



MIXAGENS DE VOZES E TEMPOS

Fragmentos digitais da identidade cultural brasileira

na obra discográfica de Lenine

por Renato Villaça¹

Resumo: O artigo discute a emergência de formas de discursos sobre a identidade musical brasileira a partir da utilização de citações eletrônicas (samples). Como foco de nossa discussão analisaremos os procedimentos que deram origem a trechos de interesse na obra do compositor pernambucano Lenine ao longo de seus três últimos discos. A importância de Lenine como figura de destaque no cenário da chamada "nova MPB" se justifica dada sua preocupação constante de discussão a respeito de valores fundamentais da construção da identidade cultural de nosso País.

Palavras-Chave: Musica, Canção, Identidade, Brasilidade, Citações

Abstract: This work discuss, in the contemporary culture view, the employment of the "electronic citation" in the discography set of the composer Lenine (who was born in Pernambuco State, Brazil). Such "electronic citation" evokes dispersed voices throughout our recent history to prove the legitimacy of speeches about the Brazilian identity. This paper analyses musical procedures involved on this kind of enterprise, retrieving its origins and also indicating the singular aspects that represent the connection between music and communication.

Keywords: Music, Song, Identity, Brazilian being, Citations

¹ Renato Villaça é músico e mestre em Comunicação Social / UFMG. Professor nas faculdades UNI-BH e Promove – Belo Horizonte.





""Senhor...se não restam mais humanos, que ao menos restem robôs-Ao menos a sombra do homem!""

Karel Capel, R.U.R. (Rossum's Universal Robots), 1920

Introdução

Este artigo nasce da percepção da recorrência de alguns procedimentos de produção musical que remetem a uma maneira inusitada de se contar (ou cantar) a história da música popular brasileira e representa uma tentativa de formalização para um futuro projeto de doutorado no campo da comunicação e da cultura contemporâneas. As idéias aqui levantadas e discutidas não são, portanto, conclusivas ou pretendem encerrar a discussão sobre o tema, mas principalmente despertar certas inquietações e possibilidades de investigação para o futuro. Esses procedimentos aos quais nos referimos são possibilitados graças ao domínio – e, certamente, a uma dose de subversão e experimentalismo – de alguns recursos tecnológicos próprios de nossa época (como o sampler e os sistemas de produção musical não-lineares²) para a produção de “textos sonoros” que constituem, ao nosso ver, discursos que “costuram”, por assim dizer, manifestações musicais dispersas em recortes temporais distantes, problematizando os valores mais fundamentais de nossa cultura e reivindicando um certo tipo de linha

² Que permitem a gravação, edição e mixagem de sons em computador, modificando radicalmente a lógica que orientava o processo de produção musical até então graças às possibilidades de interfaces visuais que representam o material sonoro gravado e, conseqüentemente, a facilitação das práticas de edição e automação (recortando, copiando, alterando e colando trechos sonoros ao longo da obra fonográfica)





narrativa em torno de temáticas e formas que hoje reconhecemos como formadoras de um tipo de “personalidade musical” de nosso país (como, por exemplo a questão do hibridismo e do diálogo entre estilos ou entre o nacional e o estrangeiro, já discutida desde a década de 30 pelos intelectuais defensores de uma identidade cultural mestiça e a questão da valorização das manifestações populares, como Gilberto Freyre³).

Ao longo do trabalho apresentaremos alguns pontos de interesse na discussão sobre o que parece estar em jogo para a avaliação do significado desses procedimentos e dos produtos por eles originados, na tentativa de uma compreensão adequada à novidade que eles representam no panorama da música brasileira contemporânea e nas formas de interpretação e narração da identidade musical brasileira através dos tempos.

Oralidade, fabulação e narrativa: estratégias de perpetuação das idéias

Narrar é, fundamentalmente, o ato de se contar uma história. O procedimento narrativo é a forma mais usual e eficiente de transmissão e perpetuação dos conhecimentos e tradições das sociedades que têm na oralidade primária⁴ sua principal forma de representação. A falta da escrita, ou seja, de um tipo de representação que permita uma fixação cristalizada dos signos e sua conservação ao longo dos tempos, faz com que a memória dessas sociedades dependa diretamente da memória dos indivíduos. A necessidade de transmissão de um patrimônio cultural ao longo das sucessões de

³ Essa discussão é brilhantemente resgatada e comentada por Hermano Vianna em O Mistério do Samba, discutindo a história do samba e seu significado para a construção da imagem da identidade brasileira pelos intelectuais que se dedicam a essa questão antes da metade do século XX.

