

D **OSSIÉ**

Por uma autoria ciborgue. Ou, os produtores estão chegando¹

Tatiana Bacal

Tatiana Bacal é doutora em Antropologia Cultural pelo PPGSA/IFCS/UFRJ (2010) e mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ (2003). Atualmente realiza pós-doutorado no Programa de Sociologia e Antropologia do IFCS da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Bolsista PNPd-CAPES). É coordenadora associada do Núcleo de Experimentações em Etnografia e Imagem (NEXTimagem) - PPGSA/IFCS/UFRJ. Foi professora do Departamento de Ciências Sociais da PUC-Rio entre 2004 e 2013. É autora do livro Música, máquinas e humanos: os DJs no cenário da música eletrônica (2012) e de A MPB em Discussão – Entrevistas (2006).

Resumo

O objetivo deste artigo é refletir sobre o surgimento de novos agentes artísticos que se autodenominam - ou são denominados - produtores e que atribuem “autenticidade” às suas criações ao perceberem as “tecnologias digitais” como parte constitutiva de criação e inspiração. Ao considerar esses produtores enquanto autores é possível recorrer a uma discussão sobre as novas modalidades de autoria a partir da sua relação com os modelos digitais de criação. Sugiro que os produtores se classificam através de várias autodenominações e que a força da categoria reside em criar mediações entre essas várias esferas de atuação. A ambiguidade própria à categoria e seu poder de mediação lhe outorgam um valor múltiplo e parcial, como na conceituação de Marylin Strathern ao ciborgue de Donna Haraway: como soma de partes que juntas não formam uma totalidade, mas mantêm relações parciais entre si.

Palavras-chave: produtores, autenticidade, tecnologias digitais, autoria, mediação

¹ Gostaria de agradecer especialmente os valiosos comentários de Octavio Bonet e Lectícia De Vincenzi, fundamentais para a forma final do artigo.

Abstract

For a cyborg authorship. Or, the producers are coming

This article aims to reflect on the emergence of new artistic agents who call themselves (or are known as) producers, which attribute “authenticity” to their creations once they regard “digital technologies” as a constitutive part of creation and inspiration. As we consider these producers as authors, it is possible to promote a discussion concerning new modalities of authorship taking into account their relation with digital creation models. I suggest that producers build a classificatory scheme according to various self-denominations, and that this category’s strength rests on the creation of mediation among these multiple areas of activity. The ambiguity of the category and its mediation power provides multiple and partial values, as Marilyn Strathern’s formulation on Donna Haraway’s cyborg: as the sum of parts that together do not make a whole, but retains partial relations with each other.

Keywords: producers, authenticity, digital technologies, authorship, mediation

O ciborgue político de Haraway (...) *passa certa convicção e persuade por sua forma; se o motivo de seus escritos é o de criar redes de comunicação entre pessoas que não precisam do apelo à unidade ou à origem comum, mas que estão conectadas como pessoas diferentes e exteriores umas às outras, ela oferece uma entrada imaginativa à questão de como nós podemos conceber a conduta das relações sociais.*

Partial Connections. Marilyn Strathern

Gerações de iconoclastas despedaçando mutuamente seus trabalhos e rostos. Um fabuloso experimento niilista em larga escala. Uma alegria maníaca de autodestruição. Um sacrilégio hilariante. Uma espécie de inferno anicônico e deletério (...) desse experimento obsessivo para evitar o poder da construção tradicional da imagem, uma fonte fabulosa de novas imagens, novas mídias, novas obras de arte foi encontrada; novos esquemas para multiplicar as possibilidades de visão. Quanto mais arte se tornou sinônimo de destruição da arte, mais arte vem sendo produzida, avaliada, comentada, comprada e vendida, e sim, cultuada.

“O que é Iconoclash?” Bruno Latour

No seu artigo “Novos sujeitos sociais”, Otávio Velho alerta para a tarefa do cientista social de verificar a emergência de “novos sujeitos sociais”, os quais, para ele, “talvez sejam exatamente aqueles que, para além de nossa vã ciência, juntam as pontas”, ou que “talvez duvidem que se trate de duas pontas” (VELHO, 1995:156), levando, em consequência, o pesquisador a recortar a sociedade de maneiras inusitadas (idem). Como reforçaria Latour (1994), “se uma naveta fina houver interligando o céu, a indústria, os textos, as almas e a lei moral, isto permanecerá inaudito, indevido, inusitado”. Tomando como referência o trecho citado na epígrafe do artigo “O que é Iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?” (LATOURE, 2008), poderíamos indagar – trocando somente algumas palavras – que fonte fabulosa de novas sonoridades, novas mídias, novos esquemas para multiplicar as possibilidades de audição surgiram do experimento obsessivo com a finalidade de evitar o poder da construção tradicional da música popular no Brasil? Nesse sentido, junto com Latour e Velho, podemos nos

perguntar por novos procedimentos de criação em sua tensão com a tradição e, assim, reformular a pergunta mais uma vez e pensar se o desejo de “evitar”, da frase anterior, não teria incorporado em si um desejo de “repetir” característico de nossa “modernidade” (cf. VELHO, 2005 e NAVES, 1998).

Tendo esta ideia como norte, gostaria de iniciar com um comentário do produtor e multi-instrumentista Kassin, de 35 anos, no qual ele tenta definir a sua geração em comparação com o momento de eclosão da tropicália.²

Acho que na Tropicália [havia uma atitude] muito *pensada* e tinha uma situação que era diferente de hoje e da geração em que nasci. Caetano, por exemplo, me falou que, na época dele, o artista não ia à mixagem. Era proibido. *A mixagem era um processo técnico, não era um processo artístico.*

Esse comentário se insere na descrição da trajetória de Kassin, quando relata sobre as configurações específicas em seu entorno para que tenha sentido a possibilidade de utilizar os seus experimentos eletrônicos e ter se profissionalizado. O trecho destacado condensa algumas considerações a serem tratadas ao longo do artigo: primeiramente, podemos perguntar sobre o “espírito de época” (VELHO, 1995) acionado por Kassin para que, após cinquenta anos, seja possível perceber o processo de produção como artístico e não mais como técnico? E, ao mesmo tempo, como se configura uma nova diagramação da subjetividade artística nesse contexto?

Com base nas entrevistas feitas com músicos e produtores que despontaram no cenário brasileiro a partir dos anos 90 – como Kassin, Rica Amabis, Daniel Castanheira e Lúcio Maia –, gostaria de sugerir neste artigo que essa nova diagramação se verifica primeiramente no uso cada vez mais frequente da categoria produtor, que atualmente serve como um amplo guarda-chuva para abrigar novos protagonistas artísticos “sem nome”. E, também, nos usos e referências que fazem à estética das tecnologias digitais. Os produtores não estão em um úni-

² O recurso que utilizo de iniciar com uma comparação entre gerações não se dá com a intenção de cristalizar oposições. Como propõe Jaide, deve-se evitar “colocar as circunstâncias de uma época no lugar de uma mentalidade de geração” (1968:21). Trata-se de um *complexio oppositorium*, no qual coexistem combinatórias variadas de comportamentos e tendências, associações e estilos (op. cit., p. 26).

co lugar, não se configuram como grupo, mas é uma categoria que aparece cada vez com mais frequência em diversos meios. Observando como apresentam os seus agenciamentos, como operam em suas estéticas e técnicas, pretendo sugerir um modelo de autoria para os produtores que ganha sentido através da ambiguidade e do poder de mediação, constituindo, dessa maneira, um valor múltiplo e parcial. Como a conceituação que Marilyn Strathern (2001) dá ao ciborgue de Donna Haraway, enquanto uma soma de partes que juntas não configuram uma totalidade, mas que mantêm “conexões parciais” entre si.

