

Os sons de Jorge Drexler: Produção de presença no álbum “Cara B”¹

Belisa Zoehler GIORGIS²
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Porto Alegre, RS

Resumo

O artista uruguaio Jorge Drexler lançou em 2007 o álbum “Cara B”, gravado ao vivo em shows e em um quarto de hotel. Foi utilizada a base de voz e violão, juntamente com instrumentos diferenciados, samplers, programações de ritmo e a inserção de gravações de sons de espaços urbanos e de teatros, constituindo música ou como efeitos. Na obra, há a alusão à melancolia, representada pela milonga, ritmo típico do Uruguai. Neste trabalho, objetiva-se verificar como acontece a produção de presença com a criação de uma paisagem sonora por meio de ruído e outros elementos performativos, e como isso se desdobra na experiência auditiva da obra. Concluiu-se que, em “Cara B”, as materialidades da comunicação colaboraram para a produção de presença que, juntamente com o aspecto interpretativo, compuseram a produção de sentido do álbum.

Palavras-chave: Materialidades da comunicação; Música; Paisagem sonora; Produção de Presença; Cibercultura.

Introdução

O presente trabalho pretende analisar a produção de presença no álbum “Cara B”, do cantor e compositor uruguaio Jorge Drexler. O álbum, apesar de poder ser considerado como *pop*, possui um caráter experimental, com a utilização de elementos sonoros diferenciados junto a uma base de voz e violão que parece buscar a composição de uma determinada atmosfera a ser experimentada por quem o escuta. Assim, a questão que se nos apresenta é: como a utilização de ruídos e demais elementos performativos pode gerar uma produção de presença e acrescentar à experiência auditiva do álbum?

Para buscar esclarecer essa questão, foi delineado como objetivo principal verificar como se articula a relação entre a geração de uma paisagem sonora específica na produção de uma experiência auditiva no álbum “Cara B”. Os objetivos específicos são: identificar os elementos que compõem as canções do álbum “Cara B” e seu caráter experimental e melancólico; descrever a base teórica que conceitua paisagem sonora, ruído e produção de presença; e analisar os elementos do álbum “Cara B” com base na referida conceituação.

Para alcançar os objetivos e responder ao problema de pesquisa, foi realizada revisão

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XIV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Graduada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (2008) e Relações Públicas (2009) e especialista em Cultura Digital e Redes Sociais (2013) – UNISINOS, e-mail belisa@gmail.com.

bibliográfica sobre paisagem sonora, ruído e produção de presença, além de *pós-rock*, retromania, gêneros musicais, estética do frio, sonoridades platinas e cibercultura. Foram também consultados sites da Internet e de jornais que publicaram matérias ou entrevistas com Jorge Drexler quando do lançamento do álbum, além de acessados vídeos no YouTube com entrevistas de Drexler de diferentes épocas, de forma a contextualizar sua obra.

O álbum Cara B

Nos dois discos que compõem o álbum “Cara B” - o disco um também se chama “Cara B”, e o disco dois, “Cara C”-, se encontram canções da obra de Jorge Drexler gravadas em discos anteriores, em releituras. Há também um considerável número de covers, algo incomum para o artista, mas que parecem consistir em escolhas afetivas, baseadas em suas memórias sonoras, e que compõem uma certa unidade com as demais canções.

Parte do álbum foi gravada em sete shows realizados em cidades da Espanha, em 2007, com captação de áudio ao vivo, e outra parte em um quarto de hotel. As canções são basicamente executadas com voz e violão, e em algumas são utilizadas programações de ritmo e diferentes efeitos eletrônicos, por meio de *samplers*. Para este trabalho, no entanto, o que nos chama atenção principalmente é a utilização de instrumentos diferenciados, distintos dispositivos sonoros e sons gravados do ambiente urbano. De acordo com o artista, em entrevista ao jornal espanhol La Vanguardia que consta no site do diretor de cinema Manuel Hueriga, havia uma busca por outras sonoridades, incluindo os elementos eletrônicos, e a ideia de intercalar sons típicos do espaço urbano em que eram realizados os shows para encher de vida o local onde ele acontecia. Conforme Drexler afirmou ao jornal uruguaio El País, os sons eram utilizados “como se a turnê tivesse sido um evento sonoro.” O artista ainda disse ao mesmo jornal que já possuía desde uma época anterior a ideia, afirmando: “A partir dos *samplers* e toda tecnologia digital para processar o som, quis manipulá-los como se fossem massa de modelar. Captar o bater de uma porta, o ‘ring’ de uma bicicleta, fazer com que pareça uma campana tubular e convertê-lo em um elemento de percussão em uma canção.” Em outro momento da entrevista, Drexler afirma que o projeto o fascinou porque nele “o espaço da plateia passou a ser o observado e o palco, o observador”. Com isso, pode-se verificar a intencionalidade de um experimentalismo visando a incrementar a experiência auditiva.