⁴ Lévy discute algumas implicações dos tipos de representação oral, escrita e virtual, fazendo uma tentativa de compreensão de uma “ecologia do conhecimento” ao longo da história das sociedades em As Tecnologias de Inteligência.





gerações faz com que as celebrações e rituais constituam-se como elementos de um alto grau de importância; fundamentais para a capacidade de recuperação mnemônica desse acervo e sua atualização para ser contato para as novas gerações.

As narrativas constituídas historicamente em torno dos conhecimentos e valores sociais formam um imaginário popular em torno de figuras simbólicas. Essas histórias e imagens são portadoras de significados que vão muito além dos simples “acontecimentos” diretos que representam: formatam todo um conteúdo extremamente significativo que poderia se desgastar e desaparecer ao longo da sucessão de gerações. A presença de danças, músicas, celebrações e representações dramáticas de diversos tipos confere um tratamento lúdico e de mais fácil identificação e lembrança, facilitando a recuperação dos valores e conhecimentos neles impressos.

Mas como - segundo canta a sabedoria popular - "quem conta um conto, aumenta um ponto", as narrativas são, antes de tudo, atividades recriadoras. O ato de contar significa selecionar, descartar, ordenar e combinar palavras, trechos, partes de conteúdo. Esta atividade de manipulação coloca o narrador na condição de autor (criador) compondo um texto absolutamente impregnado com suas marcas. Assim, obviamente, todo o arcabouço cultural das sociedades tradicionais passam por um processo constante de modificações ao longo das gerações a partir do traço mais fundamental do conceito de atualização⁵: sua natureza modificadora e ligada à renovação do passado num tempo presente.

O desenvolvimento das sociedades com escrita vai, de certa maneira, diminuir sensivelmente a importância da fabulação narrativa e do ritual como formas de preservação e transmissão culturais, visto que a capacidade de objetivação e

⁵ Também formalizado por Lévy em O Que é o Virtual.





esquematização das idéias nos suportes materiais (através de textos, documentos, tabelas, enciclopédias) descarta cada vez mais a necessidade de “formatação lúdica” dos conteúdos para serem recuperados pela memória dos indivíduos. Também a possibilidade de fixação e permanência dos “textos originais” ao longo dos tempos, desloca radicalmente a autoria da figura do contador de histórias para a do escritor (ou, no caso da música, do intérprete para o compositor). A atualização do texto escrito (tanto na linguagem verbal quanto na linguagem musical) passa a ser apenas a execução padronizada de um conjunto de indicações precisas anteriormente impressas na materialidade das linhas ou partituras. O contador ou intérprete perdem grande parte de sua carga inventiva e modificadora da matéria intelectual original e se transforma num tipo de “técnico de decodificação de sinais”.

Com o desenvolvimento dos procedimentos e suportes técnicos de produção e reprodução de imagens e sons a objetividade da escrita passa a ter que dividir seu lugar com novos tipos de representação que, apesar de herdarem algumas características textuais (como a possibilidade de fixação em suportes tecnológicos e constituição de acervos) e de construírem suas “gramáticas” e modelos específicos de discursos, apresentam traços muito particulares no que se refere à sua relação com o objeto representado (sua natureza essencialmente icônica com um fabuloso potencial de realismo) e, conseqüentemente, com as formas de experiência e interpretação, certamente mais sensoriais e emocionais.

Os meios técnicos de representação, produção, reprodução e transmissão de signos geram um tipo de “resgate” dos formatos lúdicos e ritualísticos e dos procedimentos narrativos próprios das sociedades orais. Para que a imagem e o som desenvolvam suas potencialidades mais interessantes precisam novamente recorrer a um tipo de estratégia





de formatação dos discursos baseados na fabulação e na corporeidade (mesmo que esta só se apresente através da mediação técnica). Os corpos, as vozes, a gestualidade, enfim, os traços que constituem o caráter encarnado da comunicação oral voltam a ganhar espaço sendo trabalhados pelos que desenvolvem os discursos através da fotografia, do cinema, da TV, do disco ou do rádio⁶.

