



Vinicius Enter, o ultra-autor ou o *Dedo indicador* da ultra-autoria

Lucas de Freitas*

Resumo

Montado como uma mão, com cada dedo apontando para um aspecto relevante na compreensão de um disco fascinante, desconhecido e contraditório, este artigo pretende cutucar a obra ímpar do músico Vinicius Enter: *Dedo indicador*. Do dedo mínimo, com uma espécie de biografia, passando pelo anular e a ligação com o Manguebit, pelo “maior de todos” e a cena independente de música, ao dedo polegar, a ultra-autoria e a tentativa de uma conclusão aberta sobre o álbum *Dedo indicador* e o modo peculiar de experimentar a autoria na produção musical contemporânea, o artigo é uma leitura pessoal ancorada em entrevistas (realizadas por mim e por outros jornalistas), observações do contexto histórico-cultural e escutas do disco em questão. Tendo como foco as relações entre música, tecnologia, autoria e contemporaneidade, este texto viaja pelas conexões pouco usuais entre esses assuntos na prática musical de Vinicius Enter e seu *Dedo indicador*.

Palavras-chave

Música popular brasileira – século XX – autoria – tecnologia musical – indústria fonográfica – produção musical independente.

Abstract

Organized like a hand with each finger pointing out the relevant aspects for the understanding of a fascinating, ignored and contradictory album, this article pretends to touch the unique work of the musician Vinicius Enter: *Dedo indicador* (Forefinger). From little finger, with a kind of biography, passing by ring finger and the connection with the Manguebit, and by the middle finger and the musical independent scene, getting to the thumb, discussing the ultra-authorship concept and essaying to arrive at an open conclusion about the album *Dedo indicador* and the peculiar way in what his author experiments the authorship. This article is a personal reading based on interviews (with the author himself and others journalists), reflections about the historical-cultural context and auditions of the album under discussion. The text focus on the relationships between music, technology, authorship and contemporaneity, and it walks through unusual connections between these subjects in Vinicius Enter's musical practice and his Forefinger album (*Dedo indicador*).

Keywords

Brazilian popular music – 20th century – authorship – music technology – music industry – independent music production.

* Faculdade José Lacerda Filho, Ipojuca, Pernambuco, Brasil. Endereço eletrônico: lucasdifreitas@gmail.com.



O cenário contemporâneo de música, sobretudo com a ampla utilização dos processos digitais e da internet como parte fundamental da produção e distribuição de música gravada, se densificou de tal maneira que é hoje problemático fazermos análises globais. Consciente da fragilidade de realizar leituras de períodos ou grande conjunto de gestos artísticos, pretendo neste artigo refletir sobre um disco lançado na primeira década deste século. Não farei exatamente um *closed-reading*, tentativa de passear minunciosamente pelos labirintos estéticos da obra, tampouco será uma leitura voltada apenas para os aspectos extra-artísticos, creditando ao entorno social, antropológico ou tecnológico a justificativa para a existência de um álbum tão intrigante, desconhecido e contraditório. À guisa de apresentar para o público interessado em música gravada e ao mesmo tempo de inaugurar o objeto de estudo no campo acadêmico, sem a frieza analítica de um cientificismo constantemente escorado em teorias e pálido pela necessidade de se encaixar numa área específica de saber (musicologia, antropologia ou comunicação social, por exemplo), pretendo contribuir com meu olhar e opinião, e, sempre que julgar importante, estabelecer diálogos com outros pesquisadores que direta ou indiretamente abordam assuntos próximos.

MÍNIMO

Antes de mais nada, pare e escute o disco inteiro.¹ Caso insista em continuar lendo sem escutá-lo, o desprazer do texto será inevitável.

VINICIUS, ENTER.

Nos fundos de um HD, disco baixado não sei quando nem em que site, aquela sonoridade é um susto. Pronto. Abre-se um universo à frente nebuloso e convidativo. Sem nome nos arquivos de .mp3, apenas genéricos “faixa 1” à “10”, me encontro com um disco sem autor. Mas não há obra sem autor. Então quem é? Um tal de Vinicius Enter. Ponto.

Dias depois.

Escassas informações que dizem: um pernambucano, disco de 2008, *Dedo indicador*, os nomes das músicas e um e-mail. O endereço virtual, tão protegido na maioria dos casos, estava ali simples com a despreensão de quem nunca tivesse gravado um dos discos mais impressionantes do século XXI. Minha opinião, claro.

E-mail com: quando haverá shows? Outros discos? Onde encontro informações? E algumas formalidades, parabéns e essas coisas.

Resposta: não haverá mais shows, é uma longa história, larguei a carreira musical, se quiser a gente pode se encontrar para conversar.

¹ O disco na íntegra encontra-se em <https://soundcloud.com/vinicius-enter/sets/c>, caso já esteja fora do ar, mande-me um e-mail: lucasdifreitas@gmail.com.



