro das companhias de *library music* advém não dos direitos da venda de discos ou de interpretações ao vivo, mas sim dos direitos de sincronização com produtos audiovisuais (WALLIS 2006, 293). A par destas facetas determinantes, certos autores referem ainda o seu carácter moldável e adaptável consoante as necessidades de um filme (LANZA 2004, 63).

---

<sup>5</sup> É necessário destacar que o autor aplica sobretudo o conceito de «musicking» a uma situação de concerto; contudo, a utilização de *library music* é particularmente interessante para evidenciar a relevância do conceito proposto por Small.

Philip TAGG (2006; 2012) explora também o carácter estereotipado da *library music*, destacando, para o justificar, o conceito central subjacente a este tipo de produção: distingue-se da composição original para audiovisual por não ser pensada para uma produção específica, devendo ser passível de utilização em várias produções diferentes. O aspecto mais sublinhado, no entanto, é sem dúvida o das vantagens económicas que apresenta para produções com baixos orçamentos, trazendo também poucos riscos numa pós-produção com tempo limitado (DONNELLY 2002, 339; STILWELL 2011, 123; BUTLER 2013, 170; RODMAN 2010, 120). A *library music* permite assim o acesso a recursos que seriam de outro modo impossíveis de obter nestas produções, como por exemplo uma gravação de uma grande orquestra (MANDELL 2002, 150). É pertinente apontar que, ao realçar esse motivo financeiro, a *library music* é posicionada como opção de segunda linha, uma alternativa que apenas é escolhida pela impossibilidade de encomendar música dita «original». A desvalorização destas criações pré-existentes face a um conceito de música original,<sup>6</sup> composta especificamente para um filme, leva frequentemente a uma visão negativa da utilização de *library music* como algo que seria de baixa qualidade e de reduzido prestígio. Essa depreciação revela-se não apenas no meio dos próprios compositores de *library music*, como também no contexto da criação de audiovisual, podendo ser encarada como «an indicator of genre, standardization and vulgarity» (BUTLER 2013, 171).

É também relevante referir o modo como a passagem da *library music* para a internet acentuou a dimensão global e transnacional que já lhe era bastante característica – para além de, segundo Carlo NARDI (2012, 73), ter fomentado a utilização crescente deste tipo de produção musical. No contexto da internet, a quase irrelevância de fronteiras nacionais na distribuição de produtos culturais é notável (WALLIS 2006, 290), e aplica-se sem dúvida à difusão de *library music*, não sendo necessária uma «coerência» nacional entre a empresa que a produz, os compositores que para ela trabalham e os seus clientes. Assim, a música de um compositor poderá ser categorizada e intitulada por um consultor musical, utilizada por um *youtuber*, e ouvida pelo espectador de um vídeo, sem que nenhum desses agentes se encontre necessariamente no mesmo país ou continente. Além disso, o surgimento das tecnologias digitais e da internet tornaram a circulação de produtos culturais muito menos previsível e controlável, levando também a que as suas origens sejam menos claras. Com essa ampla circulação digital, um compositor de *library music* não terá, muitas vezes, qualquer ideia das possíveis utilizações da sua música – tal como o espectador de um vídeo com essa mesma música não terá qualquer noção de onde e de quem provém, dada a raridade com que surgem informações sobre a *library music* nos créditos de produções audiovisuais.

Quando nos debruçamos sobre o percurso da *library music* ao longo dos séculos XX e XXI, com a emergência e desenvolvimento de empresas especializadas e a passagem por diferentes

---

<sup>6</sup> O carácter polissémico do conceito «original», realçado por CHION (1995, 49), acaba por conferir, na oposição *library music*/música original, um maior valor e prestígio à segunda.

formatos de gravação musical, o hábito de produção que se mantém mais inalterado é o de categorizar peças musicais segundo as funções que poderão desempenhar num produto audiovisual. Frédéric Leibovitz, fundador das empresas de *library music* Koka-Média e Cézame, aponta essa prática de recolha e classificação de peças pré-existentes como uma das razões pelas quais as antologias do cinema mudo podem ser consideradas precursoras da *library music*: «[...] ces recueils de thèmes constituent une des premières formes de l'illustration musicale puisque, bien que non enregistrée, la musique est préexistante à l'image, et non composée sur commande pour celle-ci» (LEIBOVITZ 2014). De facto, uma prática central e transversal a todas as plataformas *online* que comercializam *library music* actualmente é a categorização das faixas musicais, de modo a facilitar a pesquisa efectuada pelos seus clientes e corresponder à procura por parte destes. Antes, portanto, de considerar a categorização de *library music* como um reflexo (ou até um condicionamento) do seu carácter estereotipado e formulaico, é preciso ter em conta que, em primeiro lugar, é muito simplesmente uma necessidade pragmática para que os vastos catálogos destes *sites* possam ser utilizados.