Buscando salientar a presença desses elementos diferenciados, podemos iniciar

descrevendo o álbum com a primeira faixa do disco um, “Cara B”, intitulada “Intro”, que consiste de uma sobreposição de gravações de sons de avisos de início de espetáculo de diferentes teatros - são campainhas e vozes de locução, dando boas-vindas, comunicando que o espetáculo iniciará em cinco minutos etc, em espanhol e em catalão. Estes sons se entremeiam e, sem pausa, se passa à segunda faixa, “Un país con el nombre de un río”, que inicia com sons de aplausos e gritos do público que, como se misturassem, indo e vindo, como ondas, passam, em seguida a lembrar sons de vento e de mar. Após essa introdução, a faixa é executada com programação de ritmo, voz e violão.

Essa canção traz uma série de elementos que remetem à natureza (vento, rio, mar e campo) e à melancolia do Uruguai, inclusive mencionando na letra o vazio dos campos, a saudade de um tempo áureo, e também a sensação contraditória de pertencimento e ao mesmo tempo não-pertencimento. Ela pode ser considerada como uma síntese do sentimento que abrange todo o disco e, de certa forma, toda a obra de Drexler. Pode-se verificar que já no início do álbum é trazida ao ouvinte a proposta de ambientação sonora da obra, que pretende conduzir ao universo dessas canções de base melancólica, transitando entre amores, lembranças, decepções, surpresas, reflexões, gratidão, esperança. Elementos sonoros semelhantes aparecem em “Flores en el mar”, que fala das festas de Iemanjá no Uruguai, e talvez por isso os sons que lembram a natureza desse lugar. Ao final da canção, são utilizadas gravações de sons de carros arrancando, sinos, buzinas, vozes e risos, possivelmente por se tratar da última faixa do primeiro disco, o que representaria o espaço acústico ao fim do show, com as conversas do público e sua partida.

Os elementos lembrando vento também estão presentes em “Disneylandia”, juntamente com sobreposições de diferentes vozes e inclusive a participação de cantores (Arnaldo Antunes e Pablo Drexler) por meio da reprodução de gravações. A letra fala das consequências de interculturalidade a partir da globalização, e a utilização desses sons pode ser uma forma de demonstrar a mistura caótica presente na contemporaneidade.

Na canção “Cara B”, é utilizado o serrote como um instrumento musical. Nela, que fala do que seria um dia em que uma pessoa está sombria, como mostrando seu lado B, pode ter havido a intenção de trazer essa atmosfera. O serrote lembra o som distorcido de um disco de vinil - que pode ser associado, inclusive, ao som de um gramofone quando se está dando manivela -, vinculação que também poderia ser realizada verificando-se o final da canção, em que é imitado o som que fica sendo repetido quando a agulha do toca-discos tranca. Surge, assim, em um ambiente digital de produção, elementos que remetem a sons

analógicos, como referências nostálgicas.

O serrote também está presente na versão milonga que Jorge Drexler faz de “Dance me to the end of love”, em que é realizado um solo do objeto como instrumento, lembrando um assovio de vento. Com isso, se compõe sua atmosfera melancólica, marca da obra de Leonard Cohen, autor da música.

A faixa “Equipaje”, cuja letra fala sobre uma viagem e o estranhamento ao chegar a um lugar novo, inicia com o som que lembra o de um trem passando, que, por ser ritmado, funciona como música. Nela, também é utilizado som de avião, como um efeito que ilustra o assunto da letra em si.

De forma semelhante, sons urbanos são utilizados na faixa “Deseo”, onde há buzinas de bicicletas ritmadas e buzinas de carros - estas como efeitos ilustrativos -, que vão gerando uma sonoridade que conduz ao início da canção. Esses elementos trazem a ambientação urbana, como se alguém andasse por uma cidade, o que pode contribuir para a ideia da letra, que, traduzida, fala “desejo, olhe para onde olhe, te vejo”.

A canção “Gracias”, uma das que foram gravadas ao vivo em um quarto de hotel, traz o som do sacudir de sachês de açúcar, em um ritmo que lembra bossa nova. A opção por essa referência de gênero musical talvez esteja vinculada à leveza que se objetivava na interpretação, em consonância com a letra, que fala em gratidão.

Em “Lontano, lontano”, os sons diferenciados ficam por conta de dois sintetizadores, o *theremin* e o *performance pad*, com solo de cada um deles. Acontece a mistura e o contraste entre um instrumento antigo - o *theremin*, criado em 1919 - e, portanto, nostálgico, e o que é novo - o *performance pad*. No show, a sua utilização acaba consistindo em um momento singular da performance, pois o público reage com curiosidade, em estado de expectativa e surpresa. Com respeito ao *performance pad*, isso ocorre por este lembrar um brinquedo sendo dedilhado. Já em relação ao *theremin*, o estranhamento ocorre por ser um sintetizador no qual são produzidos sons sem o contato físico direto do instrumentista. Quem toca *theremin*, ao realizar os movimentos, dá a impressão de o estar regendo, como a uma orquestra. Por informação do próprio artista, o público fica sabendo que o título da canção significa “longe, longe”, noção que pode ser vinculada aos dispositivos sonoros diferenciados, que trazem uma ideia de distância e uma atmosfera espacial.