É claro que a “recuperação” desses “traços arqueológicos” de representação não é feita “ao pé da letra”, por assim dizer, ou seja, a partir da mesma lógica que fundamenta os modos de representação e comunicação das sociedades orais. Na verdade, tanto a oralidade quanto a escrita são suportes de sustentação desses novos discursos. A atualização corporificada na figura do ator ou do cantor que gravam suas performances existe a partir do estudo de um roteiro (normalmente escrito) que indica orientações. Assim, a tentativa de compreensão do funcionamento desses novos tipos de procedimentos passam, ao mesmo tempo, pelo resgate dos traços e modos de representação anteriores na história (oralidade e escrita) mas também pela percepção das singularidades e potencialidades próprias de sua constituição fenômenos distintos.

O hábito de se contar histórias (obviamente recriando-as de acordo com o contexto atual), sejam elas puramente ficcionais ou sustentadas em fatos reais, volta a ganhar força como procedimento discursivo na contemporaneidade. Veremos como essas narrações podem acontecer no campo musical-fonográfico através da análise e reflexão sobre algumas obras significativas das últimas décadas da história da música pop brasileira (com destaque para a discografia do compositor pernambucano Lenine) e como a própria história de nossa música é narrada e discutida através dessas produções.

⁶ Certamente com uma capacidade de controle infinitamente maior do que a simples atualização de um discurso nas sociedades de tradição oral, dadas as possibilidades técnicas de gravação, edição e acabamento desses discursos.





Percebendo os traços do discurso narrativo através da música

Os elementos que compõem uma narrativa devem estar em relação uns com os outros, de forma a sustentar uma ponte entre forma e conteúdo. Em suma, na narrativa, diferentemente de outros textos em que se trabalha com um grau maior de liberdade e abertura do sentido (como a poesia), mesmo que em versos, é um tipo de texto em prosa, com começo, meio e fim, em que os elementos estão sempre estruturados em função do enredo. Este enredo implica, portanto, numa espécie de roteiro a ser costurado através da mistura - mixagem - entre palavras, gestos, imagens, sons.

A música não é a forma mais usual de constituição das narrativas, pelo menos na contemporaneidade. Por seu apelo natural ao sensível a linguagem musical se aproximou historicamente aos textos poéticos, livres de um fechamento temático ou conceitual necessário ou de uma pretensão de se "relatar algum acontecimento". Contudo, a linguagem musical tem características estruturais que potencialmente permitem que ela se preste como nenhum outro tipo de expressão, à organização das idéias necessária para se contar uma história.

Música é, antes de tudo, estrutura. Por mais livre em termos temáticos que seja, a linguagem musical existe sempre "organizando", por assim dizer, o caos dos sons desordenados, inconstantes e dispersos no mundo. Esta vocação natural para o pulso (repetição, circularidade, marcação constante - começo, meio e fim), melodia (organização das alturas e formação de intervalos que constituam as relações tonais previsíveis), harmonia (que opera na constituição das paisagens de fundo - contextos em que os acontecimentos principais se desenrolam), timbre (elemento que permite a "encarnação" do discurso musical abstrato ainda na partitura em sons que são produzidos pela interação do corpo humano e das materialidades dos instrumentos e equipamentos





de produção) e intensidade (que opera sobre a tensão entre forte e fraco, produzindo a dinâmica e as situações dramáticas na peça) fazem da música um tipo de expressão facilmente adaptável para se contar histórias de uma forma bastante interessante. Alguns gêneros musicais (como a ópera ou os cânticos) já demonstraram essa vocação.

Mas se não é qualquer narrativa que nos interessa, como pensar na constituição de textos narrativos do que poderíamos chamar de "costuras de fragmentos da identidade cultural brasileira" em peças musicais? Certamente nossos valores já foram temas de muitas canções. Isso nunca foi novidade. O que nos chama a atenção nos últimos tempos - mais notadamente a partir da década de noventa - é a emergência da constituição de discursos musicais que parecem procurar uma síntese que resgate e, ao mesmo tempo, aponte orientações para o futuro dos rumos da própria Música Popular Brasileira (no sentido mais amplo e incluyente possível da diversidade de estilos e movimentos que abriga) e de sua relação com outras formas de expressão contemporâneas como o cinema, a TV e a literatura. Movimentos como a Tropicália e o Cinema Novo; o Mangue Beat e a nova geração de cineastas de Pernambuco são exemplos da existência e consistência desses diálogos inter-semióticos em nosso país. Normalmente em torno de temáticas e poéticas em comum, sons e imagens sempre ultrapassaram seus suportes mais usuais para "dar uma canja no espetáculo dos amigos".