Os *sites* de *library music* dirigem-se maioritariamente a criadores de audiovisual sem uma formação musical formal: os seus textos presumem claramente que esse será o caso de grande parte dos seus clientes, apresentando testemunhos como: «Music can be a scary thing when it comes to filmmaking, but Audio Network takes all the hassle out of the process» (AUDIO NETWORK 2016a). Adicionalmente, como foi possível discernir em entrevistas realizadas a membros de duas empresas europeias de destaque, Cézame e Audio Network (DURAND 2017), as descrições, títulos e palavras-chave com que as faixas são apresentadas no *site* são habitualmente escolhidas por uma equipa de consultores musicais e não pelos compositores, sendo o resultado de um vocabulário pré-definido cuidadosamente ponderado. Os processos de produção e comercialização da *library music* são portanto orientados por um campo semântico determinado por uma equipa da empresa que é, por sua vez, influenciada pelas tendências correntes das indústrias audiovisuais: é em grande parte a preocupação de responder e até mesmo antever a procura dessas indústrias que orienta os tipos de categorias e elementos textuais das faixas.

O interesse em referir esses paratextos no âmbito da *library music* reside principalmente na problematização da ideia de uma autoridade privilegiada do compositor sobre o significado e utilização da sua obra. Prevalece ainda uma tendência oitocentista e pré-«morte do autor» de encarar o compositor como detentor único ou privilegiado dos possíveis significados e destinos de uma obra (HERMONDHALGH 2010, 149).<sup>7</sup> No entanto, os títulos e descrições sugeridos por um compositor para uma faixa de *library music* (se este os fornecer) poderão ser alterados ou recusados

---

<sup>7</sup> Como o sublinha o autor, «the emphasis is nearly always on the achievements of great individuals» (HERMONDHALGH 2010, 149).

pela equipa de consultores musicais; e, frequentemente, a nomeação e inserção das faixas em determinados contextos é deixada apenas a cargo da empresa.

A importância dos paratextos da *library music* realça o quão desadequado seria pensá-la isolada do enquadramento textual e narrativo que marca significativamente a sua produção: apesar de não ter sido ainda inserida num conteúdo audiovisual, a sua categorização inscreve-a já em contextos específicos. Tal não implica, no entanto, que um cliente (ou mesmo um compositor) concorde necessariamente com os textos e categorias de determinada faixa no *site* – apesar de esses elementos textuais condicionarem, de qualquer modo, as interações que um indivíduo poderá ter com essa faixa. Aliás, os títulos apresentados nos catálogos de *library music* parecem dotar as suas faixas de uma especificidade meticulosa, destinando-as a sequências audiovisuais claramente delineadas. Porém, uma mesma peça poderá encontrar-se tanto no programa familiar *The Great British Bake Off*, como num filme pornográfico.

A mesma faixa poderá, assim, ser ouvida em filmes de natureza radicalmente distinta, sendo estes diferentes contextos de recepção determinados, em última instância, pelos criadores de conteúdos audiovisuais. Por outro lado, se, como já foi mencionado, nada implica que um cliente siga ou concorde com os títulos e descrições das faixas, estes textos desempenham, ainda assim, um papel crucial no modo como estas serão interpretadas e utilizadas: para além de enquadrarem estas faixas em determinados imaginários, a própria categorização limita as peças que um cliente irá encontrar, consoante as palavras que terá escolhido pesquisar aquando da sua utilização do motor de busca de um *site*. Assim, os textos das faixas condicionam a apresentação destas nos *sites* e, conseqüentemente, os produtos audiovisuais em que irão surgir; por sua vez, as categorias e textos são condicionados pelo que a companhia entende ter mais procura e sucesso junto dos seus clientes.

É igualmente necessário relembrar o «desfasamento» entre a composição de uma peça e a sua junção a um vídeo: dado que, uma vez adquiridos os seus direitos, estas gravações podem ser usadas em qualquer produção, o compositor raramente tem qualquer conhecimento (ou qualquer controlo) sobre o tipo de produções nas quais a sua música é utilizada. Os textos associados a uma faixa, apesar de sugerirem o seu enquadramento em diferentes contextos audiovisuais, não garantem que será utilizada dessa forma. Este é, assim, um caso particularmente relevante para problematizar a ideia de um «detentor» de significado musical: não se trata aqui apenas do compositor, dos consultores musicais do *site*, ou ainda dos profissionais de audiovisual (os quais, afinal de contas, são responsáveis por inserir estas faixas no contexto em que serão ouvidas), mas sim das interações entre todos estes agentes, as peças musicais, os produtos audiovisuais, e os seus espectadores.