Na canção “Dance, dance, dance!”, cover da banda Marlango, houve a inserção da gravação da Banda de Música de El Prat de Llobregat. Segundo o microdocumentário que

acompanha o álbum, a banda foi encontrada por acaso nas ruas dessa cidade - El Prat de Llobregat - e convidada a participar do show daquela noite. Na ocasião, foi gravado esse áudio, que passou a ser utilizado nos shows seguintes da turnê nessa canção. Ao final dela, há o cantar que imita um coro de marinheiros, o que pode colaborar com a ilustração da letra que fala de uma vida errante e sua celebração.

A milonga e a melancolia como *pop*

O trabalho de Jorge Drexler, “[...] sempre foi marcado pela melancolia, que é característica dos gêneros pelos quais passeia para compor, principalmente a milonga do Rio da Prata e a bossa nova brasileira.” (COLOMBO, 2010, online). Em “Cara B”, pode-se dizer que a união de todos os elementos utilizados na execução de cada uma das canções quando de sua gravação, juntamente com as letras, carrega uma melancolia intrínseca ao olhar sobre o Uruguai. Trata-se de um país que viveu tempos de grande bonança e hoje vive um período de incerteza e com um expressivo êxodo de jovens, depois de ter passado por uma ditadura militar de grande violência, entre 1973 e 1985. A capital do país, Montevidéu, é uma cidade que possuiu seu período áureo até a década de 1960, quando era conhecida como “a Suíça sul-americana” e hoje parece viver de lembranças. Ao mesmo tempo, ela se debruça sobre o Rio da Prata e guarda certo frescor. Há também na obra de Drexler, de forma ampla, citações ao litoral uruguaio, com essa relação de proximidade, sendo ao mesmo tempo local de repetidas alegrias de juventude e também de reflexão, e com ritos e rituais próprios muito próximos aos que encontramos no Brasil. Além disso, é mencionada também a vastidão dos campos, no Uruguai, com suas poucas cidades e estradas. Trata-se, até hoje, de um país majoritariamente agropecuário e pouco industrializado, consistindo em um dos maiores importadores de produtos do Brasil.

Conforme afirmou Jorge Drexler ao jornal espanhol *El Mundo* em 2009, “Venho de uma cidade tímida e introvertida (Montevidéu), e tenho a reflexão e a introspecção de um tango e uma milonga.”. De acordo com Ramil (2003), a milonga se divide na milonga em tom maior, para dançar - bastante comum na Argentina, onde a palavra significa também “clube de tango” -, em que normalmente está presente o acordeom, e na milonga-canção, em tom menor, que, conforme refere o autor, é

[...] simples e monótona [...]; lenta, repetitiva, emocional; afeita à melancolia, à densidade, à reflexão; apropriada tanto aos voos épicos como aos líricos, tanto à tensão como à suavidade, e cuja espinha dorsal são o violão e a voz. Uma forma que, quanto mais dela se extraísse, mais expressiva ficaria. Que outra, se não essa, escolheria [...] para se expressar diante daquela fria vastidão de campo e céu? Que

outra forma seria tão apropriada à nitidez, aos silêncios, aos vazios? (RAMIL, 2003, p. 22)

Verifica-se, desse modo, a importância da representação da melancolia tomando-se por base a milonga, a partir da conceituação desse gênero musical. De acordo com Taylor, “[...] muito do significado da música reside em sons e estilos, significado esse que não pode ser apreendido somente por meio das letras das canções” (TAYLOR, 2001, p.10). Além disso, conforme Ramil, o compositor argentino Atahualpa Yupanqui afirmou que “as formas possíveis da milonga seriam tantas quantas fossem as possíveis formas de tocá-la” (RAMIL, 2003, p. 22). Há, portanto, um caráter conceitual do gênero que não se altera diante de elementos, sonoridades e instrumentos novos que possam ser acrescentados às canções.

Vitor Ramil, que lançou em 1997 o álbum “Ramilonga - A Estética do Frio”, foi um dos primeiros artistas a executar de forma diferenciada a milonga. Na obra, apesar do forte conservadorismo ainda arraigado ao gênero no Rio Grande do Sul na década de 1990 “o canto forte dá lugar a uma expressividade sofisticada e suave; instrumentos convencionais são substituídos por outros, como os indianos e africanos, nunca antes reunidos neste gênero de música.” (Site de Vitor Ramil, online).