O resgate e, com ele, a recriação de um passado recente da cultura popular tecnicamente mediada (um tipo de "embrião da música pop") de nosso país através das possibilidades oferecidas pelos suportes e tecnologias digitais é um fenômeno de interesse na tentativa de compreensão das formas como atualmente se produz discursos sobre nossa identidade cultural através dos tempos. Algumas experiências que remetem aos procedimentos originalmente propostos pela música concreta têm sido realizadas nos últimos anos, como





recursos para a constituição desse tipo de “narrativa”, invertendo assim, sua proposta original.

O avesso do concreto; o *sampling* como recurso de citação na construção de um fio narrativo da música popular brasileira

A música concreta há muito introduziu os procedimentos de composição e produção musical a partir de materiais previamente gravados e sua edição como “colagens” que transformam sons associados originalmente a certas situações práticas em timbres desgarrados desse tipo de representação indicial. O que funcionaria como índice (no sentido semiótico do termo⁷, apontando para algum tipo de situação anterior que deu-lhe origem), era trabalhado como material bruto para a constituição de novos tipos de experiência sensível. Assim, esses sons seriam, por assim dizer, transformados em “ícones de si mesmos” e desgarrados de seu objeto de referência original. O que menos importava, nesse caso, era o referente sonoro original, mas justamente a capacidade de “dar vida própria” ao som, libertando-o da função de mera representação de uma realidade exterior e tornando-se um signo gerador de sentido (construído no momento mesmo da audição e interpretação pelo ouvinte).

A valorização dos timbres (e, conseqüentemente, uma certa “volta aos primórdios” da “corporeidade do som” e à “concretude da massa sonora”⁸) é, certamente, a marca mais consistente da linguagem musical do século XX, tanto no campo da chamada “música

⁷ Signo de relação existencial com algum tipo de acontecimento (seu objeto de referência), ou seja, que existe em consequência natural à existência do próprio objeto.

⁸ Bastante sacrificada pelo discurso da arte moderna e da música de concerto, centrada na partitura, no conteúdo musical abstrato e independente de sua execução concreta.





erudita” quanto nos procedimentos da música pop gravada. O que se sacrifica na complexidade e virtuosismo de um conteúdo abstrato (melodia, harmonia e pulso) é valorizado justamente pelo experimentalismo da “forma” ou, como os músicos costumam dizer, da “cor” do som (fazendo uma analogia com as artes visuais). A luta do discurso musical aproxima-se, num certo sentido, à tentativa histórica da pintura de se libertar da exigência de um referencialismo realista e valorização da chamada “pintura abstrata” (que parece ser, ao contrário, a valorização do concreto como a forma e a cor pura, independente de uma relação direta com um objeto exterior a ser representado). Porém, por já ter sido libertada há alguns séculos dessa exigência representacionista “ao pé da letra” (ninguém, nem mesmo na escuta mais desatenta e despreocupada, escuta música instrumental procurando um “mundo concreto que deve estar representado pelas notas”), o desafio da música vai um passo além: o de buscar uma certa raiz antropológica do som no despertar da experiência estética do homem: “o som pelo som”, independente de uma gramática musical dotada de regras de combinação de signos.

Essas experimentações (que têm em John Cage seu representante mais importante na atualidade, no campo erudito) já ultrapassaram as academias e ganharam a dimensão do próprio mercado de música pop contemporânea (como em diversas manifestações da música eletrônica), sendo, portanto, cada vez mais apropriada como uma nova possibilidade de linguagem pela sociedade como um todo. Somadas, é claro, às experimentações de estúdio com sons provenientes de sintetizadores (transformadores de combinações numéricas – informação – em timbres inéditos) que também geram novos signos menos indiciais do que simbólicos.

Os procedimentos surgidos com a música concreta (gravação e descontextualização do som) começam, porém (mais notadamente na década de noventa), a ser utilizados de





uma outra maneira, talvez no sentido inverso à sua proposta inicial: gravações e edições de materiais brutos começam a ser utilizados (principalmente a partir do sampler⁹ e dos sistemas gravação e mixagem em computador) como recursos de “citação” e “recuperação” de um tipo de “memória” da cultura popular brasileira, dispersa em gravações antigas que tendiam permanecer no “limbo histórico” dos sebos e arquivos reservados apenas aos estudiosos, dada a velocidade de substituição dos suportes de produção (equipamentos de gravação) e, principalmente, reprodução técnica musical (aparelhos de som caseiros e players em geral). Esses novos procedimentos ao mesmo tempo, parecem resgatar as formas (modos de produção e suportes originais) e conteúdos (propostas políticas e posturas ideológicas) de um passado recente de nossa memória musical, estabelecendo assim, um tipo de “narratividade” que liga e discute a conexão entre diferentes períodos e contextos culturais.