Afirmação pela negativa

Um ponto interessante de relação entre alguns desses entrevistados é que Kassin, Rica e Lúcio poderiam ser representativos de três pontos focais legitimados de maior produção e circulação no País neste momento. *Grosso modo*, Rica Amabis, produtor do Instituto junto com Daniel Ganjaman e Tejo Damasceno, sediado em São Paulo e através do qual circula grande número de músicos e artistas; Lúcio Maia, guitarrista da banda Nação Zumbi, uma das responsáveis pela criação da cena mangubeat de Recife; Kassin, integrante da banda +2, com Moreno Veloso e Domenico Lancellotti, e produtor do Monoaural juntamente com Berna Ceppas, no Rio de Janeiro, por onde também circulou grande número de músicos ali sediados até o final de 2013.

É importante destacar igualmente que todos os produtores com os quais conversei negaram, em suas narrativas, a identidade de “músicos”, ao mesmo tempo em que criavam com eles “conexões parciais”. Essa negação, da condição de “não ser” [músico], aponta para uma nova composição da “natureza” das suas atividades. Em entrevista recente, o músico e compositor Lucas Santana declarou que atualmente “a figura do produtor” (uma versão mais contemporânea e ambígua do que o engenheiro de som) “é uma coisa muito confusa”. Isso se passa em razão de uma mudança não só na “figura do produtor” como também na do “músico”. Lucas explica: atualmente, a música não chega “pronta” para ser gravada pelo produtor, na medida em que a composição só “fica pronta” depois de masterizada por ele.³ Assim, todos os que participam do processo são em parte compositores da música (SANTANA, in: SAVAZONI e COHN, 2009:193).

Daniel Castanheira afirma que esta postura de se definir pelo recurso negativo é um “não ser que vem a ser”. Trata-se para ele de um “trânsito por uma linguagem virtual. Uma linguagem em potência que ainda não é, mas está vindo a ser”. Referindo-se aos outros agentes desta pesquisa que ele conhece, acha que “ninguém nega o lado ‘músico’; foi somente levado para outro lado que não é o do lugar do músico. Mas a questão de se considerar isso música, sim!”. Numa entrevista com Kassin, concedida à revista *O Globo*, em 7 de fevereiro de 2010, a chamada é uma citação em que ele diz “não me considero um músico de verdade”. Estamos seguindo até aqui o proveito desse acionamento que, “ao não ser algo específico”, permite “ser” parcialmente vários.

Ainda no projeto de apresentar algumas propostas levantadas com a comparação entre estéticas “geracionais”, gostaria de acrescentar o relato de Lúcio Maia sobre os diferentes procedimentos do manguebeat e do tropicalismo:

Acho que o tropicalismo teve uma característica assim: “Vamos usar os instrumentos convencionais da universalidade: guitarra, bateria, baixo, órgão, sintetizador etc., e tocar forró, samba, as coisas que a gente tem aqui no Brasil”. Eles colocam como ícone utilizar a guitarra dentro do samba. O que a gente quis fazer foi o inverso: utilizar o maracatu dentro do rock (...) A gente foi rolando, não existia uma *antecedência teórica* para começar a fazer. Porque não existiu um *movimento*, mas uma *cena* muito forte e muita vida para aparecer.

O termo “muito pensado” de Kassin ganha eco no que Lúcio Maia chama de “antecedência teórica” para elencar as características de “movimento” contidas no tropicalismo. Lúcio acrescenta que, no caso deles, a riqueza das manifestações locais que surgiram nesse período inicial dos anos 90, em Recife, se deu especificamente pela dispersão, e por não terem configurado um movimento. Conforme Lúcio:

Nos *shows*, toda a cena do cinema, do teatro, o pessoal de fotografia, o pessoal de artes plásticas estava lá presente. Todo mundo se encontrava. Era um encontro cultural. A música foi só um motivo. A verdade é que as pessoas precisavam se encontrar e conversar. Quando foi surgindo isso, todo mundo se sentiu com a autoestima necessária para botar o seu projeto para frente.

Nesse caso, nós nos deparamos com uma reorganização gramatical que orienta a ideia de “movimento” para a ideia de “cena”; e, junto com ela, enfatiza-se o acaso. Sobre o modo de composição de seus diversos agrupamentos, surge a importante categoria de “acaso”. Lúcio Maia se lembra de interesses em comum, como quadrinhos e ficção científica, que foram agregando amigos de bairro que não eram “bons esportistas”, até chegarem à formação da banda Chico Science e Nação Zumbi. Nesse mesmo sentido, Kassin relata como a sua sala, na escola CEL (Centro Educacional da Lagoa), era composta de músicos, e que, através de um deles, o Pedro Sá, veio a conhecer o Moreno e o Domenico, com quem criou o +2. E foi também através de amigos que veio a encontrar o seu sócio no Estúdio Monaural, Berna Cepas. Por sua vez, Rica Amabis lembra quando começou a trabalhar junto com Tejo e Ganjaman como funcionários de um estúdio. Dessa convivência surgiu a ideia de criar primeiramente um disco juntos, até eclodir no que hoje se configura como o Instituto. E Daniel Castanheira conheceu os seus companheiros do Hapax, pelas amizades que se criaram no Centro Acadêmico, da PUC, quando começou a estudar filosofia, nos anos 90.

O interessante das formações descritas a que pertencem os produtores é que não é possível agarrá-las em nomes de grupo ou banda, porque nenhuma delas é exatamente isso ou somente isso. Mesmo no caso de Lúcio Maia, que seria integrante da Nação Zumbi, ele tem um projeto próprio como produtor, que nomeia de Maquinado. Nessa mesma direção, o +2 teria uma característica intercambiante com os seus três diferentes discos, cada um dos integrantes numa composição diferente. Já o Hapax começou com uma ideia de banda, mas as suas performances rapidamente se tornaram “intervenções urbanas” e, mais adiante, passaram a trabalhar como um coletivo de produção de arte sonora, que dialoga fortemente com o discurso acadêmico. Outro dado que ajuda a incrementar esta noção de indefinição é o fato de nenhuma dessas formações ter um único modo de apresentação. Ao mesmo tempo em que fazem *shows* com suas bandas e discos como músicos e como produtores, também realizam trilhas sonoras e se apresentam em galerias com projetos de arte.

É possível sugerir que a própria elaboração do conceito de Instituto mostra-se bem interessante para pensarmos a valorização da ideia de ambiguidade.

de. A perplexidade pelo que esse nome comportaria manifesta-se na mídia, como vemos na matéria sobre o Instituto, de 2002, assinada pelo jornalista Pedro Alexandre Sanches, na época em que saiu a coletânea *Coleção Nacional*:

Involuntariamente, o grupo Instituto vem jogar mais pimenta na acalorada discussão da MPB sobre numeração de discos, autoria, direito autoral, formatos musicais, renovação artística etc. Nem é que os quatro rapazes organizados em torno do também nascente selo Instituto tenham opinião firme sobre tais assuntos. *Sua intervenção nasce já a partir da dificuldade de conceituar o que eles são e o que é seu primeiro disco, Coleção Nacional*. Rica Amabis, 28, Tejo Damasceno, 26, e Daniel Ganja Man, 24, são produtores musicais em São Paulo. Rodrigo Silveira, 24, é programador visual. *Juntos, não formam um grupo musical*, dizem. “Instituto é um selo, um estúdio e um projeto musical”, tenta explicar Silveira. “*Coleção Nacional* é uma coletânea que produzimos para apresentá-lo”, continua Damasceno. “*Instituto é um núcleo de produção. É um conceito novo*”, atalha Amabis, hesitante (SANCHES, *Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada, em 16/7/2002).