Sobre a forma como este álbum influenciou Jorge Drexler, há menção em texto do *songbook* de Vitor Ramil em que, segundo Fonseca e Ramil (2013), Drexler se assumia influenciado pela música brasileira, considerava o disco “Ramilonga”, que admirava, absolutamente original, e identificava-se com a estética do frio, vendo similaridade entre seu trabalho e o de Vitor, o que coloca o álbum como uma influência para o experimentalismo em “Cara B”. Importante salientar também a relevância da inovação de ambos no cantar a milonga com voz suave, mantida a densidade emocional.

Conforme entrevistas concedidas por Drexler a um programa de TV espanhol quando do lançamento de diferentes álbuns, em 2000, 2001, 2004 e 2006, há um interesse do artista de, ao mesmo tempo em que carrega as referências sonoras típicas ou mesmo tradicionais de seu país (como a milonga, a murga, o candombe, a zamba etc), utilizar elementos modernos, principalmente eletrônicos. Há, portanto, a busca da reprodução de uma sonoridade platina, item referenciado por Panitz (2010) cuja existência está baseada em características geográficas (localização, clima, etnias, entre outros) - o que Vitor Ramil chama de estética do frio e que o artista uruguaio Daniel Drexler chama de *templadismo*. Drexler afirma, porém, que cria sua música procurando não prender-se a rótulos musicais de qualquer tipo, admitindo também ser contraditório em sua criação e em seus argumentos.

Conforme Vitor Ramil afirmou em entrevista à TV Cultura, a estética do frio “não é um movimento, mas se movimenta; não é um manifesto, mas se manifesta” (apud PANITZ, 2010, p. 140), o que a coloca como um sentimento, um ponto de vista, uma referência estética.

Jorge Drexler também afirma nas entrevistas que tem uma intenção, em sua obra como um todo, de apresentar algo aparentemente simples mas que, diante de um outro olhar, se revela complexo e repleto de nuances. Nisso podem ser incluídos os diferentes desdobramentos interpretativos possíveis a partir de suas canções, assim como a influência da bossa nova - conforme Motta (2000), um gênero musical aparentemente simples, porém de estrutura complexa e sofisticada -, visto que Drexler afirma que o brasileiro João Gilberto é um de seus mestres.

De acordo com Trotta (2008), as determinantes do gênero musical estão relacionadas a uma comunidade musical, representando uma associação imaginária ao conjunto de regras. Isso ocorre principalmente a partir do ritmo, cujo reconhecimento a partir da audição é associado a um ambiente sócio-musical-afetivo, e da sonoridade, a partir de uma combinação de sons (instrumentos e vozes) que se transforma em um elemento identificador de gênero.

Diante disso, pode-se afirmar que “Cara B” apresentaria características de um álbum *pop*, por conta da mistura de diferentes elementos, gerando um hibridismo, e da manutenção de um caráter comercial embora, de certo modo, experimental, tomando a conceituação da cultura e música *pop* proposta por Silveira (2013). Segundo Janotti Jr. (2004, p. 192) “as convenções de gênero são fundamentais para o processo de produção de sentido da música popular massiva”. Ainda de acordo com o autor, essa produção de sentido passa também pela performance, que

não é somente a apresentação ao vivo, já que escutar uma canção inclui a ‘corporificação’ da voz, ou seja, uma atuação, um modo especial de conduta, a ‘personalização’ de uma interpretação, um ato orientado para o processo comunicativo. Isso implica destacar os traços performativos como a entonação, o movimento, a situação e a ambientação em que a canção se apresenta. (JANOTTI JR., 2004, p. 194)

Pode-se perceber que os elementos sonoros diferenciados utilizados em “Cara B” parecem contribuir na busca pela afirmação, de certo modo, original, de uma paisagem sonora produzida para provocar ou mesmo evocar determinadas sensações, sendo parte da performance e transportando o ouvinte/espectador a um determinado imaginário. Assim, com base na conceituação de paisagem sonora, ruído e produção de presença, se buscará

verificar se isso se efetiva e de que forma se processa.

Paisagem sonora, ruído e produção de presença

A paisagem sonora, conforme Schafer (2001), é qualquer ambiente acústico, que pode ser isolado como campo de estudo. Ela se divide em sons fundamentais, sinais e marcos sonoros. Os sons fundamentais são como uma sonoridade de fundo, estando profundamente impressos na vida das pessoas que os ouvem. Os sinais são sons destacados, que podem ser ouvidos claramente e cumprem uma finalidade de comunicação específica, como avisos ou sinais codificados utilizados para a transmissão de informações predefinidas de certa complexidade. Os marcos sonoros, ou *soundmarks*, são sons únicos ou que possuem uma determinada qualidade que os tornam especialmente significativos, e que faz com que façam parte e sejam fortemente associados a um lugar, independentemente de serem naturais ou produzidos tendo “especial valor afetivo e emocional para certa comunidade” (CASTANHEIRA E COELHO, 2012, p. 223), e tornando única a vida acústica de um determinado grupo, em um determinado espaço.