Os textos das faixas realçam uma circulação e reforço de estereótipos musicais provenientes, em grande parte, das convenções composicionais para o cinema e televisão. A ideia de associações

espontâneas entre música e narrativa surge como algo de tão incontornável neste contexto que Ronald H. Sadoff encara a compilação de música pré-existente para um filme como um trabalho fundamentalmente baseado no reconhecimento de, e recurso a, *clichés* e convenções musicais (SADOFF 2006, 167). Essa lógica é também essencial nas categorizações dos catálogos de *library music*, e é bem exemplificada pelas palavras chamativas da página «About Our Catalogue» do *site* da Audio Network: «Music. You know it's right when you hear it» (AUDIO NETWORK 2016b). Esse preceito de base, no contexto audiovisual, de criar músicas que evoquem narrativas e imagens de modo instantâneo, remete-nos para a importância que o uso de fórmulas musicais convencionais assume na *library music* – ou, mais especificamente, o uso de determinados timbres, harmonias e ritmos que são percebidos como sendo fórmulas. A noção de que tais associações imediatas necessitariam de música formulaica (e de que essa última seria algo de negativo) está já presente numa crítica de Theodor Adorno e Hanns Eisler: o que qualificam de «automatismo associativo» implicaria uma música banal, sobreutilizada e sem originalidade, um mero «material rotineiro» ([ADORNO] – EISLER 1947, 126). Os autores referem ainda «padrões associativos» que suscitariam «respostas automáticas», relacionando essas associações entre música e imagem fílmica com *clichés* musicais e mostrando uma visão fortemente crítica destes últimos ([ADORNO] – EISLER 1947, 12-3). Já Ilario Sanchez, sem a mesma carga valorativa, define «fórmula» como um conjunto de elementos musicais associados a enredos e iconografias recorrentes, persistentes em «narrativas *mainstream*» e contribuindo para a construção das convenções de um determinado género fílmico (SANCHEZ 2014, 36). Apesar da visão deste autor quanto a estereótipos musicais ser, de longe, mais positiva (afirmando que «conventions form a mobile universe, not a 'list' of *frozen meanings*»), a ideia de «*cliché*» não surge, ainda assim, como algo de desejável: procurando defender o interesse do carácter formulaico da música de filmes, Sanchez afirma que «the formulas are the materials of a poetics that is never a slavish application of cliché» (SANCHEZ 2014, 39).

Estas «associações automáticas» entre certos códigos musicais e situações narrativas relacionam-se de modo determinante com as amplamente teorizadas funções da música no audiovisual, nomeadamente a de indicação de tempo, local, personagem, entre outras. Esse papel de «indicação» é dos mais mencionados pelos autores que teorizam funções da música neste meio (GORBMAN 1987, 73; KASSABIAN 2009, 48; KALINAK 2010, 6). Deparamo-nos, assim, com ideias como a de «música de identificação», que poderia indicar «everything from historical period and geographical location of the story or scene to all sorts of things – age, class, race, gender, sexuality, urban/rural» (KASSABIAN 2009, 48). Este hábito de teorizar e pensar a música no audiovisual segundo as suas funções encontra-se tão enraizado e normalizado que origina perspectivas como a de Kalinak, que atribui a essa «funcionalidade» um papel central na definição da música de filme: «film music is [...] defined by its function within a cinematic field of reference» (KALINAK 2010, 9). Tendo isto em conta, não é surpreendente que as categorias e palavras-chave associadas às faixas



de *library music* estejam tão estreitamente ligadas a essas funções de indicação, fazendo referência não só a emoções como também a locais, épocas históricas, possíveis utilizações em diferentes produções, e adjectivos que se poderiam perfeitamente aplicar a personagens numa narrativa. No *site* da Audio Network, mesmo pesquisando música por instrumentação e não por «emoção/ambiente»,<sup>8</sup> certas categorias, como «orquestral», conduzem a subdivisões que incluem desde «romantic» e «period» a «links/stings»,<sup>9</sup> mostrando o quão central para esta categorização é a ideia de função da música no seio de um conteúdo audiovisual.

Para além disso, é necessário apontar que numa mesma faixa podem coexistir diversas classificações, criando circulações e intersecções entre as categorias. Contudo, apesar de, como já referido, os consultores musicais de uma empresa proporem certos contextos narrativos para uma faixa, é essencial lembrar que são os criadores de audiovisual quem irá, em último caso, decidir onde e como essa faixa é ouvida. Como realça Tia DeNora, os padrões e convenções nas quais a música se inscreve num momento de produção não garantem os significados que lhe serão atribuídos e os modos como será apropriada em diferentes contextos de recepção (DENORA 2004, 29) – algo ainda mais acentuado pela multiplicidade de hipóteses que a circulação transnacional de um produto cultural na internet pode implicar.