Um selo, um estúdio, um projeto musical, sintetizados num “conceito novo” de ser “um núcleo de produção”, indica, pelo próprio Rica Amabis, que já estaria dentro de uma nova configuração que necessitaria um novo conceito. Em nossa entrevista, ele agrega que o Instituto “se adapta à circunstância. É algo mutante”. E acrescenta: “Essa sensação é porque trabalha muita gente diferente. São três produtores que se juntaram para fazer música, independentemente se era para cinema, *show* ou para fazer música. Então, onde se necessita de música a gente se adapta àquela situação [e, por isso], traz a sensação de que não se sabe o que é. Uma hora é uma coisa, outra hora é outra”.

Essa imagem adaptativa do Instituto se assemelha em muitos aspectos ao modelo do rizoma proposto por Deleuze e Guattari, já que “não existem pontos ou posições (...) como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas” (DELEUZE e GUATTARI, 1995:17). Em seus termos, não há uma estrutura fixa que os delimite, e a novidade se manifesta exatamente na indeterminação. Assim também se desenha a formação do +2, segundo Kassin:

A gente teve essa ideia de fazer de um jeito que ficasse mudando, porque isso era uma coisa que a nossa galera sempre teve, *de não querer fazer a mesma coisa sempre, ou de não ser essencialmente, dentro de um estilo, classificável*. Acho que era algo incomum da nossa turma. Então, a gente achou que uma maneira boa de ter uma banda que privilegiasse isso, de estar sempre mudando de estilo, era ter uma banda que mudasse de cantor, porque, se você muda de cantor, imediatamente você tem que mudar de estilo, porque a banda segue o cantor em tudo.

Retomando o ponto sobre as comparações de Kassim e Lúcio Maia com o tropicalismo, a natureza dessa comparação se realiza mais em termos de contextualização histórica e geracional do que de um desejo de ruptura com essa estética. Quando Lúcio alude à comparação dos dois procedimentos estéticos, em que a sua banda teria inserido os elementos do maracatu no rock e nos recursos digitais, ele remete a todo o período passado em que os produtores passam de técnicos a artistas, como afirma Kassim. O ponto interessante é que percebemos no lado dos tropicalistas um sentimento de identificação com as estéticas digitais.

Tropical-digital

No artigo de Hermano Vianna que integra o catálogo da exposição sobre a Tropicália que rodou os museus de Nova York, Londres e Berlim em 2007, o autor se pergunta sobre o crescente interesse internacional por esse movimento nos últimos anos, e antecipa uma afinidade entre a estética do tropicalismo e o mundo contemporâneo. Segundo Vianna, essa estética poderia ser considerada um “espelho caótico do mundo contemporâneo”, pois, para gerar tanto interesse, agora deve haver uma profunda sensação de conexão com suas estéticas; entre elas, o autor se refere à incerteza, à ambiguidade, ao amor-humor, assim como às delicadas relações entre comércio, cultura de massa e vanguarda (cf. VIANNA, 2005).

Em seguida, o autor cita algumas afirmações recentes de Gilberto Gil, como ministro da Cultura, todas ditas em aparições públicas e incorporadas ao papel de ministro. Ele destaca a entrevista em que Gil declarou abertamente que defendia o *software livre* e que se sentia inspirado pela “*ética hacker*”,

além de ter apoiado e utilizado o *creative commons*. Vianna ressalta que algumas dessas atitudes poderiam ter sido consideradas politicamente incorretas se proferidas por outros ministros, mas é como se ser/ou ter sido um tropicalista vestisse o seu usuário de poderes de um maior trânsito por entre essas esferas mencionadas acima. No mesmo artigo, o autor fala ainda que Caetano, ao referir-se às músicas tropicalistas, diz que tinham como desejo “criar um *sample* de clipes musicais com arranjos em forma de *ready-made*” (VIANNA, 2005). Numa veia semelhante, em sua tese sobre Hélio Oiticica, Frederico Coelho afirma que o “que ocorre nos escritos de Oiticica é a narrativa de uma apropriação voraz da leitura do alheio, de uma necessidade de dar eco às suas muitas vozes. O que ocorre é um abandonar completo de hierarquias e demarcações culturais em prol de uma *leituraescrita sampleadora*, um cruzamento de informações cujo objetivo final é sempre a síntese de suas certezas e teorias” (COELHO, 2008:17 – minha ênfase).

Em todos os exemplos mencionados, vemos o caso de personagens ou estudiosos do tropicalismo terem acionado categorias que configuram uma estética digital contemporânea (como o *sample*, enquanto uma modalidade de colagem, e o *hacker*, enquanto um usurpador criativo) para melhor fazer entender a proposta estética do momento histórico do tropicalismo. É como se, naquele momento, não houvesse ainda nomes e ferramentas que definissem tão bem o que eles estavam fazendo.

De forma muito semelhante, Daniel Castanheira problematiza esta questão. “Nos anos 60, as ferramentas eram outras, não havia os procedimentos digitais que existem hoje. Mas já existia uma criação de conceitos que influenciará a configuração cultural.” A questão se refere às consequências de existirem as ferramentas de fato. Não basta pensar no *sampling* como uma modalidade de colagem. Isso seria chegar somente ao meio do caminho, pois ter a ferramenta modula o resultado. O *sampling* realizado com a ferramenta digital imprime um novo adjetivo ao procedimento da colagem: incrementa, agrega e, assim, ganha autonomia como categoria. Pensando numa configuração específica para a estética dos produtores, é possível considerar que o que diferencia a concepção de mixagem como um procedimento técnico naquele mo-

mento, nos anos 60, e no momento atual, como arte, seja a mesma diferença estabelecida entre a colagem e o *sampling*. E, nesse sentido, também distancia o produtor-técnico do produtor-artista. Como argumenta Vianna: “os elementos que compõem uma colagem permanecem de alguma maneira distintos da obra resultante, enquanto que a apropriação digital proposta pelo *sampler* pode até fundir de maneira indistinguível elementos de origens totalmente diferentes, apagando-se muitas vezes, assim, os traços de suas origens heterogêneas” (VIANNA, 2007:141).

Sobre o procedimento estético modulado pelos processos digitais, Daniel afirma que a digitalização e o microcomputador possibilitaram um novo paradigma de pensar, em vez do tempo, o espaço como categoria de pensamento. Para ele,

Tem uma música minha que está tocando por aí com uma banda nova, que é uma canção supertradicional, quase uma marchinha. Então, a brincadeira é a matéria da canção, dizer ou não dizer é a matéria sonora que eu falo.

“Agora amor/ vemos temos nada/ agora amor/ vou me deixar amanhecer/ vou me deixar espreguiçar/ sair daqui/ esquece amor/ temos nada para dizer/ só gaguejar/ pa pa pa/ que que que”

A gente tem uma programação em *loop*, que a gente reproduz. Trata-se de uma brincadeira metalinguística sobre a música e o discurso também. A época em que ninguém diz nada para ninguém. Mesmo quando eu faço uma canção tem um *loop*, tem um gaguejar, várias coisas.

O interessante dessa passagem é que Daniel Castanheira sustenta que, mesmo na elaboração do que ele denomina como “canção”, em seu sentido “tradicional”, já se inscreve numa inspiração da gramática digital. O *loop*, enquanto um procedimento de repetição, já não se inscreve numa estética temporal, mas numa estética espacial. Daniel explica:

O que está em jogo é o espaço, porque, por exemplo, eu pego um *sampler* ou um sintetizador, em que eu crio aqui agora um sonzinho, e crio

uma frase e fico repetindo em *loop*. A questão vai ser sempre o mesmo corpo espacializado e colocado em relevo, a mesma frase com dez minutos de música variando de espaço.