Um álbum pode ser considerado como uma paisagem sonora, sendo um campo de estudo acústico. Em “Cara B”, por exemplo, podemos inclusive propor que é criada uma paisagem sonora com base em elementos geográficos ou mesmo urbanos, de forma a compor uma ambientação. Os sons fundamentais são referenciados com elementos sonoros remetendo a vento e mar, e os sinais são parte da criação de um determinado ambiente, como a utilização de buzinas de automóveis, de bicicletas e mesmo os avisos de início de espetáculo em um teatro. E pode-se verificar que estes sons, juntamente com outros, seja por meio de instrumentos ou de gravações, constituem marcos sonoros, em razão das sensações que evocam.

Schafer (2001) traz as noções de paisagem sonora hi-fi (de *high fidelity*, ou alta fidelidade), com razão sinal/ruído favorável, vinculada a um contexto rural, e lo-fi (*low fidelity*, ou baixa fidelidade), com ampla faixa de ruído, correspondente a um espaço urbano industrializado. Esses conceitos podem ser relacionados com os da música absoluta, em que, ainda conforme o autor, paisagens sonoras ideais são modeladas pelo compositor, concebidas para execução a portas fechadas; e da música programática, imitativa do ambiente, que transforma o espaço em que é executada em outro, metafórico. Assim, “Cara B” é um híbrido de música absoluta, pelo delineamento planejado de uma paisagem sonora,

como ambientação, e também programática, por trazer um universo urbano externo para dentro do espaço restrito de execução ou reprodução dos sons, que estavam sendo gravados para a realização do álbum.

O desenvolvimento urbano a partir da Revolução Industrial trouxe às cidades uma série de sons e um ritmo de vida que passaram a ser percebidos como a própria ilustração do progresso e da modernidade, conforme refere Schafer (2001). A nova noção de audibilidade impulsionou a produção de instrumentos cujo som passou a ser mais forte e mais alto, relacionado com a apreciação de características maquinais em diferentes âmbitos da vida. Nesse contexto, surgiu em 1909 o Futurismo, na Itália, a partir da publicação do Manifesto Futurista, de Filippo Marinetti:

À opressão do passado, o movimento opõe a glorificação do mundo moderno e da cidade industrial. A exaltação da máquina e da ‘beleza da velocidade’, associada ao elogio da técnica e da ciência, torna-se emblemática da nova atitude estética e política. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2009, online)

Em relação à música, no movimento futurista, Luigi Russolo publica, em 1916, o manifesto “A Arte do Ruído”, em que menciona “a orquestração das portas de correr das lojas de departamentos, a algazarra das multidões, os diferentes rumores das estações de estrada de ferro, [...] as tipografias.”. Ele cria os instrumentos que chama de “entoadores de ruídos” e, com eles, “a orquestra de ruídos”, “formada por objetos que zumbiam e uivavam e outras quinquilharias, calculadas para introduzir o homem moderno no potencial musical do novo mundo que surgia” (SCHAFER, 2001, p. 161). Russolo propunha o ruído como uma evolução do som musical, afirmando que era “preciso romper este círculo restrito de sons puros e conquistar a variedade infinita de sons-ruídos”. (RUSSOLO, 1916 p. 11, apud PEREIRA e CASTANHEIRA, 2011, p. 135). Ele também afirmava que o ruído acompanha todas as manifestações de nossas vidas, sendo familiar e tendo o poder de nos trazer de volta à vida, propondo a utilização de elementos que são ou que lembram sons urbanos, produzindo uma música conectada com a realidade moderna presente. De acordo com Pereira e Castanheira (2011), a inserção de elementos sonoros urbanos era realizada já na década de 1930 por compositores como Edgar Varèse, que misturava instrumentos tradicionais, como os de percussão, e uma sirene.

Na década de 50, Pierre Schaeffer criou a *musique concrète*, ou música concreta, que consistia na gravação de sons para serem inseridos em uma composição, ou mesmo reproduzidos de forma repetida, gerando uma composição. Tendo sido “a primeira forma de música eletrônica feita com fita magnética” (TAYLOR, 2001, p. 11), cabe salientar a

importância da tecnologia de gravação de áudio em fitas magnéticas e discos, o que possibilitou, por exemplo, o “Estudo com trens”, em que Pierre Schaeffer gravou sons de locomotivas e os editou, criando música. Na mesma época, de acordo com Pereira e Castanheira (2011), surgia na Alemanha a *elektronische musik*, a música eletrônica, criada a partir de experimentos de Herbert Eimert por meio de equipamentos eletrônicos, sintetizando ondas senoidais puras. Isso trazia também uma alusão ao desenvolvimento tecnológico em forma do programa espacial, em sonoridades e em produção de cultura baseada em ficção científica, como no uso do *theremin* para produzir um som que parecesse alienígena em filmes da época.