Em vez de recorrerem directamente ao catálogo de faixas musicais de uma empresa, os criadores de audiovisual têm a opção de se aconselharem sobre a música que pretendem para um projecto junto dos consultores musicais, surgindo estes últimos como intermediários entre agentes vistos como incapazes de comunicar ou de se expressar sobre a música que procuram. É importante neste ponto lembrar a visão ainda prevalecente de que o discurso sobre música seria algo reservado exclusivamente a peritos. Para além disso, segundo Tagg, «we are not trained to reflect upon or criticize musically mediated ideology» (TAGG 2006, 169), algo que já não se aplicaria, pelo menos de modo tão evidente, a meios visuais ou verbais. As alusões a clientes de *library music* que teriam dificuldades em falar sobre a música para o seu projecto (TAGG [1980], 49) corroboram a afirmação de Kassabian de que «because music has been claimed by an expert discourse, people feel unauthorized to talk about it» (KASSABIAN 2001, 9). Não se trataria apenas de uma sensação de incapacidade comunicativa por parte dos clientes, mas também da percepção partilhada pelos próprios clientes de que não estariam autorizados a fazê-lo.

Porém, deparamo-nos aqui com uma contradição fundamental. Segundo esta perspectiva, os *sites* de *library music* seriam uma boa opção para estes produtores de audiovisual, intimidados pela

<sup>8</sup> Para além disso, é relevante questionarmos até que ponto estas classificações se referem apenas a emoções/ambientes, como o proclamam os catálogos, ou também a narrativas, acções e situações: um bom exemplo disso é a faixa «Think Positive» de Cézame, com palavras-chave como «cuisine & déco, discontinu, vie quotidienne» (CÉZAME 2016a).

<sup>9</sup> «Links/Stings» faz referência ao uso de música para acentuar determinados momentos ou realizar a transição entre duas sequências. Uma vez que as músicas nesta categoria são pensadas expressamente para essa função, todas duram, em média, entre 10 a 30 segundos.

necessidade de comunicarem sobre música: com as suas categorizações e sistemas de indexação, ou ainda as *playlists* com selecções temáticas de faixas, a tarefa de descrever ou adjectivar peças musicais ser-lhes-ia poupada.<sup>10</sup> E, no entanto, no próprio processo de consulta e utilização de *library music*, estão já a expressar que música procuram, a caracterizá-la, distingui-la de outras e atribuir-lhe significados: ao escolher uma faixa de entre as várias que surgem no catálogo ou que são sugeridas por um consultor musical, ao adicioná-la e editá-la em torno de uma sequência do seu filme, e, antes de mais, ao saber que palavras escrever no motor de busca do *site*, ou que categorias e *playlists* consultar. A suposta «inaptidão» destes clientes para comunicarem sobre música colocá-los, de certa forma, numa posição passiva e acrítica, de simples recepção dos conselhos dos consultores musicais, ou de aceitação da categorização feita pelo *site*. Apesar das várias utilizações e relacionamentos possíveis com estas faixas musicais, surge a ideia redutora de que os clientes seriam musicalmente «inaptos» e «analfabetos» (TAGG [1980], 21), situação à qual se aplica de modo muito pertinente o comentário de Kassabian: «Most people imagine that they cannot say anything about music, in spite of regular practices of buying, listening to, and often producing music» (KASSABIAN 2001, 10). Contudo, nada implica que um cliente, ao deparar-se, por exemplo, com a categoria «psychotique» no catálogo de Cézame concorde com a classificação das peças nela contida. Do mesmo modo, o facto de uma faixa da Audio Network estar caracterizada com palavras-chave como «swashbuckler» ou «road movie» não garante de modo algum que um cliente a use nesse tipo de produções.

Desse modo, a articulação de *library music* com produtos audiovisuais implica sempre a interacção de vários agentes, centrada, em parte, em torno dos textos das faixas. Torna-se relevante propor a aplicação do conceito de «musicking» de Small neste contexto: independentemente do nível de educação musical formal de cada um destes agentes, a acção da equipa e dos clientes de um *site*, ao inserirem as faixas musicais em determinados enquadramentos textuais e audiovisuais, permite-lhes ganhar uma relevância que o compositor não é o único a deter. Tendo isso em consideração, a própria categorização de *library music*, bem como a sua escolha e articulação com imagens, pode ser considerada como um acto criativo.