A utilização do sampler não apenas como equipamento de produção de sonoridades descontextualizadas, mas como possibilitador de uma nova contextualização dialógica entre dois tempos (o passado sendo atualizado e, dessa maneira, conectado em tempo real com o presente) começa com o experimentalismo de Tom Zé, há algumas décadas, e ressurgiu na música pop brasileira dos anos noventa com “rappopcreto”¹⁰, faixa do disco comemorativo dos 25 anos do movimento tropicalista Tropicália 2, de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Esse disco, certamente bastante pretensioso e centrado no “mainstream” desse movimento¹¹, parece ser uma tentativa (embora confusa e pouco centrada) de

⁹ Aparelho que digitaliza sons gravados e permite sua manipulação e alteração através de interfaces.

¹⁰ Faixa 1 do CD anexo.

¹¹ Notadamente os compositores mais abertos a um diálogo e à apropriação das características de indústria fonográfica – Caetano e Gil – deixando de lado nomes de importância fundamental para a proposta original





apontar novos caminhos para a música brasileira no final do século XX. Especialmente a faixa citada se difere do restante do disco pela dificuldade em se enquadrar no padrão de canção (no formato tradicional A, B e refrão) e se aproximar mais das colagens não tão organizadas no pulso de Cage, provocando um estranhamento no ouvinte, mas ao mesmo tempo estimulando a descoberta dos intérpretes e gravações originais dos trechos citados. Não é à toa que a montagem trabalha com cantores de timbres bastante característicos e conhecidos pelo grande público. O “tema” é apenas a pergunta “quem?”, que não deixa de ser uma expressão que funcione como um estímulo à busca dos sons originais que deram origem ao trabalho. Um tipo de “link” que aponta para a potencialidade das novas tecnologias de produção para o resgate das vozes que constituem a história da música popular brasileira gravada e uma releitura sobre ela.

Apesar de ter aberto esse link, parece que Caetano não se interessou em continuar seu desenvolvimento e acabou optando por desenvolver – logo depois do grande sucesso comercial do disco com as faixas mais “fáceis” como “Haiti” e “Desde que o samba é samba” – uma linha mais “fina estampa”, em seus trabalhos posteriores, com um tom mais camerístico e senhoril.

O compositor que mais tem se preocupado com esse tipo de procedimento, ao longo da década de noventa em nosso país, certamente é Lenine, a partir do surpreendente disco “O dia em que faremos contato”¹² em 1997, no qual faz uma série de referências e citações sonoras de falas produzindo um discurso polifônico e não-linear sobre os enredos

desse movimento, como Tom Zé (que, por sinal, já trabalhava há muito mais tempo com a utilização de materiais gravados produzindo texturas sonoras, influenciado pelos músicos concretos).

¹² Produzido por Chico Neves, produtor musical conhecido pelo trabalho de edição e manipulação do material gravado na mixagem.





propostos pelas letras. Ele inclusive assume este interesse ao citar suas fontes no encarte (o que Caetano não fez em rap popcreto, talvez de forma intencional para estimular a curiosidade do ouvinte). Neste outro momento – muito menos experimental e mais formatado a uma escuta tradicional da canção gravada (o que certamente funciona mais no sentido de popularizar o interesse e compreensão sobre essa discussão) – Lenine parece tecer uma “arqueologia” da cultura popular tecnicamente produzida (o cinema e a música gravada) de nosso país¹³. Em seu disco posterior, “Na pressão”, Lenine volta a recorrer à citação tecnologicamente mediada na faixa de abertura “Jack Soul Brasileiro” (faixa 5 do CD anexo), dedicada a Jackson do Pandeiro – figura resgatada na década de noventa como um dos precursores da miscigenação e do diálogo da música brasileira com a música americana e da síntese de tecnologias e linguagens – em que apresenta um longo trecho de “Cantiga do Sapo” (Buco do Pandeiro/Jackson do Pandeiro) na gravação original de Jackson¹⁴ e canta “Chiclete com Banana” (Gordurinha/Altamiro Cartilho) como complemento do discurso desenvolvido ao longo de toda a letra, que remete exatamente a esse diálogo intercultural e globalizante que volta à tona na década de noventa não apenas em nosso país, mas em todo o mundo. Também as referências e citações são