Conforme Schafer, “Na esquina de uma rua, no centro de uma cidade moderna, não há distância, há somente presença” (SCHAFER, 2001, p. 72). Essa sensação trazida pela paisagem sonora urbana, lo-fi, é determinante para a definição do espaço em que se está inserido e para a sensorialidade que isso evoca. Essa mesma presença pode ser vinculada, de certa forma, à produção de presença da qual nos fala Gumbrecht, por estar essencialmente relacionada a “todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p.13), juntamente com a conceituação das materialidades, sendo estas “todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido sem serem, eles mesmos, sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 28).

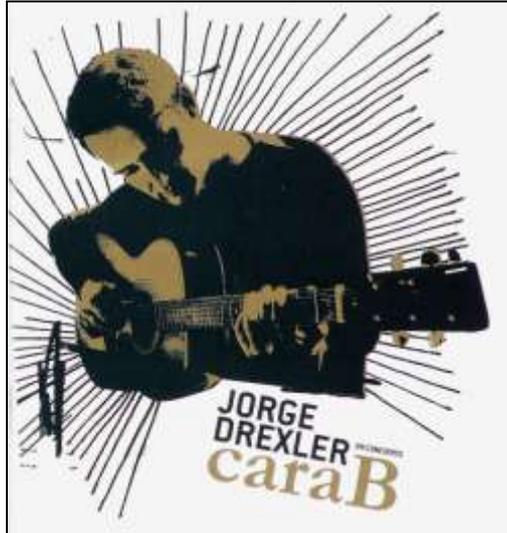
O autor sugere a concepção da experiência estética “como uma oscilação (às vezes, uma interferência) entre “efeitos de presença” e “efeitos de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 22), que, conceituada por Pereira e Castanheira, inspirados em Gumbrecht (1995; 2004), é “o conjunto de processos, não necessariamente hermenêuticos, de observação pelos sentidos e de apropriação através de conceitos” (PEREIRA e CASTANHEIRA, 2011, p. 131). Assim, ao mesmo tempo em contraponto e em continuidade ao hermenêutico, Gumbrecht propõe, conforme Pereira e Castanheira (2011), o modo presencial de apreensão de significados das coisas no mundo, que, por assim dizer, “deveria devolver a autorreferência humana ao contato com as coisas do mundo” (GUMBRECHT, 2010, p. 70), em “um processo de significação e revelação atrelado à ideia de ‘epifania’” (PEREIRA e CASTANHEIRA, 2011, p. 141).

A partir disso, podemos elencar uma série de itens relacionados ao álbum “Cara B”: os elementos sonoros diferenciados, tanto de gravações e efeitos – referindo-se itens geográficos e outros -, programações de ritmo, instrumentos estranhos e tradicionais; a

referência emocional melancólica a partir das associações trazidas pela milonga, representada em ritmo e na base de voz e violão; a roupagem *pop* que se dá a isso - um hibridismo do caráter experimental, ao mesmo tempo em que se mantém uma produção comercialmente aceitável e mercadologicamente viável; a performance implicada nisso, na forma de execução, na apresentação visual do artista e na capa e encarte do álbum.

Conforme Taylor (2001), há atualmente uma nostalgia abstrata, consistindo na reutilização de estilos de arte gráfica dos anos 1950 e 1960, em estilos de vestimenta e em sons musicais, o que pode ser relacionado com uma ambivalência e ansiedade em relação à atual tecnologia digital, assim como marca uma desilusão com a tecnologia. O retrô, conforme Reynolds (2011), é uma característica marcante da primeira década do século XXI, chamada pelo autor de “década Re”, em razão de ter sido “dominada pelo prefixo *-re*: *revivals*, relançamentos, *remakes*, reencenações” (REYNOLDS, 2011, p. xi). Segundo o autor, o retrô é a intersecção entre a cultura de massa e a memória pessoal, sendo sobre o passado relativamente imediato; envolvendo documentação exata (fotografias, vídeos, gravações musicais, a Internet); incluindo artefatos da cultura *pop*; e buscando um encantamento, com abordagem irônica e eclética, como um brincar com referências, por meio de reciclagem e recombinação.

Apesar de, neste trabalho, não pretendermos entrar na análise fílmica, cabe mencionar que o microdocumentário que faz parte do álbum foi gravado em preto-e-branco, por vezes com imagem granulada, em alusão a uma estética antiga. Assim, atendo-nos ao que, nesse momento, é interessante para o presente estudo, salientamos que nele está incluído um clipe da canção “Todo de transforma”, em que Drexler aparece realizando o show vestindo terno escuro e calçando um par de tênis Converse. O figurino consiste de uma representação *indie* retrô, com um minimalismo que pode referenciar o estilo performático de João Gilberto - o que se verifica também na forma de cantar. A capa e o encarte do álbum trazem imagens em alto-contraste (referência à técnica da *pop art*, do final dos anos 1950 ao início dos anos 1960), fotos em preto-e-branco do palco, do artista e de um microfone em estilo antigo, e tonalidades de dourado esmaecido. As imagens em alto-contraste eram a marca, por exemplo, das capas dos discos da gravadora seminal da bossa nova, a Elenco, segundo refere Motta (2000). Interessante considerar também que, dentro da noção da melancolia em referência ao Uruguai, o país teve sua época mais próspera, conforme já referido neste trabalho, até a década de 1960. Assim, todos esses elementos são parte do que constitui o conceito do álbum.



