

A MPB ELETRÔNICA DO PROJETO PRISMA: HIBRIDISMO OU TRADIÇÃO?

Alexei Michailowsky

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Doutorado em Música

SIMPOM: Subárea de Linguagem e Estruturação / Teoria da Música

Resumo: Em 1984, César Camargo Mariano propôs a inserção de instrumentos musicais eletrônicos e sistemas MIDI num repertório de música popular brasileira instrumental. O sucesso das primeiras temporadas de shows em São Paulo levou ao Projeto Prisma, que estendeu-se por mais trinta meses compreendendo a gravação de dois LPs e a realização de grandes turnês. Sua principal característica era a mistura de elementos típicos da MPB com sons eletrônicos globais então praticamente inéditos nos estúdios e palcos brasileiros em razão das restrições à importação de instrumentos musicais naquele período e da pouca familiaridade dos músicos brasileiros. Ainda que os participantes do Prisma priorizassem a expansão das possibilidades tímbricas numa tradição pré-existente, eles acabaram lidando com novas questões decorrentes da utilização dos equipamentos, tais como o emprego de ruídos não-temperados como materiais composicionais, a programação de sequenciadores, as edições em fita e o *sound design*. Daí podemos indagar qual seria a natureza dessas misturas e de seus produtos: situariam-se eles perfeitamente no interior de um território estético previamente constituído ou numa zona entre territórios caracterizada pela indefinição e pela multiplicidade? Este último caso corresponde ao conceito de hibridismo, frequentemente tratado pelos autores sob a perspectiva nacional. Partindo da consciência de que não há culturas puras, mas apenas tradições culturais estabilizadas, este trabalho propõe um conceito de hibridismo baseado na interseção de diversos textos e investiga a existência ou não do estado híbrido resultante da presença e da influência dos meios eletrônicos na música do Prisma.

Palavras-chave: Música popular brasileira; Música popular eletrônica; Hibridismo cultural.

The Brazilian Electronica of the Prisma Project: Hybridization or Tradition?

Abstract: In 1984, keyboardist César Camargo Mariano proposed the adoption of electronic musical instruments and MIDI systems in a Brazilian popular music repertoire. The successful first concert seasons in São Paulo led to a long-term project, named Prisma, which has been extended over the next thirty months encompassing the recording of two albums, each one followed by a nationwide concert tour. The main feature of the music was the mix of typically Brazilian musical elements with electronic sounds never heard attempted before in the country due to trade barriers on musical instrument imports and the unfamiliarity of local musicians with the new studio and stage practices. In spite of the fact that the Prisma participants focused on expanding the sound palette of a previously existing tradition, they eventually dealt with matters such as non-tempered noises as music composition materials, sequencer programming, tape editing and sound design. Hence one can ask about the nature of that concoction and its products. Would they fit perfectly within the borders of a previously constituted aesthetic territory or place themselves in an intermediate zone defined by indefinability and multiplicity? This last option leads us to the concept of hybridization, frequently approached by authors under a national perspective. Starting from the statement that there is no cultural purity but stabilized cultural traditions, this paper proposes a concept of cultural hybridization based on an intersection of texts and studies, to investigate a possible hybrid state resulting from the presence and influence of electronica in the music of Prisma.

Keywords: Brazilian popular music; Electronica; Cultural hybridization.

O Projeto Prisma

Em 1984, o grupo Alpargatas ofereceu a César Camargo Mariano a oportunidade de realizar uma temporada de shows em São Paulo para divulgar o lançamento da nova coleção de jeans de sua marca *Top Plus*. Então o músico paulistano formou um grupo e concebeu o espetáculo *Prisma*, desejando realizar uma experiência de criação e performance com um sistema de instrumentos musicais eletrônicos e computadores interligados pelas interfaces MIDI. O sucesso de público e crítica dessa primeira montagem acabou atraindo um novo patrocinador, a indústria de computadores SID, pertencente ao conglomerado industrial Machline, e rendeu a produção dos LPs *Prisma* (1985) e *Ponte das estrelas* (1986) e a realização de duas grandes turnês nacionais.