A qualificação desta produção musical como algo de estereotipado e previsível pode levar a presumir que as suas *utilizações* serão, elas também, estereotipadas e previsíveis, ou que a sua presença não poderá ir além de algo genérico e redundante – no fundo, como o «lacaio musical» que Theodor Adorno e Hanns Eisler criticam referindo-se ao uso do *leitmotif* na música para cinema de Hollywood, «who announces his master with an important air even though the eminent personage is clearly recognizable to everyone» ([ADORNO] – EISLER 1947, 6). A utilização de

<sup>10</sup> Essa noção é particularmente evidente nas entrevistas que Tagg realizou nos anos 1980 a membros de empresas de *library music*, sendo referidos realizadores ou produtores «não-musicais» que não saberiam como explicar o que procuram: «So what he does instead is to go to a stock music library and say, for example, 'I'm looking for music for this new current affairs programme – I don't know what I want but I will if I hear it'» (TAGG 2007 [1980], 21).

*library music* poderia, numa primeira análise, ser vista como pecando pela mesma redundância e presença dispensável, sobretudo tendo em conta as perspectivas que apontam o seu carácter necessariamente genérico, como se a sua utilidade se limitasse a uma indicação vaga de ambiente, local ou época. Contudo, como o discutem vários autores (SADOFF 2006, 174; KALINAK 2010, 4; COOK 1998, 8), a interacção entre músicas e sequências audiovisuais pode influenciar novas percepções e propiciar novos significados, quer a música tenha ou não sido composta expressamente para essas imagens – sem mencionar que, para lá do caso específico do audiovisual, ouvintes relacionam-se com música de diversos modos, consoante diferentes circunstâncias e contextos de recepção (DENORA 2004, 23). Assim, segundo Sadoff, «while film music may evoke only generalised referential meanings when detached from its original settings, a new set of specific meanings appear to arise upon contact within a related filmic context» (SADOFF 2006, 174).

Essa questão realça a importância de, na linha de Antoine HENNION (2001), Simon FRITH (1996) e Nicholas COOK (1998), entre outros, ter em conta que os possíveis significados e efeitos da *library music* emergem fundamentalmente a partir do seu encontro com sequências audiovisuais e do contacto entre diversos agentes. Desde o momento da sua encomenda a um compositor por uma empresa, esta música é pensada com o objectivo de ser utilizada por criadores de audiovisual, e os textos que a acompanham são um bom exemplo das múltiplas interacções que marcam o seu percurso. Se, por um lado, os textos atribuídos pelos consultores musicais a uma faixa se guiam por motivações concretas, procurando corresponder às categorias que têm mais procura da parte dos clientes, nada implica que o discernimento dessa equipa da empresa não seja questionado ou ignorado quando, num produto audiovisual, essa mesma faixa é empregue de modos que se afastam das utilizações propostas nos seus textos.

De facto, Ronald Rodman e Kathryn Kalinak afirmam que, no caso das produções que usam música pré-existente, o poder de escolha e utilização de música numa sequência concentra-se no realizador ou no supervisor musical. Referindo-se ao que qualifica de «*compilation scores*», Kalinak argumenta que «responsibility shifts from the composer to the director or the music supervisor, or both» (KALINAK 2010, 87). Já Rodman, dando o exemplo concreto da série original de *Star Trek*, afirma que tais práticas de utilizar música pré-existente «shift the role of auteur from the composer to the music editor and director» (RODMAN 2010, 532). Ao focar estes produtores de audiovisual como os principais agentes na articulação de uma música com determinadas narrativas e imagens, torna-se evidente a necessidade de desafiar uma visão do compositor como o único agente que detém um papel de importância nestes processos. É a distância entre a composição de uma faixa e a sua utilização (uma distância mediada pelas categorias e textos escolhidos pela equipa do *site*) que leva Carlo Nardi a falar de um «curto-circuito» entre os que produzem *library music* e os que a consomem (NARDI 2012, 81). Para o autor, as eventuais contradições que poderão surgir

desse «curto-circuito» seriam anuladas ou tornadas irrelevantes pelo princípio de que «o cliente tem sempre razão»:

[...] should a customer decide to use a loop built on Mozart's *Dies Irae* as performed by the Apollo Symphony Orchestra for a dog-fight scene, and another customer preferred to use the same music for a baptism scene, this would not be an issue as the customer is always right (NARDI 2012, 79).