Capa do álbum Cara B

Conforme Silveira (2013), dentro da dimensão do *afterpop* se insere o pós-rock, com o qual podem ser identificados pontos de contato a partir da conceituação trazida por Reynolds (in Cox e Warner, 2004, apud Silveira, 2013) e itens verificados em “Cara B”: se as guitarras, no pós-rock, exploram timbres e texturas, no contexto do álbum de Jorge Drexler isso ocorre com seu instrumento básico relacionado à milonga, o violão; a questão de uma formação clássica - o básico da milonga e da obra de Drexler de forma geral são voz e violão - unida a sintetizadores analógicos antigos, *samplers* e sequenciadores - como se verifica que acontece amplamente nas canções do álbum, com programações de ritmo, efeitos e *theremin*; a ênfase na questão instrumental e no improviso, o que pode ser relacionado também com a continuada inserção de elementos sonoros no decorrer da gravação - um contraditório “improviso planejado”, de largo uso no *pop*; paisagem sonora, a partir dos elementos sonoros e performativos utilizados, gerando uma ambientação; e a ênfase na fascinação e na sensação, juntamente com sensações de propulsão, ascensão e queda livre, que podem ser relacionadas com o envolvimento do ouvinte e a evocação de afetos por meio dos sons em “Cara B”.

É possível dizer que esses elementos constituem uma produção de presença que complementa o viés hermenêutico de um olhar sobre a obra. Desse modo, a sensação física e, talvez, os elementos afetivos despertados por esses elementos performativos geram uma epifania, ou seja, uma compreensão que não passa pelo racional e que complementa e amplia a produção de sentido, compondo com a visão interpretativa das letras das canções. Assim, foi criada uma paisagem sonora em “Cara B”, por meio de elementos sonoros que carregam “vida”, no sentido de pulsante e em constante movimento, para as canções. Para

isso, foram utilizadas ideias já presentes nas vanguardas modernistas do século XX (o futurismo, a arte do ruído, a música concreta etc), assim como as tecnologias de gravação e edição - que por si só também já representam uma forma de materialidade, imprescindível para o processo. Silveira refere “[...] a exploração das tecnologias de estúdio, que passam a ser empregadas como mais um instrumento em função do qual é possível compor” (SILVEIRA, 2013, p. 101), o que atua de forma efetiva na produção de presença.

É feito, no álbum, o uso de representações da presença humana - vozes, palmas -, de localização - sons urbanos como de buzina, trem, avião -, e de fenômenos naturais - vento, mar - que poderiam ter a conceituação misturada entre o definido para sons fundamentais, sinais e marcos sonoros - pois todos compõem a paisagem sonora e, de alguma forma, têm uma questão afetiva envolvida. Juntamente com outros sons - o canto, o violão, as programações de ritmo - e algumas sonoridades diferenciadas e, de certo modo, estranhas, acaba por se compor o envolvimento necessário para a compreensão do sentido da obra, principalmente em relação à melancolia e à sonoridade platina. Assim, por meio desses elementos performativos, utilizando-se do que são referências afetivas e ao mesmo tempo saber compartilhado, é evocada a sensorialidade que colabora para que se efetive de forma intensa a produção de sentido do que compõe o álbum “Cara B” - em som, em letras, em performance, em vivência.

Considerações finais

A arte eletrônica se configura como uma manifestação da cibercultura. Estando permeada de poéticas relacionadas diretamente à tecnologia, com a problematização de noções de espaço e tempo e um tipo de composição coletiva em que autor e espectador se confundem, também inclui a criação musical. A cibercultura, ou cultura digital, é regida por um princípio de “re-mixagem”, ou seja, uma recombinação de informações a partir das tecnologias digitais que se configura com uma prática tanto social como comunicacional, de acordo com Lemos (2005). Dentro dessa noção, e considerando-se as três leis da cibercultura apontadas por Lemos, o álbum “Cara B” pode ser considerado uma obra intensamente atrelada à cultura digital, pois se tem a estruturação do conteúdo a partir da união de diferentes fontes sonoras, como uma rede, uma obra colaborativa; a fusão entre artista, instrumentista, espectador, ouvinte, na liberação da emissão; e uma reconfiguração do que conhecemos como som, efeito, instrumento e mesmo álbum ao vivo, que também poderia ser chamada de “remediação” (BOLTER e GRUSIN, 2002, apud LEMOS, 2005).