Desde o início de suas atividades, o grupo deixava clara sua pretensão de revitalizar a música popular brasileira através do emprego das novas tecnologias eletrônicas. Em primeiro lugar, seus integrantes desejavam introduzir timbres sintetizados em arranjos para muitas de suas composições baseadas na chamada MPB instrumental, e também para versões de peças escritas por outros autores. Entretanto, o repertório era baseado em um show de concepção multimídia, trazendo elementos como efeitos visuais e uma performance de dança de rua, e acabou incluindo uma quantidade significativa de técnicas e estéticas de criação e performance musical derivadas dos meios eletrônicos utilizados. Por isso o termo “mistura” foi frequentemente adotado para descrever a música do Prisma.

Quando estamos diante de uma nova mistura de elementos musicais os resultados sempre despertam curiosidade, não apenas por suas características mas também em razão das reações provocadas por ela. Nesse instante tendemos a inventar gêneros para classificar as novidades, mas algumas destas não conseguem eliminar a alteridade em seu interior. Revelam seus elementos formativos na íntegra e fazem com que qualquer tentativa de classificação esbarre em numerosas e significativas exceções. Diante disso foi proposta uma nova categoria, a dos híbridos, englobando exatamente os seres e coisas situados em zonas de fronteira. Ela vem aparecendo com particular frequência nos universos cultural e artístico, onde a abundante dinâmica de cruzamentos apresenta contornos particulares e nem sempre pode ser descrita com exatidão. Os principais textos antropológicos sobre esse tema – alguns redigidos por autores nascidos em países em desenvolvimento, como o argentino Néstor García Canclini (1995, 2005) e o libanês Marwan Kraidy (2005), destacando-se ainda a obra do sueco Ulf Hannerz (1996) – enfatizam uma ideia de cultura como parte integrante do patrimônio dos Estados nacionais e investigam suas relações com os fenômenos de extensão global. Na música popular, John Storm Roberts intensificou a discussão sobre os diálogos

entre repertórios associados a diferentes grupos de pessoas com *The Latin Tinge* (1979), um estudo da presença e influência da música latino-americana nos Estados Unidos. Quanto às misturas sonoras do Brasil, destacam-se os trabalhos de Bryan McCann (2004), Sean Stroud (2008), Frederick Moehn (2012) e Herom Vargas (2007), este último influenciado sobretudo por Canclini e abordando diretamente a questão do híbrido. Hermano Vianna (1995) e Carlos Sandroni (2001), por sua vez, tratam da invenção da MPB como a tradição musical nacional por excelência no Brasil.

A adoção dos instrumentos musicais eletrônicos e das tecnologias MIDI no Brasil dos anos 80 envolveu diversas peculiaridades. Um rígido protecionismo alfandegário inviabilizava a importação legal dos equipamentos e os sons eletrônicos influenciados pela música pop internacional e pela recente música eletrônica dançante enfrentaram uma oposição pretensamente nacionalista pela qual representariam mais uma ameaça importada à pureza da música pátria. O Prisma representou uma das primeiras e mais intensivas experiências nesse sentido e, diante das suas propostas (principalmente da ênfase na mistura em sua receita sonora), pretendo aqui investigar se sua música representa efetivamente um híbrido ou se as tecnologias foram simplesmente transportadas para um universo estético previamente existente sem transformá-lo verdadeiramente. Para tal, parto de uma definição derivada de uma interseção das obras supracitadas e em seguida transporto-a para o contexto específico do Prisma.

Cultura e hibridismos

As culturas humanas são dinâmicas por natureza e estão sempre em transformação. Para Raymond Firth, “cultura é algo que as pessoas herdam, usam, transformam, adicionam e transmitem.” (FIRTH *apud* HANNERZ, 1997, p. 11). Ela é memória, e uma das principais finalidades do seu estudo é a compreensão das transformações sofridas por ela ao longo do tempo. As preocupações culturais decorrem da consciência de se fazer parte de um grupo específico, com características particulares e uma produção reconhecidamente própria, e da percepção da alteridade.

A questão da “cultura” sempre desafiou fronteiras geográficas e relações de poder: qualquer contato com o outro cria oportunidades de transmissão e transformação de elementos culturais. Há quem insista numa pretensa pureza étnica ou cultural mas há apenas tradições estabilizadas, sempre resultantes de supressões de diferenças efetuadas pela força ou por um pacto, mas jamais imunes aos cruzamentos e diálogos nascidos inclusive como reações a essas manobras. Nenhum grupo está livre de divisões e diferenças internas; o que dá vida às

tradições e as alimenta é sobretudo a repetição consistente de suas práticas e conteúdos.