Nesse mesmo sentido, alocando-se numa geração “intermediária entre o analógico e o digital”, no início dos anos 90, Kassin conta que preferia brincar com parafernálias de programação a “pegar o violão”. O momento em que ganha consciência de que poderia viver dessa atividade teria sido o de “virada” em sua “trajetória”. O recurso de desdenhar da “atividade musical” regida pelos “instrumentos” (em seu caso, primeiramente o violão e depois o baixo) e valorizar os meios técnicos como caminho de criação indica o entusiasmo de sua parte em descobrir que era possível “fazer música” de uma outra maneira, e, ainda, “profissionalmente”. Para ele, o espaço do estúdio proporcionaria uma fonte de inspiração mais criativa, inclusive nos momentos de ócio aparente.

Já Rica Amabis diz que até hoje vem desenvolvendo a sua atividade como produtor de maneira pouco tradicional por não saber de notas, de tocar, fazendo um trabalho “muito intuitivo”. E, quando pergunto sobre as características do produtor, ele responde:

Essas qualidades estéticas, cada um cria a sua. Eu penso que você cria através dos anos, escutando música. Acho que, nesse caso, é um aprendizado seu, individual mesmo. Não existe curso para aquele produtor que influencia artisticamente na composição; é a vivência dele. E saber a parte técnica para fazer o *link* do músico com o estúdio porque é muito botão, muita coisa, (...) o *produtor fica no meio do processo; ele é a ponte entre os músicos e o estúdio; então, agrega muita gente.*

Nessa descrição minuciosa sobre a atividade do produtor, Rica ressalta o elemento de mediação como sua característica mais importante: de ser uma figura do meio, que conecta, que a um só tempo detém os elementos de “inspiração”, elencados como a vivência individual “que influenciaria artisticamente na composição”, e o controle “dos botões”, que os artistas não teriam. Ele ressaltaria a sua atividade artística mais como uma mediação do que como uma criação, ou a criação derivaria de sua função mediadora.

O poder do meio

Os produtores podem ser considerados mediadores em diferentes abordagens. Para Gilberto Velho, “os mediadores, estabelecendo comunicação entre grupos e categorias sociais distintos, são, muitas vezes, agentes de transformação (...) a sua atuação tem o potencial de alterar fronteiras, com o seu ir e vir, transitando com informações e valores” (GILBERTO VELHO, 2001:27). Os produtores podem ser considerados mediadores privilegiados na concepção apresentada por Gilberto Velho porque transitam com “informações e valores”. Mas eles também podem ser percebidos como mediadores no sentido apresentado por Bruno Latour. Na concepção de Latour, os mediadores “transformam, traduzem, distorcem, e modificam o significado ou os elementos que deveriam carregar” (ao contrário do “intermediário”, que, por mais complexo que seja, sempre tenderá a manter a quantidade de informação intacta (LATOUR, 2005:39). Por outro lado, os mediadores de Latour começam a existir a partir do ponto onde inicia a rede. E, nesse sentido, eles não se restringem às identidades meramente “humanas”. Os mediadores são múltiplos na construção da rede, e “morrem” quando ela termina.

Poderíamos então considerar os produtores como mediadores nos dois sentidos apresentados acima, pela capacidade de estabelecer conexões parciais. Pela maneira como arranjam as suas subjetivações, criam identidades parciais, não chegando nunca à formação de uma totalidade. Nesse procedimento também transformam as relações com “o mundo”. Eles não “resolvem” as relações; não fundam as relações. Eles funcionariam como “dispositivos de conjunção” – *gadgets*. Só que, nesse acionamento, transformariam os resultados.

Em matéria para a revista *Época*, em 2002, intitulada “A vez do sem-estilo”, Alexandre Kassin desponta como o mais promissor e criativo produtor de discos do “momento”, o jornalista Lauro Lisboa Garcia o apresenta como o produtor dos anos 2000. Garcia inclusive faz uma lista retrospectiva dos produtores “que deixaram marcas na MPB das últimas décadas” – como Aloysio de Oliveira, nos anos 60 (“este criou o selo Elenco e lançou Edu Lobo, Nara Leão, Silvia Telles, Nana Caymmi, Vinicius de Moraes, entre outros”); Marco Mazzola, nos anos 70 (“que produziu álbuns essenciais de compositores co-

mo Jorge Ben, Raul Seixas, Gilberto Gil e Belchior, no auge da gravadora Philips”); Liminha, nos anos 80 (“começou com As Frenéticas e tornou-se o Midas do *pop-rock*, definindo o som de Titãs, Kid Abelha e Lulu Santos, entre outros”); e Chico Neves, nos anos 90 (“foi responsável pelo desenvolvimento da eletrônica no *pop* brasileiro e promoveu guinadas nas carreiras de Fernanda Abreu, Skank e Lenine”). A reportagem posiciona Kassin dentro de um espaço legitimado no quadro de referências da música *pop* no Brasil. Ao mesmo tempo, no artigo, aparecem as primeiras descrições das atividades do produtor:

Desde a atuação de Liminha nos anos 80, a figura do produtor vem conquistando um papel cada vez mais relevante no *pop* brasileiro. Com o aprimoramento dos recursos eletrônicos, os anos 90 tiveram uma explosão de ótimos profissionais, como Tom Capone, Suba, Chico Neves e Apollo 9. Agora é a vez de o carioca Alexandre Kassin, de 28 anos, ganhar projeção. Espécie de faz-tudo, ele é produtor, baixista, compositor, guitarrista, programador eletrônico e se dá bem com qualquer instrumento. “Não me fixei em nenhum estilo e só não tenho preconceito.” Caetano o considera “naturalmente moderno”, mas essa não é das condições que Kassin mais aprecia. “O compromisso com a modernidade é muito chato”, desconversa. (...) “O bom produtor é aquele que sabe ler a alma do artista e traduzi-la de maneira atraente”, define Miranda. (...) Liminha vê em Kassin certas semelhanças com sua maneira de entender música. “Um produtor não pode ser burocrático, executivo. Fazer um disco é quase como um ato de compor”, afirma. “Improvisar e estar antenado com o que acontece no mundo é importante. Kassin tem essa capacidade” (Revista *Época*, em 11/10/2002 / Edição n. 230).

A capacidade de “traduzir almas”, de estar “antenado com o mundo”, de improvisação, são algumas características que surgem ligadas às atividades do produtor musical. Mesmo em sua face mais tradicional, como aparece neste artigo, ele é definido como um “tradutor” num sentido muito próximo ao descrito por Benjamin em “A tarefa do tradutor”, pois, segundo ele, se “somente um poeta pode traduzir a poesia do artista” (cf. BENJAMIN, 1968:70), e se somente a “verdadeira tradução é transparente, não encobre mas ilumina ainda mais a obra do artista” (cf. *ibidem*:79), o produtor musical seria aquele que traduz, no ato da gravação, a sonoridade do artista, configurando-se, as-

sim, como um mediador. Embora o misticismo de Benjamin não esteja nada próximo da cosmologia indígena, essa ideia de “traduzir almas”, como uma capacidade do produtor, nos lembra um pouco a de Els Lagrou, de que “a fonte de inspiração criadora ou a legitimidade de motivos e formas tradicionais costuma, no pensamento ameríndio, ser vista como originalmente exterior ao mundo humano ou étnico, remetendo a conquistas sobre o mundo desconhecido de vizinhos inimigos ou seres naturais e sobrenaturais hostis e ameaçadores. O artista, neste caso, seria mais um mediador do que um criador” (LAGROU, 2007:41).