Salienta-se também a fundamental relevância das avançadas tecnologias digitais para produção do álbum, que, ao ser escutado, possui uma fluidez tal que, mesmo depois de repetidas audições, praticamente não se nota a distinção entre o que foi gravado nos shows e do que foi captado no quarto de hotel. Agrega-se a isso o envolvimento, por meio da paisagem sonora criada de forma ampla, que é parte da experiência do álbum, cujo detalhamento é dificilmente percebido de forma consciente ou racional por quem o escuta: é somente sentido, como uma complementaridade das letras das canções.

Dentro do descrito, conceituado e analisado neste trabalho, foi possível verificar como, por meio dos ruídos e outros elementos performativos, foi produzida a presença que colabora para a experiência auditiva da obra, criando uma paisagem sonora com a utilização dos sons, a partir de uma referência platina, da milonga e dos próprios ruídos, juntamente com elementos como a performance e mesmo a arte visual da capa. Assim, conclui-se que as materialidades, representadas por esses itens, colaboraram para a produção de presença e, juntamente com a questão interpretativa, foram parte fundamental da produção de sentido do álbum.

REFERÊNCIAS

A SOLAS con Jorge Drexler (2000). **Canal Sol Música**. 30min10s. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8jzFC1Ldwtc>>. Acesso em: 25 setembro 2013.

A SOLAS con Jorge Drexler (2001). **Canal Sol Música**. 29min36s. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=M-YOVQZJePw>>. Acesso em: 25 setembro 2013.

CASTANHEIRA, José Cláudio S. e COELHO, Joyce Ajuz. **Dos sinos ao iPod: sons, espaços e identidades nas novas estratégias das marcas**. Comunicação, Mídia e Consumo, v. 9, n. 25 (2012).

COLOMBO, Sylvia. **Jorge Drexler lança álbum menos "brasileiro" e mais alegre**. Folha de São Paulo. 14 abril 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u720546.shtml>>. Acesso em: 18 maio 2013.

DREXLER, Jorge. **Cara B**. 2007. Espanha: Warner Music Spain. 2 discos sonoros e 1 DVD.

FONSECA, Juarez e RAMIL, Vitor. Casa, milonga, livro, canção, tempo, Satolep. In: **Vitor Ramil - Songbook**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Artes Visuais. **Futurismo**. Atualizado em 16/01/2009. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=358>. Acesso em: 25 setembro 2013.

ENTREVISTA Jorge Drexler 2004. **Canal Sol Música**. 20min10s. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=OvbrDz-tYP8>>. Acesso em: 25 setembro 2013.

ENTREVISTA Jorge Drexler 2006. **Canal Sol Música**. 10min59s. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UKdcICjpwMQ>>. Acesso em: 25 setembro 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Editora Contraponto/Editora PUC-Rio, 2010.

JANOTTI JR, J. S. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. **Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura**, vol. 2, nº 2, p. 189-204. Dez 2004. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3418/2488>>. Acesso em: 16 setembro 2013.

LEMONS, André. **Ciber-Cultura-Remix**. 2005. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemons/remix.pdf>. Acesso em: 06 outubro 2013.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma geografia da música**: o espaço geográfico da música popular platina. Dissertação de Mestrado. 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/27035>>.

PEREIRA, Vinícius Andrade e CASTANHEIRA, José Cláudio S. **Mais grave! Como as tecnologias midiáticas afetam as sensorialidades auditivas e os códigos sonoros contemporâneos**. Revista Contracampo, n. 23 (2011).

RAMIL, Vitor. **A Estética do Frio**. Porto Alegre: Satolep, 2004.

REI, Joana. **Jorge Drexler: 'Tengo la introspección de un tango'**. El Mundo. 12 jun 2009. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2009/06/10/cultura/1244639738.html>>. Acesso em: maio 2013.

REYNOLDS, Simon. **Retromania: Pop culture's addiction to its own past**. New York: Faber and Faber, Inc, 2011.

RUSSOLO, Luigi. **The Art of Noise**. 1913. Disponível em: <http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf>. Acesso em: agosto 2012.

SCHAFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Editora da UNESP, 1997

SILVEIRA, Fabrício. **Rupturas instáveis**: entrar e sair da música pop. Porto Alegre: Libretos, 2013.

SITE de Vitor Ramil. **Sobre Vitor Ramil**. Disponível em: <<http://www.vitorramil.com.br>>. Acesso em: 14 setembro 2013.

SITE de Manuel Huerga. **Un Instante Preciso**. Disponível em: <<http://manuelhuerga.com/un-instante-preciso/>>. Acesso em: maio 2013.

TAYLOR, Timothy D. **Strange sounds: music, technology & culture**. New York: Routledge, 2001.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Revista Ícone**, Vol. 10, Nº 2 (2008). Disponível em: <<http://www.iconepgcom.com.br/index.php/icone/article/view/23/29>>. Acesso em: 16 setembro 2013.