¹³ As faixas de destaque nesse disco são “A Ponte” (faixa 2 do CD anexo), em que recorre-se à citação de um depoimento da dupla pernambucana Cajú e Castanha na época de sua infância, falando (na época) sobre sua breve história e como se dá o processo de criação e do improviso no âmbito da música popular brasileira de raiz e “Candeeiro Encantado” (faixa 3 do CD anexo), em que se ouve um trecho original da fala de Corisco, personagem de Othon Bastos em “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha, discutindo a questão do sertão como tema recorrente em nossas obras culturais. Além disso, a faixa “Pernambuco Falando Para o Mundo” (faixa 4 do CD anexo), apesar de não apresentar esse tipo de procedimento de recuperação e colagem de gravações antigas, é uma combinação de canções que marcaram diferentes épocas da história musical pernambucana com seus principais representantes (Voltei Recife, de Luis Bandeira; Frevo Ciranda, de Capiba; Sol e Chuva, de Alceu Valença e Rios Pontes e Overdrives, de Chico Science e Fred Zero Quatro).

¹⁴ Que, graças aos recursos digitais de produção, teve seu tom alterado sem que se perdesse radicalmente o timbre ou o andamento originais (o que era praticamente impossível de ser realizado antes dos sistemas digitais de produção).





explicitadas no encarte, inclusive mencionando a liberação do trecho original pela gravadora Sony Music, hoje detentora dos direitos fonográficos da obra.

O último disco do compositor – Falange Canibal – também apresenta trechos de gravações de outros artistas¹⁵ para dialogar com suas composições, sempre a partir de uma temática em torno dos valores da cultura brasileira. Seu próprio título (que remete a uma movimentação da qual o artista fez parte na década de oitenta) já indica, de alguma maneira, o interesse de recuperação de algo do conteúdo da proposta antropofágica dos modernistas e a constituição de uma tradição em torno da música de consumo em nosso país.

Ao trabalhar com essas citações sonoras, Lenine (e outros artistas que também desenvolvem trabalhos nesse campo) faz uma “costura” temporal entre o passado, imortalizado pelos nomes que constituem importantes referências para a música brasileira, e o presente, que explora a utilização de timbres sintetizados e todos os tipos de recursos de manipulação digital do material gravado. Uma mixagem temporal que modifica a substância de dois momentos distintos e complementares.

Mixagem: tempos em diálogo e polifonia na construção de narrativas musicais

Se já chamamos a atenção para a natureza recriadora do ato de se contar uma história (própria da oralidade), apontamos também, já no contexto da contemporaneidade, para um procedimento técnico que cada vez ganha maior importância nas rotinas de produção fonográfica: a mixagem.

¹⁵ Como a curiosa faixa “Encantamento” (faixa 6 do CD), totalmente produzida a partir da montagem de gravações de outros artistas e complementadas pela voz de Lenine. Nesta faixa são citados “Pagode Russo”, de Luiz Gonzaga e João Silva e “Efeito Samba”, de Zé Miguel Wisnick, além de faixas de artistas russos.





Mixagem é o termo técnico que designa a mistura de uma diversidade de sons gravados separadamente nos gravadores multipista. Essa mistura não corresponde a uma espécie de “liquidificador musical” onde cada som é jogado dando origem a uma massa homogênea em que não se distingue ou separa um elemento do outro. Mixagem é, ao contrário, o ato de se combinar as sonoridades, organizando o espaço sonoro (nas situações mais comuns, o ambiente estereofônico) através da distribuição e “especialização” do som. Essa organização do espaço faz com que, ao mesmo tempo, a obra ganhe uma certa coesão (soe como algo “amarrado”), porém, que se possa distinguir a particularidade de cada instrumento ou voz anteriormente captada.