Esse último ponto relaciona-se, aliás, com o comentário de um membro da KPM entrevistado por Tagg, a propósito de compositores que poderiam discordar dos títulos atribuídos à sua música pela companhia: «As long as he gets the money, this is the main thing» (TAGG [1980], 12). A *library music* é assim situada enquanto uma simples transacção comercial para justificar um possível desinteresse dos seus compositores quanto aos seus destinos audiovisuais. Para além disso, é necessário questionar até que ponto se trata aqui de um «curto-circuito» e de utilizações contraditórias de uma mesma faixa, e não simplesmente de diferentes resultados decorrentes das interacções entre os compositores, a equipa de um *site* e os seus clientes. As mediações e colaborações entre esses diversos agentes, em torno dos textos de uma faixa e dos contextos em que estes propõem colocá-la, constituem uma «acção colectiva»<sup>11</sup> (GOMES RIBEIRO 2015, 51) que é fundamental nesta produção musical. As diversas utilizações possíveis de uma mesma faixa são, mais do que algo susceptível de criar contradições, um fenómeno que lhe é próprio,<sup>12</sup> e que resulta precisamente da rede de relações entre os compositores, funcionários e clientes de uma empresa de *library music*. Do mesmo modo, uma mesma sequência audiovisual poderá ser articulada de modo relevante e eficaz com várias faixas diferentes. Para Linda Scott, essa substituibilidade ou permutabilidade é uma característica tão central neste contexto que a autora atribui a existência da indústria de *library music* (chamando-lhe *needledrop music*) a essa possibilidade de várias das suas faixas serem apropriadas para uma mesma sequência. Scott indica igualmente a situação oposta, mencionando, no caso específico da música num anúncio publicitário que analisa, «this particular melody, in another context, could take on many other meanings» (SCOTT 1990, 230).

Os textos das faixas detêm um papel crucial nessas interacções, podendo ser um terreno de negociação entre a visão que um compositor teria para a sua música e as motivações estratégicas da equipa musical (DURAND 2017, 83), providenciando um enquadramento narrativo essencial para as faixas. Contudo, não garantem que estas sejam usadas do modo que o compositor e a equipa do *site* previram. Um compositor com alguma música disponibilizada no *site* de *library music* Audio

<sup>11</sup> O conceito de acção colectiva é habitualmente usado para denotar um fenómeno social no qual a acção coordenada de vários indivíduos é indispensável para providenciar ou aceder a bens comuns. No caso desta investigação, tem especial pertinência a noção de que esses bens não poderão ser atingidos através da acção de um indivíduo isolado, dependendo, em vez disso, da interacção ou interdependência de vários agentes (BALDASSARRI 2011, 392).

<sup>12</sup> A esse propósito, aliás, MANDELL (2002, 150) emprega o conceito de «shared music», dada a variedade de produtos audiovisuais que «partilham» a mesma *library music*.

Jungle revelou-se surpreendido por uma faixa de *dub reggae* da sua autoria ter subitamente começado a render-lhe bastante em direitos de autor, procurando descobrir, através da sua agregadora, em que vídeo estaria a ser usada (dado que essa informação não é à partida facultada aos compositores). O que acabou por descobrir ser o destino audiovisual da sua faixa – um vídeo no YouTube sobre *wrestling* – não foi de todo, segundo o compositor, uma hipótese que teria alguma vez previsto para a sua música (DURAND 2017, 111).

O poder decisivo dos clientes de *library music* sobre o modo como esta irá surgir em variadíssimos filmes torna cada vez mais evidente a pertinência do conceito de «musicking» para enquadrar a acção destes criadores de audiovisual, dado que detêm um papel determinante nos possíveis contextos de recepção de uma faixa musical. Na mesma linha da noção de «musicking» de SMALL (1998), COOK (1998) e Lawrence KRAMER (2003), propõem que o significado musical é tornado possível através da articulação entre vários elementos e contextos, numa discussão que depende de modo incontornável de uma ideia de acção, negociação e potencial para significado. Se, como coloca Small, esses significados emergem «not in created objects but in the acts of creating, displaying, and perceiving» (SMALL 1998, 140), a acção da equipa musical de um *site* e dos seus clientes, ao inscrever as faixas musicais em determinados contextos – primeiro textuais e, depois, audiovisuais – é tão relevante nesse «musicking» quanto a acção dos compositores.