O diálogo com o outro pode ser descrito como o cruzamento de uma ponte localizada sobre uma “zona inter” caracterizada pelo descontrole e pela multiplicidade. Ele pode resultar em produtos caracterizados pela multiplicidade de referenciais, determinantes e configurações e pela incapacidade de identificação absoluta com qualquer tradição cultural ou referencial teórico imediato de natureza histórica ou estética, configurando novas estruturas ou práticas surgidas de uma combinação de elementos. Sua natureza é híbrida e eles se apresentam como colchas de retalhos dispostos de forma desordenada, mas perceptíveis um a um (vide CANCLINI, 2005, p. 31). Quando surgem, desafiam todas as classificações conhecidas mas podem trazer perspectivas de estabilização para configurações outrora impensáveis. Nenhum dos elementos encontrados em sua constituição pode ser descartado em favor dos outros e não há hierarquia entre eles.

A utilização de “mistura” como sinônimo de “hibridismo” é frequente mas enquanto o híbrido sempre resulta de uma mistura nem toda mistura leva ao estado híbrido. A diferença entre os elementos envolvidos é imprescindível e seu encontro deve originar instabilidades e tensões cujo apaziguamento nunca é imediato.

A “MPB” e a “música eletrônica” na música do Prisma

A música do Prisma nasceu como parte de uma obra multimídia e condicionava-se às imagens em alguns momentos, operando como uma trilha sonora. Isso representou uma oportunidade para explorar a utilização dos ruídos não-temperados e do áudio como materiais composicionais. Ao mesmo tempo o domínio estético estava determinado desde o primeiro instante: era a música brasileira instrumental, descrita por Acácio Piedade (2011) como um gênero autônomo caracterizado por uma fricção de musicalidades com o jazz: ao mesmo tempo em que há um idioma musical baseado nos improvisos e na valorização do instrumentista, encontramos um discurso nacionalista e uma pretensa expressão de brasilidade na música a partir de algumas tópicas: o brejeiro (estilo no qual as formas estão sempre passíveis de transformação por meio de subversões, brincadeiras, desafios e exhibições deliberadas de virtuosismo e audácia individuais), a época-de-ouro (inclusão de floreios melódicos das antigas modinhas, valsas, polcas e serestas brasileiras, evocando a ideia de um Brasil antigo carregado de lirismo, singeleza e simplicidade) e a nordestina (empréstimo de formas melódicas modais do repertório folclórico do Nordeste para evocar uma ideia de “Brasil profundo”). No entanto a produção desenvolvida a partir dos anos 60 está conectada a uma linha evolutiva remontando pelo menos ao início da história fonográfica nacional. A

evolução histórica de uma vertente cantada e de uma vertente instrumental na MPB parece ter ocorrido de maneira homogênea, com grande integração e cooperação entre os artistas. Diante disso percebemos que esse repertório instrumental (bem como a música do Prisma) integra a música popular brasileira, tratada aqui não como um gênero, mas como uma tradição pretensamente nacional por excelência onde, em vez da unidade idealizada, há uma multiplicidade de elementos musicais oriundos dos mais diversos gêneros e lugares com um significativo histórico de cruzamentos e experiências de canibalismo cultural. A capacidade de absorção e estabilização de novos elementos no interior desse território estético revelou-se especialmente grande ao longo de sua história, o que foi ainda mais evidenciado durante os anos 60 com a definitiva integração do Brasil à música pop global através da bossa nova, da jovem guarda e da tropicália.