Cada vez mais a mixagem, além de distribuir os sons no ambiente, significa a etapa de “acabamento” do material gravado. Os sons brutos captados e registrados nas fitas ou discos de computador são “abertos” e cada um deles pode ser cuidadosamente tratado, através da regulação de frequências (realce de certas regiões mais valorizadas), volume ou da aplicação de filtros e efeitos gerados pelos equipamentos periféricos¹⁶. As tecnologias digitais de produção, na década de noventa, potencializam essas intervenções, fazendo com que o técnico tenha um controle preciso (inclusive com total automação) da dinâmica e combinação de sonoridades ao longo do trecho musical produzido, principalmente através das interfaces visuais (cada onda correspondente aos sons gravado estão representadas graficamente e justapostas na tela do computador, permitindo assim, a localização e manipulação muito precisas sobre o material). Assim, programas como o Pro-Tools têm permitido uma série de experimentações sonoras até então de difícil realização apenas com procedimentos analógicos no ambiente dos estúdios.

¹⁶ Antes do advento da mixagem em computador esses periféricos eram disponíveis analogicamente em racks. Atualmente praticamente todos os tipos de periféricos estão disponíveis nos próprios programas de gravação e mixagem em forma de “plug-ins” (programas auxiliares de tratamento sonoro), o que facilita muito sua aplicação.





Nos últimos anos, percebe-se que a mixagem digital tem sido usada frequentemente como um recurso de polifonia, ou seja, algo que permita o “diálogo” de uma pluralidade de vozes, muitas vezes distantes espacialmente e, sobretudo, temporalmente. A recuperação de gravações antigas e sua inserção em novas obras como citações têm gerado um grande número de produtos em que a intertextualidade sonora se apresenta como um importante recurso de linguagem. Alguns artistas (como Lenine) utilizam esse intertextualidade através de citações sonoras recuperadas nos arquivos de gravadoras e produtores de filmes no sentido de constituir certos “fios temáticos” e escrever um tipo de “historiografia sonora” da cultura tecnicamente produzida e mediada de nosso país. Através dessas citações, há um tipo de sobreposição de tempos e períodos históricos: passado e presente são conectados e aparecem combinados dialogando dentro de uma mesma obra, normalmente a partir de um tema ou conceito central que justifique tal diálogo. Esse diálogo temporal estabelece lógicas e conexões temáticas e estéticas, certamente apontando para tendências futuras (constituindo um certo diagnóstico que indica direções para o que ainda deve estar por vir) da música pop brasileira.

É claro que essa atualização de uma obra produzida num tempo passado provoca uma completa re-significação de seu conteúdo original pela mudança de contexto em que se insere e pelas intervenções técnicas que algumas vezes modificam sua sonoridade primária. Também, estando inserida como citação dentro de uma outra obra, ela passa a cumprir um papel de referência histórica consolidada, e não mais de uma forma simbólica comum, surgida num contexto cultural específico. Neste sentido, ela é valorizada e ganha um status de “referência cultural”. É justamente o casamento entre essa “recuperação atualizada” dos arquivos sonoros e uma reflexão sobre a historicidade e a constituição de um tipo de “identidade musical” em nosso país que estamos interessados. Certos temas mais fundamentais já foram detectados como recorrentes nessas citações, como a





questão da miscigenação e da vocação polifônica e de diálogo com outras culturas próprios do “ser brasileiro” (como defende o discurso de Gilberto Freyre) ou o sertão como cenário de síntese de nossa nacionalidade (e, com ele, todas as figuras historicamente mitificadas, como Lampião). Essas temáticas revelam a preocupação de alguns artistas não apenas com o lançamento de produtos fonográficos “anteados” com o presente através do uso de tecnologia de ponta, um interesse na discussão sobre nossos valores culturais através da história, recorrendo a outros compositores e intérpretes que, em sua avaliação, sintetizam o que há de mais importante e representativo do “ser brasileiro”. Trata-se, portanto de um conjunto de signos que constroem discursos em torno da afirmação de uma identidade cultural e musical de nosso país.

(Re)construindo a identidade cultural brasileira através da música gravada

Sabemos que tanto a história (como representação dos acontecimentos e “conservação” do tempo) quanto as identidades são, antes de tudo, construídas através dos discursos e da vida social dos indivíduos. Passam longe da simples revelação de uma “essência” dos fatos acontecidos ou de “ser fundamental” que constitui as culturas e modos de vida. Ao criticar essa concepção essencialista de identidade e nos aproximarmos de uma outra, mais ligada à dinâmica das ações e interpretações em torno de discursos encarnados nas práticas sociais e na vida cotidiana como sugerem autores como Hall e Bauman, apontamos para seu caráter de construto constante e, portanto, de algo sempre em trânsito e modificação. Essa “identidade musical” que é tema frequente da obra de Lenine é, ao mesmo tempo, recuperada e atualizada, mas principalmente, reconstruída através da sucessão de seus discos e do reconhecimento de seu valor como representante de uma nova geração de compositores brasileiros. Ele talvez seja a grande “voz autorizada” que serve de referência para inúmeros outros. Daí também a importância de sua figura





enquanto produtor de discursos representando toda uma geração que se consagra a partir dos anos noventa em nosso país.