Kassin dá a entender, pela maneira como descreve a si próprio, que é por não se ter agarrado a nenhum nome, a nenhuma designação, e por não ter “um estilo” (ao recusar categorias absolutas, como a de “moderno”, e afirmar enfaticamente não ter nenhum preconceito), que sua história tem sido tão bem-sucedida. É exatamente por seu domínio técnico que ele chamou atenção de seus mestres, pelo uso criativo que costuma fazer das máquinas. Com a recusa de se autodefinir, optando claramente pela indefinição, Kassin assume uma postura semelhante à dos DJs e produtores de música eletrônica, embora, em vez de no mundo da cena eletrônica, ele atue num espaço artístico legitimado.

Gostaria ainda de destacar a expressão “a vez do sem-estilo” (subtítulo que aparece no referido texto e que tem ressonância na chamada da entrevista que saiu sobre ele no início de 2010, como aquele que “não se considera um músico de verdade”).³ Kassin é apresentado ao lado de “grandes produtores” do cenário da música popular brasileira nos anos 60, 70, 80 e 90. E com todas as suas diferentes facetas e atuações, é referenciado como produtor de artistas que despontaram no cenário nacional nos anos 2000, como Vanessa da Mata e a banda Los Hermanos. Kassin relembra a transformação do estúdio como um espaço de técnicos para se tornar um espaço de criação artística. E observamos: o trabalho específico de produtor musical dentro do estúdio é uma prática que, ao longo do período iniciado nos anos 60 e vem até os dias de hoje, está cada vez mais sendo considerada “menos técnica”, ao adquirir qualidades chamadas mais “expressivas”. É possível, pois, afirmar que, se

³ 7 de fevereiro de 2010, revista *O Globo*, p. 14.

elencados conjuntamente, os produtores das últimas cinco décadas teriam entre si conexões parciais ou extensões de sentido, já que, apesar de exercerem a mesma “função” e de serem chamados de produtores, as suas ferramentas são outras. Além de serem percebidos de maneira diferente, a partir das suas realizações – agora não meramente técnicas, mas também artísticas.

Arte-técnica

O exemplo de Kassin nos permite observar como a categoria *produtor* apresenta uma “ambiguidade criativa”. Assim, Aloysio de Oliveira é chamado de produtor musical nos anos 60 tanto quanto Kassin nos anos 2000, embora o compartilhamento do mesmo nome não signifique que operem e sejam percebidos como realizadores de funções comuns. O próprio Kassin, a propósito, se refere a um período de passagem em que os procedimentos determinados por uma oposição arte x técnica teriam sofrido uma inversão.

Um trecho do prólogo do livro de Dan Franck, *Boêmios*, mostra como foi recente, ainda que profunda, a separação “moderna” entre arte e técnica. Sobre a geração de modernistas em Paris – referindo-se a Picasso, Alfred Jarry, Modigliani, Braque, Matisse, Breton, Soutine, Apollinaire e Man Ray, entre outros –, nota-se a concepção romântica do autor, que assim apresenta esses artistas ao leitor:

[Muitos pintores] tornaram-se uma espécie de técnicos, de artesãos da pintura. Ora, os artesãos não seriam artistas. Pierre Soulages, um dia, me deu a chave para a diferença: “o artista procura. Ele ignora o caminho que vai tomar para alcançar seu objetivo. O artesão, por sua vez, segue por caminhos que ele conhece para ir ao encontro de um objeto que ele também conhece”(…) A obra de arte é única, assim como aquela que a produz. As cariátides de Modigliani não são comparáveis a nenhuma outra... A nova obra nunca é adquirida. Ela não repousa sobre coisa alguma, nem mesmo sobre a obra que a precede... É preciso sempre recomeçar do zero. O zero é um abismo. O artista vive apenas do seu fôlego. Se este lhe falta, tudo desmorona” (FRANCK, 1998:16,17).

Dan Franck utiliza, como modelo de trabalho e de apresentação dos seus personagens, a marca da separação da sensibilidade do artista moderno: aquele

que “não é técnico”, aquele que trabalha com uma ideia de criação como ruptura e a partir da tabula rasa.

A relação entre tecnologia e arte pode apresentar variações quase infinitas, já que, como disse Ingold (2000), ambas as categorias não deixam de ser meras “palavras” que mudam o seu significado ao longo do tempo. Podemos inicialmente seguir este autor quando sustenta ser recente a separação entre arte e tecnologia, fenômeno que teria acontecido no final do século XVIII. A partir daí, teria início a tendência de pensar a arte como tributária das faculdades superiores humanas, como a criatividade e a imaginação. A tecnologia, por sua vez, na virada do século XIX para o XX, teria ganhado um outro significado. Se antes era considerada como algo que informava estudos científicos de práticas produtivas, teria passado a ser vista como um corpo de regras e princípios instalados no próprio coração do aparato de produção (INGOLD, 2000:350). Ao lado de dicotomias como “mente” e “corpo”, “criatividade” e “repetição”, “liberdade” e “determinação”, a dicotomia entre “arte” e “tecnologia” se instaurava na sociedade como um problema moderno. Com o surgimento das técnicas de reprodução, a oposição entre “arte” e “tecnologia” fica ainda mais tensionada, porque a arte foi uma das áreas mais afetadas pela reprodutibilidade técnica. Ingold frisa essa recente separação ao lembrar que mesmo no século XVII havia continuidade entre categorias de *artista* e *artesão*, ambas determinadas por uma *técnica*. Na Grécia e na Roma antigas, segundo ele, arte e técnica derivaram de troncos semelhantes, sendo usadas para descrever toda a atividade que envolvia a manufatura de objetos duráveis (INGOLD, 2000: 349).

Esta ideia ilustra o que sente Rica quando afirma que há momentos em que fica inseguro no início de um trabalho por não ter caminhos roteirizados de criação como os músicos: “Não tem aquilo estabelecido na cabeça, como esses músicos têm: “eu vou para cá, para cá e depois resolvo”, apesar de sempre, “geralmente dar certo”, inclusive de “maneiras não convencionais”. Mas, por outro lado, “dá certo”, exatamente de maneiras inusitadas, por *não saber* esse caminho. Um caminho que um músico nunca faria, porque “aprenderam que assim não vai dar certo”.

Em seu trabalho sobre o impacto das novas tecnologias nas práticas dos músicos, Théberge (1997) defende que somente um “determinismo tecnológico cru poderia ancorar o argumento de que os músicos vão de encontro às novas tecnologias sem trazer com eles algumas ‘sensibilidades acumuladas’ a respeito de criação musical”. Para ele, é principalmente através de seu *uso* que tecnologias se tornam instrumentos musicais e não através de sua *forma* (THÉBERGE, 1997:159 – meus grifos e tradução minha). Mas, com base na afirmação de Rica Amabis, percebemos o surgimento de agentes como ele que não têm “sensibilidades acumuladas” do aprendizado musical e, por causa dessa falta de *habitus* (Bourdieu) ou habilidade (Ingold), podem encontrar “saídas não convencionais”. O que Rica talvez indique é que há uma espécie de mudança de paradigma atuante que diz respeito a uma *habilidade* dos produtores em criar música através das *formas* (assim como dos *usos*) das tecnologias digitais.

No seu texto sobre o que é iconoclash, Latour define esta ideia em oposição à de iconoclasmo. “Iconoclasmo”, ele diz, “é quando sabemos o que está acontecendo no ato de quebrar e quais são as motivações para o que se apresenta como um claro projeto de destruição; *iconoclash*, por outro lado, é quando não se sabe, quando se hesita, quando se é perturbado por uma ação para a qual não há maneira de saber, se é destrutiva ou construtiva” (LATOURE, 2008:113). Talvez seja nesse ponto de ênfase no inclassificável que se encontre um recorte, uma novidade a ser percebida pelo observador, o surgimento destes produtores.