O *site* da Cézame revela um esforço no sentido de considerar que não só a composição de *library music* como também as *acções* que lhe estão necessariamente associadas posteriormente constituem, elas próprias, formas de criação por direito próprio (como, por exemplo, a categorização, o conselho de hipóteses musicais a criadores de audiovisual, a utilização das faixas por estes últimos). Certas páginas do *site* advogam:

Notre souhait, est que cette recherche commune trouve son prolongement naturel dans sa rencontre avec la création audiovisuelle. Alors, créer la musique *et l'utiliser* pourront être considérés comme des formes de création à part entière (CÉZAME 2016b). [ênfase da autora]

[...] indépendamment de la qualité de la musique et de son enregistrement, *savoir marier la musique aux images* peut aussi être pensé comme une forme de création à part entière, au même titre que la composition d'une musique originale (LEIBOVITZ 2014). [ênfase da autora]

Estes textos do *site* propõem encarar a própria *utilização* de música em produtos audiovisuais, e não apenas a sua composição, como um acto de criação em si. Robynn Stilwell defende a mesma posição ao afirmar que «there can be as much or more creativity in choosing the appropriate music as in composing a new piece» (STILWELL 2002, 47). Estas perspectivas alinham-se perfeitamente na ideia de acção colectiva que o conceito de «musicking» implica. O mesmo se aplica, aliás, ao que vários autores apontam relativamente à figura do editor musical de um filme e ao papel central que

este teria como «an influential governor whose choices can actively engage and perpetuate conventions and clichés» (SADOFF 2006, 166).

Algo de particular relevância na aplicação do conceito de «musicking» ao contexto da *library music* é o reconhecimento da importância da acção de indivíduos que não têm, necessariamente, uma educação musical formal, como é frequentemente o caso dos criadores de audiovisual. Independentemente de terem ou não a formação musical dos compositores e intérpretes das faixas, os criadores que as empregam nos seus vídeos têm um poder incontornável sobre os possíveis significados desta música através das utilizações que farão dela, contribuindo para o reforço – ou, pelo contrário, a subversão – de convenções nas relações entre música, imagem e narrativa.

Assim, todos os intervenientes que se encontram em torno da *library music*, quer tenham ou não o que seria convencionalmente entendido como uma formação musical, participam desse «musicking», cada um com um peso e influência específicos para determinar em que contexto irá ser ouvida: o compositor e intérpretes das faixas, os técnicos responsáveis pela sua gravação, a equipa que as categoriza, escreve os seus textos e as inclui em *playlists*, os consultores musicais que interagem com os clientes, os criadores de audiovisual que as inserem e trabalham nas suas produções, e os espectadores que assistem a, e se relacionam com, esses mesmos vídeos. Nesse sentido, os vários processos que marcam a criação, produção e utilização de *library music* devem sempre ser estudados tendo em consideração a importância das acções de todos os agentes que neles intervêm, com experiências profissionais e musicais vastamente diferentes, num *library musicking* que apenas é tornado possível através dessa acção colectiva.

## Referências Bibliográficas

- [ADORNO, Theodor], e Hanns EISLER (1947), *Composing for the Films* (New York, Oxford University Press)
- AUDIO NETWORK (2016a), «Homepage» <<https://www.audionetwork.com/>> (acedido em 20 de Outubro de 2016)
- AUDIO NETWORK (2016b), «Our Music» <<https://www.audionetwork.com/content/our-music>> (acedido em 13 de Novembro de 2016)
- BALDASSARRI, Delia (2011), «Collective Action», in *The Oxford Handbook of Analytical Sociology*, editado por Peter Hedstrom e Peter Bearman (New York, Oxford University Press), pp. 391-418
- BUTLER, David (2013), «The Work of Music in the Age of Steel: Themes, Leitmotifs and Stock Music in the New *Doctor Who*», in *Music in Science Fiction Television*, editado por Kevin J. Donnelly e Philip Hayward (New York, Routledge) pp. 163-78
- CÉZAME (2016a), «Think Positive» <[http://en.cezame-fle.com/liste\\_resultats.php?id\\_media\[\]=24830](http://en.cezame-fle.com/liste_resultats.php?id_media[]=24830)> (acedido em 9 de Dezembro de 2017)
- CÉZAME (2016b), «FAQ Générales» <[http://www.cezame-fle.com/aide.php?id\\_page=9](http://www.cezame-fle.com/aide.php?id_page=9)> (acedido em 9 de Fevereiro de 2017)
- CHION, Michel (1995), *La musique au cinema* (Paris, Fayard)