O termo “música eletrônica” também pode ser caracterizado como “guarda-chuva”, englobando toda e qualquer manifestação musical derivada do uso de ferramentas eletrônicas. Ele pode ser aplicado tanto à música eletrônica, eletroacústica e concreta de concerto quanto aos múltiplos e diferentes gêneros associados à música eletrônica dançante e outras músicas populares desenvolvidas com meios eletrônicos, mas não-dançantes. Na literatura, é possível encontrar algumas propostas de definição para ele. Simon Emmerson (2007, p. XIII) o associa ao universo mais amplo da música eletroacústica e fala em uma música escutada através de alto-falantes ou produzida com o auxílio de meios eletrônicos. Mas esse conceito se estende aqui para incluir a música acústica amplificada onde a amplificação altera na essência a experiência do som e representa uma parte integral da performance. Temos aí uma dúvida: toda música amplificada eletronicamente e escutada através de alto-falantes pode ser chamada de “música eletroacústica” e toda música produzida com o auxílio de meios eletrônicos pode ser chamada de “música eletrônica”? Penso que não: após o advento da gravação e reprodução do som e ante a incapacidade de realização de uma performance musical por meios puramente acústicos em determinadas situações e locais, qualquer tipo de música está sujeito a receber captação ou amplificação através de equipamentos eletro-eletrônicos. O que prevalece para definir uma música como “eletrônica” é a influência estética das possibilidades exclusivamente oferecidas pelos meios eletrônicos para a criação e a performance musical na sonoridade como um todo. Não basta a mera utilização de sintetizadores, *samplers* e computadores.

Essa discussão se intensificou na medida em que os instrumentos eletrônicos começaram a ser trazidos para tradições musicais populares originalmente desenvolvidas sem sua presença. Isso se deveu a diversos fatores, mas o principal teria sido a iniciativa da

indústria em deixar de produzir instrumentos conforme as demandas individuais de cada cliente para investir em produtos padronizados, portáteis, fabricados em grande escala, baratos e apresentando interfaces inspiradas em algo já familiar a uma grande massa de músicos (THÉBERGE, 1997, p. 55). Essas diretrizes ocasionaram uma rápida e brutal democratização das ferramentas musicais eletrônicas e levaram ao desenvolvimento de uma relação onde o cliente não deve necessariamente condicionar-se aos recursos disponibilizados por cada produto, podendo subverter suas finalidades formulando novas práticas e propostas estéticas, cuja consolidação influenciará o desenvolvimento de novos produtos.

Os responsáveis pelas tentativas de integração dos sintetizadores em tradições originalmente acústicas intencionavam acima de tudo explorar novos timbres. Um mesmo modelo de instrumento podia dar acesso a sons absolutamente inéditos e ao mesmo tempo imitar os sons de toda uma banda ou orquestra, muitas vezes sob a forma de programações realizadas pela própria fábrica. Consequentemente as especificidades técnicas de cada modelo e o desafio proposto por sua utilização deixaram de trazer consequências estéticas significativas. Robert A. DeVoe (1977, p. 6–8) já constatava o risco de redução da proposta da *electronmusic*, outrora de vanguarda, à mera questão da timbragem.

César Camargo Mariano, por sua vez, não pretendia provocar uma ruptura estética com o Prisma. Seu principal interesse, a incorporação de novos timbres ao padrão da “MPB” (desenvolvido sem a interferência do meio eletrônico), não basta em princípio para a caracterização do estado híbrido. Da mesma forma, os poucos projetos fonográficos nacionais desenvolvidos em torno das tecnologias musicais eletrônicas até então restringiam-se a o mesmo propósito. Via de regra, os arranjos mostram-se compatíveis com formações não eletrônicas e não há uma efetiva exploração de novos elementos idiomáticos possibilitados exclusivamente pela eletrônica. Todavia, a natureza multimídia dos espetáculos do projeto Prisma, a familiaridade dos profissionais envolvidos com o *sound design* através da produção de *jingles* e o próprio entusiasmo com as novas tecnologias acabou estimulando o grupo a realizar outras experiências (MARIANO, 2012). Ainda que em vários temas o instrumento eletrônico disponibilize novos timbres para a execução de um instrumentista (geralmente tecladista), dentro de um sistema temperado e respeitando um pulso rítmico definido, há alguns momentos em que as tecnologias utilizadas assumem um papel central na composição e no arranjo. Um exemplo está na introdução da faixa “Prisma” (tema de abertura dos espetáculos de 1984 e 1985, correspondente ao momento da entrada dos músicos no palco em meio a efeitos visuais), onde não podemos identificar uma nota musical sequer, mas apenas “eventos” de altura não determinada pelo temperamento, cuja reprodução fora do ambiente