É possível, assim, acessar uma inversão a partir dos anos em que o produtor se torna um artista: a capacidade de manipular o “conteúdo técnico” ganha ênfase estética e não mais o “conteúdo expressivo” (cf. FERREIRA, 2006). Para Ferreira, o conteúdo expressivo estaria sendo substituído pelo conteúdo técnico em “músicas que valorizem (...) a funcionalidade acima da narrativa e da expressividade” (Ibidem, 2006:251). Essa inversão se traduz na rejeição de “elementos textuais” (Van Veen, 2002), ou de “representação”, ou “temporais”, nos termos de Daniel Castanheira, em favor do “efeito sensual do som” (Van Veen, 2002). Como diz Kassin, “todas as coisas que a gente faz [referindo-se ao trabalho que realiza com o +2] produzem esse prazer de ter a *concepção de som*. Acho que até mais do que a *concepção da*

canção, ou a *concepção instrumental*” (meus grifos). A “concepção do som” para Kassin ou a “concepção espacial” para Daniel parecem querer incursionar pela experimentação “do *efeito* maquinico provocado pelo som” (idem) das máquinas. O conteúdo expressivo/intelectual afigura-se ter sido preterido pelo conteúdo maquinico.

Mas essa inversão não chega a formar uma outra dicotomia no sentido de que as práticas “expressivas” ou narrativas não são “apagadas” da memória ou mesmo de suas práticas musicais. Ainda que ansiando por um sistema de “puros”, estaríamos lidando com configurações híbridas. Percebe-se que o desejo de inversão das categorias modernas não substitui o esquema: arte > técnica pela técnica > arte. A inversão tem um efeito menos de substituição do que de não aceitação dessas dicotomias. Assim, a noção “do produtor técnico ao produtor artista” não funciona em termos de “superação” ou inversão dicotômica, mas como polos entre os quais é possível deslizar. Esse espaço da ambiguidade permite a destruição do “nome” e habilita outros meios expressivos, aquele do “conteúdo tecnológico” ou do “efeito maquinico do som”; os meios por onde se instalam as suas imaginações criativas.

Retomando o ponto inicial do artigo, que se refere ao fato de os produtores não formarem um grupo, mas apontarem para uma sensibilidade comum desta época, é possível considerar que seus relatos e práticas podem ser considerados autossimilares ou autorrecursivos em razão de alguns pontos de referência: o momento em que os produtores tomam consciência da digitalização como integrante em suas vidas, e o momento em que passam a atuar com ela de modo que consideram “criativo”. Nos depoimentos dos produtores entrevistados, em que prevalece um tom retrospectivo e reflexivo, notamos uma ênfase na recordação pessoal do momento em que tiveram uma percepção súbita, como uma epifania, das possibilidades dos diferentes campos profissionais a eles disponíveis, assim como na tomada de consciência de que já estavam de certo modo exercendo essas novas atividades. Para eles, tais atividades surgem como “novas”, “geracionais”, como parte do “seu mundo presente”. Essas novas atividades aparecem em suas narrativas sem que naquele momento eles tivessem “muita consciência”; assim também a cena da música eletrôni-

ca, em suas diversas faces, surge para eles, igualmente em seus relatos, como manifestação do gosto de sua geração.

No sentido de construir pontes (sempre parciais) entre os relatos autossimilares, com o uso de “Silogismos de metáfora”, ou seja, “a busca da compreensão através da analogia” (BATESON G. e BATESON M. C., 1989:190), Gregory Bateson considera que há uma diferença importante entre o “silogismo categórico”, baseado na classificação de entidades separadas, e o “silogismo metafórico” – também denominado por ele o “silogismo da erva” –, baseado nas relações. Assim, segundo ele, se por um lado a esquizofrenia, a poesia, a arte, os sonhos, o humor e a religião preferem os silogismos da erva (Ibidem, 1989:39), a biologia pode também ser vista por meio desse segundo silogismo. Como ele especifica:

Falamos sobre “coisas”, sobre folhas ou talos, e tentamos determinar o que são essas coisas. Pois bem, Goethe descobriu que uma “folha” se define como aquilo que cresce de um talo e apresenta um broto em seu ângulo; aquilo que logo emerge desse ângulo (desse broto) é novamente um talo. As unidades corretas de descrição não são nem a folha nem o talo, mas sim as relações que eles estabelecem entre si (BATESON e BATESON, 1989:40).

Em outros termos, poderíamos dizer que estaria em busca de apontar maquinismos, um “conjunto de ‘vizinhança’ entre termos heterogêneos independentes” (DELEUZE e PARNET, 1998:121). É possível sugerir esta relação entre o “maquinismo” deleuziano e o “silogismo de metáfora” batesoniano porque, se para Bateson existe um “padrão que conecta” os caranguejos e as lagostas, as orquídeas e os narcisos, as amebas e os esquizofrênicos (cf. BATESON e BATESON, 1989), a máquina, para Deleuze, “é um conjunto de vizinhança homem-ferramenta-animal-coisa. Ela é primeira em relação a eles, já que institui a linha abstrata que os atravessa e os faz funcionar juntos. Está sempre sobreposta a várias estruturas (...) A máquina, em sua exigência de heterogeneidade de vizinhanças, vai além das estruturas com suas condições mínimas de homogeneidade. Há sempre uma máquina social primeira em relação aos

homens e aos animais que ela toma em seu *phylum*” (DELEUZE e PARNET, 1998:122). Assim, poderíamos identificar o “maquinismo” com um “padrão que conecta”, sendo que as possibilidades de verificar maquinismos nos produtores passam pelo propósito de pensar em analogias que os conectem ou pela verificação de seus regimes de autenticidade. A busca abduativa está em apresentar os indícios através dos quais é possível traçar essas analogias metafóricas, sempre de um sistema provisório, pois as analogias se organizam parcialmente. Esse maquinismo ou esse padrão que conecta e que permite enfatizar as relações e não as dessemelhanças é o que permite propor uma modalidade de autoria para os produtores, uma autoria ciborgue.

Uma autoria ciborgue

Marilyn Strathern (1991) caracteriza o ciborgue como um tipo específico de “autor” relacionado a um “tempo contemporâneo”. Como proposta de nivelção do discurso antropológico ao discurso ocidental, a estética implicada no procedimento etnográfico revelaria parcialmente aspectos do modernismo e do pós-modernismo euro-americano. A imagem do antropólogo “branco europeu” que “representa” a “sociedade primitiva”, não ocidental do início do século, é substituída pela imagem do “turista e consumidor pós-modernos”, em um momento de crise e ruptura em que se questiona a possibilidade da “representação” e se propõe um mundo não mais modernista, mas pós-moderno e “plural”.

Essa proposta plural se revelaria na polifonia dos discursos dos personagens envolvidos, antropólogos e nativos, compondo um outro modo de autoria formada por um caleidoscópio de diversas combinações. Mas, segundo a autora, ainda nessa concepção haveria uma ideia de entidades separadas sendo combinadas. Para ela, no entanto, estes personagens (com os seus tipos sociais personificados na imagem do “viajante modernista” e do “turista e consumidor pós-modernos”) não deteriam mais a força de imagem estética como “autores” plausíveis a este “momento”. Nem modernista, nem plural, ela pretende criar uma analogia entre o personagem antropológico para um mundo “pós-plural”, e a que melhor se adéqua, em sua concepção, é a imagem do

ciborgue. Vejamos como Fernanda Eugenio traça uma comparação entre as modalidades estéticas da perspectiva “plural” que ela denomina “regime de multiplicidade”, no sentido deleuziano, e que, poderíamos dizer, se assemelha à perspectiva ciborgue:

A lógica do plural admite a combinação e o arranjo, mas é então de uma relação entre termos/inteiros que se trata. A multiplicidade nomeia, por sua vez, sínteses que se dão por contaminação recíproca de elementos que já (e de pronto) são eles próprios contaminações, as diferenças convertidas em gradações. São as *sínteses disjuntivas*, como as chamaram Deleuze & Guattari – um conceito a serviço antes de uma pragmática que de uma lógica (EUGENIO, 2006:50).