- COOK, Nicholas (1998), *Analyzing Musical Multimedia* (Oxford, Clarendon Press)
- DENORA, Tia (2004), *Music in Everyday Life* (Cambridge, Cambridge University Press)
- DONNELLY, K. J. (2002), «Tracking British Television: Pop Music as Library Soundtrack to the Small Screen», *Popular Music*, 21, pp. 331-43
- DURAND, Júlia (2017), *O elefante na sala de pós-produção a library music em criações audiovisuais* (Tese de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa)
- FRITH, Simon (1996), *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Cambridge, Harvard University Press)
- GOMES RIBEIRO, Paula (2015), «Reviewing Music Sociology», in «*Estes sons, esta linguagem*»: *Essays on Music, Meaning and Society*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM – Gudrun Schröder-Verlag), pp. 41-64
- GORBMAN, Claudia (1987), *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Bloomington, Indiana University Press)
- HENNION, Antoine (2001), «Music Lovers. Taste as Performance», *Theory, Culture, Society*, 18, pp. 1-22
- HESMONDHALGH, David (2010), «Media Industry Studies, Media Production Studies», in *Media and Society*, editado por James Curran (Londres, Arnold), pp. 145-63
- KALINAK, Kathryn (2010), *Film Music: A Very Short Introduction* (New York, Oxford University Press)
- KARLIN, Fred e Rayburn WRIGHT (2004), *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring* (New York, Routledge)
- KASSABIAN, Anahid (2001), *Hearing Film* (Londres, Routledge)
- KASSABIAN, Anahid (2009), «Music, Sound and the Moving Image: The Present and a Future?», in *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, editado por Derek B. Scott (Burlington, Ashgate), pp. 43-58
- KRAMER, Lawrence (2003), «Musicology and Meaning», *The Musical Times*, 144, pp. 6-12
- LANZA, Joseph (2004), *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsong* (Michigan, University of Michigan Press)
- LEIBOVITZ, Frédéric (2014), «Un Siècle d'Illustration Musicale – L'histoire de la 'Production Music'» <<http://www.cezame-fle.com/blog/histoire/histoire-de-la-librairie-musicale/>> (acedido em 16 de Novembro de 2016)
- MANDELL, Paul (2002), «Production Music in Television's Golden Age», *Performing Arts: Broadcasting* (Washington, The Library of Congress), pp. 148-69
- NARDI, Carlo (2012), «Library Music: Technology, Copyright and Authorship», in *Issues in Music Research: Copyright, Power and Transnational Musical Processes*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Susana Moreno e Pedro Roxo (Lisboa, Edições Colibri), pp. 73-83
- RODMAN, Ronald (2010), *Tuning In: American Narrative Television Music* (New York, Oxford University Press)
- SADOFF, Ronald H. (2006), «The Role of the Music Editor and the 'Temp Track' as Blueprint for the Score, Source Music, and Scource Music of Films», *Popular Music*, 25, pp. 165-83
- SANCHEZ, Ilario Meandri (2014), «Around the Marvelous: Film Music Formulas from an Ethnomusicological Perspective», *Music and the Moving Image*, 7, pp. 34-75
- SCOTT, Linda (1990), «Understanding Jingles and Needledrop: A Rhetorical Approach to Music in Advertising», *Journal of Consumer Research*, 17, pp. 223-36
- STILLWELL, Robynn J. (2011), «'Bad Wolf': Leitmotif in *Doctor Who* (2005)», in *Music in Television: Channels of Listening*, editado por James Deaville (New York, Routledge), pp. 119-42
- SMALL, Christopher (1998), *Musicking* (Middletown, Wesleyan University Press)
- TAGG, Philip [1980] (2007), «Interviews from 1980» <<http://tagg.org/articles/xpdfs/Intvws80.pdf>> (acedido em 4 de Março de 2016)
- TAGG, Philip (2006), «Music, Moving Images, Semiotics, and the Democratic Right to Know», in *Music and Manipulation*, editado por Steven Brown e Ulrik Volgsten (New York, Berghahn Books), pp. 163-86

- TAGG, Philip (2012), «Music, Moving Image, and the ‘Missing Majority’: How Vernacular Media Competence Can Help Music Studies Move into the Digital Era», *Music and the Moving Image*, 5, pp. 9-33
- WALLIS, Roger (2006), «The Changing Structure of the Music Industry», in *Music and Manipulation*, editado por Steven Brown e Ulrik Volgsten (New York, Berghahn Books), pp. 287-311
- ZAGER, Michael (2003), *Writing Music for Television and Radio Commercials* (Oxford, The Scarecrow Press, Inc.)

**Júlia Durand** é membro do NEGEM, SociMus e CysMus, do CESEM. Concluiu o mestrado em Ciências Musicais na FCSH/NOVA em 2017, encontrando-se de momento a realizar o doutoramento em Ciências Musicais – Musicologia Histórica com uma Bolsa de Doutoramento FCT (SFRH/BD/132254/2017). A sua investigação foca-se no uso da música em meios audiovisuais actuais. Desenvolve também uma actividade de escrita de guiões para espectáculos músico-teatrais e música electrónica.

Recebido em | *Received* 13/12/2017  
Aceite em | *Accepted* 30/07/2018