Neste artigo iniciamos uma reflexão que não se interessa por uma recuperação objetiva de um passado musical de nosso país com um rigor de historiador, mas uma análise dos discursos que falam sobre esse passado na atualidade e, de certa maneira, funcionam como “narradores de uma história” de um campo que sempre carece de maior sistematização e reflexão histórica, visto que seus “documentos” de registro estão dispersos em sebos, discotecas de rádios antigas e arquivos de gravadoras: a Cultura Popular Brasileira.

Certamente essas “narrativas fonográficas” têm suas características estruturais bastante destacadas, como, por exemplo, sua montagem não-linear (grande parte das citações encontram-se ao longo das canções, como que misturadas em seu conteúdo). Este também é um ponto particular de interesse para o campo da Comunicação: perceber as nuances que constituem certas formas de narrativas que fogem da tradição literária mais convencional.

Nosso interesse é perceber como e com qual objetivo surgem essas citações, que função desempenham dentro da obra como um todo (legitimação do discurso, ilustração, experimentação estética), a partir de que tipos de discursos elas são recuperadas e atualizadas (comparando inclusive com as gravações originais que são as “fontes” da citação) e quais são as referências de nosso passado musical recente que atualmente se impõem como pilares mais fundamentais para o discurso da música brasileira contemporânea. Para isso, pretendemos analisar algumas gravações que julgamos representativas desse tipo procedimento e as obras originais que estão citadas através do sampling.





O interesse de Lenine e de outros artistas em problematizar os valores que historicamente moldam nossa concepção de identidade cultural é, certamente, algo bastante revelador. O próprio compositor, ao definir seu trabalho, se apresenta como uma espécie de “cronista”, que percebe situações de interesse no cotidiano de nosso país e as representa musicalmente. Esse papel quase jornalístico é, em nossa leitura preliminar, o que parece despertar o interesse da busca de conexões com outros eventos e situações de nosso passado cultural, tecendo um fio temporal que explicita um certo tipo de coerência natural que gera desdobramentos históricos que vão além da mera produção momentânea de canções para o mercado, mas que apontem (mesmo que isso se dê de forma não tão consciente, e por isso mesmo ainda mais autêntica) para a força de certos traços que já nos acostumamos a assumir como pertencentes ao “ser brasileiro”.

VELOSO, Caetano. GIL. Gilberto. Tropicália 2. Polygram, 1993.

LENINE. O dia em que faremos contato. BMG, 1997.

LENINE. Na pressão. BMG, 1999.

LENINE. Falange Canibal. BMG, 2002.

CD ILUSTRATIVO:

- Faixa 1: Rap Popcreto (Caetano Veloso). IN: VELOSO, C e GIL, G. Tropicália 2 (faixa 4).

- Faixa 2: A Ponte (Lenine/Lula Queiroga). IN: LENINE. O dia em que faremos contato (faixa 1).





- Faixa 3: Candeeiro Encantado (Lenine/Paulo César Pinheiro. IN: LENINE. O dia em que faremos contato (faixa 3).
- Faixa 4: Pernambuco Falando Para o Mundo (Diversos – compilação). IN: LENINE. O dia em que faremos contato (faixa 12).
- Faixa 5: Jack Soul Brasileiro (Lenine). IN: LENINE. Na pressão (faixa 1).
- Faixa 6: Encantamento (Lenine/Sérgio Natureza). IN: LENINE. Falange Canibal (faixa 5).

BAUMAN, Z., (1998) *O Mal Estar Da Pós-modernidade* Rio De Janeiro: Zahar

DEBRAY, Régis, (1993) *Curso De Midiologia Geral* Petrópolis: Vozes

HALL, Stuart, (2000) *Quem Precisa Da Identidade?* In: Identidade E Diferença Petrópolis: Vozes

LÉVY, Pierre, (1993) *As Tecnologias Da Inteligência* Rio De Janeiro: Editora 34

VILLAÇA, Renato, (2001) *A Passagem Do Som*. Dissertação De Mestrado Belo Horizonte: UFMG