O padrão que conecta os produtores estaria em perceber os seus maquinismos autorais. Como aprendemos com Foucault (1979), quanto mais morre o autor, mais florescem outras modalidades de autoria. Ao mesmo tempo, há uma certa ironia presente na imagem do ciborgue como um mito da ficção científica. A conceituação de Donna Haraway (2000) virou pastiche estético há muito tempo. Ele não se configura como o último ou o mais “moderno” dos tipos autorais. Mas Marylin Strathern recria essa imagem de modo muito interessante, de maneira que é possível constatar correspondências com as qualidades autorais dos produtores. Se o ciborgue atende a uma época e a um tipo de autoria, qual o tipo de articulação realizada pelos produtores que os aproximaria de uma autoria-ciborgue?

Seria possível sugerir que a categoria produtor (talvez aqui fosse conveniente pensar essa produção como uma ação) tem algo em comum com a concepção de cultura. Roy Wagner relembra que o termo “cultura” passou por diversas metaforizações ou “extensões de sentido” ao longo do tempo no pensamento ocidental; desse modo, vemos que mesmo hoje os antropólogos o associam com as diferentes metaforizações estabelecidas anteriormente. Assim, ele observa que cultura como “cultivo da terra” (o sentido “original”) tem associações com cultura como “cultivo de si”, e que ambas teriam vinculações com o termo “universal e democrático” atual; e todos esses sentidos refletem uma noção cumulativa referente à cultura do Ocidente. Esse acúmulo de me-

taforizações qualifica a categoria cultura com uma “ambiguidade criativa” (cf. WAGNER, 1981). Podemos seguir Wagner em sua trajetória de desvendar as extensões de sentido do termo cultura, e expor como tais extensões metafORIZAM elementos que remetem, em última instância, à própria cultura ocidental. Podemos nos inspirar nessa trajetória e pensar o termo produção como sofrendo igualmente diferentes metafORIZAÇÕES. Retomando a imagem do ciborgue, poderíamos sugerir que, se as metafORIZAÇÕES funcionam como “extensões de sentido” segundo Wagner, elas teriam “conexões parciais” umas com as outras, como argumenta Strathern.

Marylin Strathern qualifica o ciborgue como aquele que faz conexões sem a necessidade de comparação. As suas partes não são iguais, nem formam uma totalidade, mas funcionam como extensões da capacidade umas das outras. Suas relações seriam mais bem caracterizadas como prostéticas, assim como a que se estabelece entre a pessoa e a ferramenta: cada parte sendo uma extensão da outra, mas somente se vista a partir da outra posição; o que se percebe de um lado ou de outro são as suas “capacidades diferenciais”. Nesta perspectiva, não há relação de sujeito-objeto entre a pessoa e a ferramenta; somente uma “capacidade expandida” (*expanded capability*). Organismo e máquina não são conectados numa relação de parte/todo, já que uma não pode definir a outra completamente (STRATHERN, 1991:38). Por outro lado, o ciborgue não observa escala: não é singular nem plural; não é um nem muitos, mas um circuito de conexões que juntam partes que não podem ser comparadas porque não são isomórficas. Não se pode chegar a ele nem de forma holista nem de forma atomista, como uma entidade, ou como uma multiplicação de entidades (como a perspectiva “plural”). Ele replica uma interessante complexidade (Ibidem:54).

Tomando as considerações sobre as feministas como ilustração do seu ponto, Strathern elucida que não existe um corpo teórico feminista para o qual os indivíduos devem sentir que contribuem. Apesar de haver um elemento comum, as relações internas não são percebidas como homogêneas. Não se trata de uma atividade simultânea em múltiplas frentes, mas das diferenças mantidas entre essas frentes: suas múltiplas diferenças internas. As posições inter-

nas não são meras justaposições; são contradições que não se resolvem – ainda que dialeticamente – em totalidades mais amplas: *elas têm a ver com a tensão de manter juntas coisas incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras* (HARAWAY, 2000:39 – minha ênfase). Strathern afirma contemplar não um sucedâneo de estilos que trabalham como ecos uns dos outros, mas uma “produtiva compatibilidade” – *working compatibility* (STRATHERN, 1991:35). Por outro lado, o feminismo não pode ser usado como metáfora do local; nenhuma das disciplinas (seja o Feminismo, seja a Antropologia) oferece “um lugar” para que a autora possa sentir-se “segura, como uma pessoa completa”. Nenhum desses âmbitos é um contexto completo, e ela não é igual a nenhum deles. Eles também não são metades de uma totalidade. Não funcionam por alternância. Não se trata de duas perspectivas – não são duas pessoas, nem uma única pessoa dividida em dois (STRATHERN, 1991:35), como enfatiza esta autora:

Aqui uma posição podia quase ser pensada como constituída por outra, da forma como as relações sociais são imaginadas, em certos discursos antropológicos, como constitutivas de pessoas. A presença de outros exteriores específicos, que oferece espaço para uma pessoa individual, faz emergir dela uma percepção dessas relações como conexões que são e não são, ao mesmo tempo, parte dela. Talvez essa consciência de posicionamento possa também ser criada não apenas pela especificidade das presenças (pessoas, cada uma das quais é “alguém”), mas pela história que, a não ser por isso, não precisa estar presente. Tudo que é preciso saber é que esses outros vêm de “algum lugar”, que têm uma perspectiva, que não constitui totalmente uma perspectiva para a pessoa (STRATHERN, 1991:40).

Trata-se de um tipo de relação em que as conexões aparecem como ao mesmo tempo constitutivas e não constitutivas de si, como aquela que se estabelece entre “outros externos específicos que formam um lugar para a pessoa individual”. É como se as pessoas fossem constitutivas parcialmente de várias outras pessoas. Marilyn Strathern utiliza como exemplo ser ela ao mesmo tempo feminista e antropóloga; assim, cada uma dessas identidades seria uma extensão da outra, dependendo da posição a partir de onde se vê. Essa des-

crição “de uma pessoa composta por uma multiplicidade de relações, como se elaborada a partir de várias pessoas internamente, se aproxima do conceito de “pessoa distribuída” de Alfred Gell (1998). Para elaborar essa ideia, esse autor se inspira na concepção da “pessoalidade fractal”, concebida por Roy Wagner e aprofundada por Marilyn Strathern. A pessoalidade fractal se visualiza na imagem metafórica da cebola, também fractal, pois, a cada camada que se retira da cebola, vamos encontrando uma série de outras camadas, sem nunca atingir um centro. E as camadas que vão saindo, por sua vez, se constituem como partes dessa cebola em relação ao ambiente. Segundo Gell, esse tratamento teórico a essa noção da pessoa pode ser elaborado em diferentes contextos sociais para seres humanos e também objetos. Vejamos como Gell se pronuncia a respeito:

O mistério da animação se resolve pela reduplicação de peles, direcionadas para fora, ao macrocosmo, e para dentro, direcionadas ao microcosmo. E pelo fato de essas peles serem estruturalmente homólogas – não existe uma superfície definitiva como não existe um centro definitivo, mas uma passagem contínua de dentro e fora, e nessa passagem, nesse tráfico que se constitui uma teoria da pessoa distribuída (...) Se consideramos os seres humanos como agentes intencionais é porque eles ao mesmo tempo geram e respondem a representações mentais (...) externamente, está no centro de um arsenal concêntrico de relações entre pessoas e, internamente, pode também ser visto como um arsenal concêntrico de relações entre pessoas “internas” – uma associação de homúnculos – de que é composto (GELL, 1998:139-140).