eletrônico é impossível. Já na faixa “Os Breakers”, concebida para uma performance de dança de rua inspirada na cultura *hip-hop* na ocasião da primeira montagem, destaca-se a utilização do som reproduzido como material composicional primário: o trecho consiste na exposição repetitiva de um objeto sonoro em *loop* e seu desenvolvimento é realizado através de edições em fita magnética permitindo a execução desse *loop* ao inverso e também a formulação de variações através dos cortes e emendas, simulando a performance de um DJ. Esses trechos identificam-se com o universo da música eletrônica, seja sob a forma da *musique concrète*, da *elektronische musik*, do *kraut-rock* do Kraftwerk ou do *electro-funk* dançante, sugerindo interações desses sons com a MPB e também do músico-máquina representado pelo sequenciador e pelo computador com o instrumentista humano. Os arranjos volta e meia sobrepõem as partes sequenciadas e as execuções em tempo real, podendo culminar com a saída das máquinas em algum instante, restando os músicos humanos com suas nuances de intensidade e andamento e suas improvisações.

A MPB privilegia as figuras tradicionais do cantor e do instrumentista. O músico digital descrito por Andrew Hugill (2008), se é que existia no Brasil de 1984, representava uma grande exceção e a participação de um engenheiro de som no processo de criação musical através de edições e processamentos de som não era sequer considerada. Mas não havia proibições formais nesse sentido: a tradição brasileira simplesmente não pudera ainda discuti-las e incorporá-las em razão das barreiras tecnológicas e aduaneiras e da pouca familiaridade da grande maioria dos brasileiros com os equipamentos e com a nova linguagem musical.

Conclusão

Quando tratamos de música popular, não basta a identificação de uma mistura para definir um híbrido: ela deve provocar uma situação de instabilidade estética. Assim, cada contexto específico deve ser analisado individualmente. No caso do Prisma, há uma óbvia heterogeneidade entre as peças de seu repertório. Algumas revelam apenas a inserção de timbres sintetizados em arranjos plenamente compatíveis com outras formações instrumentais, inclusive sem a presença da eletrônica, ou espelham-se no pop eletrônico internacional. Elas não promovem um diálogo de tradições ou apresentam uma inovação estética, limitando-se à reprodução respeitosa de conteúdos estabilizados, e por isso não caracterizam híbridos. Já um outro grupo revela experimentações mais radicais e promove o encontro de tradições distintas revelando uma zona de indeterminação com desdobramentos imprevisíveis. Há uma multiplicidade de materiais composicionais, timbragens, sistemas de

alturas e ritmos, e propostas de prática e performance que vêm e vão cruzando as fronteiras sem se estabelecer em qualquer um dos territórios envolvidos. Observando o panorama cultural encontrado no Brasil e também as perspectivas da música pop eletrônica no período compreendido entre 1984 e 1986, verifica-se que elas de fato resistem a uma classificação única imediata e não podem ser descrita somente como MPB ou como música eletrônica, mas apenas como híbridos situados ainda indefinidamente entre essas duas tradições. Diante disso, podemos afirmar que a música do Prisma, como um todo, é parcialmente híbrida.

Referências

- CANCLINI, Néstor García. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- DEVOE, Robert A. *Electronmusic: a Comprehensive Handbook*. Vernon: Electronic Music Laboratories, 1977.
- EMMERSON, Simon. *Living Electronic Music*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- HANNERZ, Ulf. *Transnational Connections: Culture, People, Places*. Londres: Routledge, 1996.
- HUGILL, Andrew. *The Digital Musician*. Abingdon: Routledge, 2008.
- KRAIDY, Marwan. *Hibridity, the Cultural Logic of Globalization*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.
- MARIANO, César Camargo. Entrevista ao autor (via Skype). Rio de Janeiro e Chatham, 20 de maio de 2012.
- MCCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004.
- MOEHN, Frederick. *Contemporary Carioca: Technologies of Mixing in a Brazilian Music Scene*. Durham: Duke University Press, 2012.
- PIEIDADE, Acácio. “Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas”. *Per Musi*, no. 23, jan/jun 2011.
- ROBERTS, John Storm. *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music in the United States*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1979.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

- STOREY, John. *Cultural Theory and Popular Culture*. Harlow: Pearson Longman, 2009.
- STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music*. Aldershot: Ashgate, 2008.
- THÉBERGE, Paul. *Any Sound You Can Imagine: Making Music, Consuming Technology*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997.
- VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.