Como vimos anteriormente, os produtores não assumem uma identidade única; mantêm uma adaptabilidade aos diferentes projetos que assumem em colaboração ou sozinhos; muitas vezes os projetos ganham maior autonomia estética do que os próprios produtores, e é também na ausência do compromisso com a “identidade” que se constrói a capacidade criativa desses agentes. Por outro lado, cada atividade diferencial, seja na esfera artística ou não, funciona como “capacidade expandida”, uma das outras, sempre em conexão. Cada projeto e cada identidade funcionariam para agregar; jamais uma atividade se confundindo inteiramente com a outra. Ser músico e tocar um ins-

trumento, fazer uma instalação artística, preparar uma trilha sonora para teatro, filme ou peça de dança, criar um *jingle*, produzir um disco, cada uma dessas atividades tem autonomia ao mesmo tempo em que cria entre as outras conexões parciais.

Apesar das devidas distâncias de contexto e de significado, não deixa de ser interessante a coincidência de terminologias usadas por teóricos para pensar os “novos regimes subjetivos” a partir da relação do sujeito com o mundo virtual. Edmond Couchot, opina que:

De todas as hibridações em direção das quais o numérico se inclina, a mais violenta e decisiva é a hibridação do sujeito e da máquina, através da interface. Violenta porque ela projeta o sujeito – tanto o autor da obra quanto o espectador, o artista quanto o amador de arte – em que ele é intimado insistentemente a se redefinir; decisiva porque a emergência do que poderíamos chamar de uma arte da hibridação depende dela. A aparelhagem numérica do sujeito, perturba, com efeito, (...) as relações entre o EU e o Nós, (...) Entre os artistas, Roy Ascott compreendeu muito cedo que as tecnologias das telecomunicações, impondo-nos relações interativas múltiplas e não mais duelos através das redes, afetavam seriamente nossas relações intersubjetivas e a própria natureza de nossa presença ao outro. Ele também introduziu a ideia de uma “presença virtualizada” de um “eu individual distribuído” através da malha de redes e de seus nós, não mais localizados pontualmente, como havia sido o olho nos sistemas de figuração fundado na representação ótica. A este eu distribuído, integrado ao corpo das interfaces, corresponderiam formas de significação “implicadas” ou múltiplas (...) a sua concepção de “autor distribuído” define bem uma das principais características do sujeito traspassado pela interface (...) Pierre Lévy, que definiu a nova subjetividade como “fractal”, observa que as técnicas que ele chama de “técnicas da inteligência” repousam fora dos sujeitos (cognitivos), mas também entre os sujeitos e nos próprios sujeitos. Objetos (de conhecimento) e sujeitos (cognitivos) se encaixam reciprocamente em uma relação fractal (COUCHOT, 2003:271,272,273).

Acredito que a imagem do ciborgue de Dona Haraway recuperada por Strathern é analiticamente muito fértil, porque essa imagem do ciborgue stratherniano outorga uma operacionalidade ao hibridismo, ou à “ambiguidade

criativa”, e nos ajuda a qualificar sem a necessidade de uma somatória as configurações subjetivas que são elas próprias híbridas. Dessa forma, nenhuma das capacidades do ciborgue daria conta da totalidade, pois a via sempre tende à parcialidade. Nesse sentido, mais do que atuarem como *bricoleurs* “pós-modernos”, os produtores se designariam por suas qualidades ciborgues.

Não há início, não há fim

Finalmente, como modo de conclusão, talvez seja possível afirmar, a partir da ideia de uma “modernidade à brasileira”, que a música popular no Brasil se manifesta de maneira tão rica como objeto de pesquisa em centros nacionais e internacionais por enfatizar em suas estéticas o procedimento de tensão entre os polos da “construção” e da “destruição”, entre a continuidade e a ruptura, entre tradição e inovação. Essa tensão entre polos, esse ato de construir sem destruir absolutamente, desenha-se como um aspecto de constância entre os produtores. A ênfase no elemento híbrido, fortemente associado ao modernismo de Oswald de Andrade, revela-se como um ato de possível continuidade, como exemplifica Lúcio Maia a respeito de João Gilberto, quando este diz que: “as pessoas dizem que faço bossa nova, para mim, o que faço é samba”. Mesmo quando se trata de uma manifestação de ruptura, não se nega a tradição. Nessa mesma nota, o Instituto, em seus diversos projetos, afirma que produzem samba, *rap*, *drum’n’bass*, assim como todas as modalidades; e todas essas modalidades convivem sob a legenda de “*Black music*”, configurando-se, assim, uma estética que agrupa gêneros de diversas temporalidades, a elas sendo agregada a estética dos produtores. Nesse sentido, para terminar com a sugestão de Otávio Velho citada anteriormente neste texto, cabe ao pesquisador a tarefa de qualificar os hibridismos propostos pelos nativos, e de ver o recorte específico que fazem do mundo para atualizar as suas criações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BATESON, Gregory; BATESON, Mary C. *El temor de los Ángeles. Epistemología de lo Sagrado*. Barcelona: Gedisa, 1989.
2. BATESON, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books, 2000.
3. BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. New York: Brace & World, 1968.
4. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
5. BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.
6. COELHO, Frederico Oliveira. *Livro ou livro-me – Os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras. Tese de Doutorado, 2008.
7. COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: André PARENTE (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
8. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.
9. DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
10. EUGENIO, Fernanda Machado. *Hedonismo competente. Antropologia de urbanos afetos*. Volume I. Rio de Janeiro: PPGAS-UFRJ. Tese de doutorado, 2006.
11. FERREIRA, Pedro Peixoto. *Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Tese de doutorado, 2006.
12. FOUCAULT, Michel. What is an Author? In: HARARI, Josué V. *Textual Strategies. Perspectives in post-structuralist criticism*. New York: Cornell University Press, 1979.
13. FRANCK, Dan. *Boêmios*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.
14. HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Antropologia do ciborgue – As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
15. HENNION, Antoine. *Les professionnels du disque. Une sociologie de variétés*. Paris: A. M. Métailié, 1981.
16. INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London and New York: Routledge, 2000.

17. LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2007.
18. LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 1994.
19. _____. *Reassembling the Social*. New York: Oxford University Press, 2005.
20. _____. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem? In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n.29, jan./jun. de 2008.
21. NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
22. SVAZONI, Rodrigo; COHN, Sergio. *Cultura digital.br*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.
23. STRATHERN, Marylin. *Partial Connections*. Maryland: Rowan & Littlefield Publishers Inc., 1991.
24. THÉBERGE, Paul. *Any sound you can imagine. Making music /Consuming technology*. Wesleyan University Press, 1997.
25. VAN VEEN, Tobias C. *Laptops & Loops: the advent of new forms of experimentation and the question of technology in experimental music and performance*. Conference paper. November 1st, 2002. University Art Association of Canadá, Calgary.
26. VELHO, Gilberto. Biografia, trajetória e mediação. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (orgs.). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
27. VELHO, Otávio. *Besta-Fera. Recriação do Mundo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
28. _____. Comentários sobre um texto de Bruno Latour. *Mana* (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 297-310, 2005.
29. _____. A persistência do cristianismo e a dos antropólogos. In: _____. *Mais realistas do que o rei: ocidentalismo, religião e modernidades alternativas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
30. VIANNA, Hermano. Tropicália's politics. In: BASUALDO, Carlos (ed.). *Tropicália. A revolution in brazilian culture*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
31. _____. Políticas da Tropicália. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália. Uma revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.