Esse o início de um contato que se arrasta como virtual, mas mais intenso que muita tatilidade por aí. Que Zumthor não me escute.

Meses à frente, algumas descobertas.

Vinicius de Vasconcelos Viera Pires, de 1963, que ao ler *On the Road* de Jack Kerouac (geração Beat dos anos 1950/60, chegada ao Brasil com as traduções dos anos 1980) larga tudo e vai viajar pela Amazônia – um Villa-Lobos de fim de século? –, que termina jornalismo na Gama Filho (Rio de Janeiro) e que volta pra Recife em 1991.² Entre seus amigos de adolescência, do movimento *punk* de Candeias da década de 1980, estão Fred 04 e Renato L., com os quais teve projetos musicais como o Câmbio Negro H.C., em 1984. Morou no apartamento da rua da Aurora no centro do Recife, o Sunrise, QG dos organizadores do Manguebit,³ dividindo o espaço com os mangueboys de primeira hora como H.D. Mabuse, Chico Science e Fred 04. DJ Dolores (Hélder Aragão), o pessoal da Nação Zumbi e muitos outros artistas e agitadores culturais eram frequentadores assíduos desse local.

“Caranguejo com cérebros” foi o nome sugerido por Vinicius Enter para o conceito da cena Mangue em sua breve participação (Enter, 2012), que serviu tanto para nomear o *press-release* transformado em primeiro “Manifesto Mangue” pela imprensa, quanto para título da primeira coletânea Mangue no qual participaram ele, Mundo Livre S/A (MLSA), Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ) e Loustal, mas que teve o lançamento interrompido quando a Sony Music fechou contrato com CSNZ.

Quando a repercussão do Manguebit se alastra pela cadeia nacional, Vinicius Enter sai de cena. Um jejum musical até 2003, quando consegue aprovar pela Lei de Incentivo à Cultura o projeto intitulado “Caranguejo com Cérebros” e dá início à produção do *Dedo indicador* (2008). Duas pneumonias, problemas com depressão, dificuldades com músicos. Um computador pifado, informações com os arranjos perdidas. Esse processo se arrastou por quase cinco anos. Um corpo fragilizado pelo excesso de cigarro às vezes não acompanha uma mente criativa.

Anuncia o jornalista José Teles: “O elo perdido na história recente da música pernambucana foi enfim encontrado. Chama-se Vinicius Enter, [...] Com o passar do tempo sua figura foi ficando embaçada, sumiu por alguns anos e agora volta a se tornar nítida graças à era digital” (Teles, 2008). Completa Teles com a voz de Vinicius: “Mas o que sei é que agora quero viver só de música, sair pelo Brasil fazendo shows” (Teles, 2008). Isso perto de lançar o disco, que só sairia em formato digital.

² Algumas informações se encontram na biografia/release sobre Vinicius Enter escrita por Renato L., em <http://www.myspace.com/viniusenter>; outras foram contadas pelo próprio Vinicius em nossas conversas pessoais ou pelo chat do Facebook.

³ Usarei aqui os termos Manguebit e Cena Mangue como sinônimos da cena cultural que eclodiu em Recife nos anos de 1990, e que é mais conhecida como Manguebeat. Evito este termo por ele ser fruto das estratégias das grandes gravadoras de empacotar a movimentação recifense em um estilo que mistura ritmos regionais com música contemporânea. Para quem estiver interessado numa discussão mais atenta sobre esse assunto ver Freitas (2013).



Nunca houve shows depois de terminado o *Dedo indicador* (DI). Vinicius Enter sai de cena, de novo.

DEDO INDICADOR

Projeto multimídia. Baseado num conto de mesmo nome escrito em 1991, DI é trilha sonora de um filme em potencial. Muitos são os casos em que projetos artísticos surgem em um contexto e se deslocam para outro. Álbuns frutos de trilhas sonoras de peças de teatro, como *o Grande Circo Místico* (1982), de Chico Buarque e Edu Lobo, ou de filmes, como *The Wall* (1979), do Pink Floyd, são exemplos dessa dinâmica: quando um disco tem tanta ou mais importância do que o projeto inicial do qual ele fazia parte – se descola do contexto original e se autonomiza.

No DI, o processo de criação é bem peculiar nesse ponto multimídia, pois inspirada num conto assinado pelo mesmo autor, a música surge do universo mais literário e pretende fazer brotar de si o roteiro, de início apenas um conceito, mas que talvez venha a ser realizado um dia. O filme viria/virá depois da trilha sonora pronta. Os olhos de Teresa, de Bandeira.

São dez faixas intensas.

José Teles (2008) enfatiza: “são apenas dez faixas e nenhuma concessão”.

Todos os arranjos, composições, boa parte das mixagens, trechos de vozes e alguns instrumentos foram feitos ou gravados por Vinicius. O DI não é um disco de intérprete, tampouco de compositor apenas.

Outro ponto incomum no processo de feitura desse disco é a atuação de quem o nomeia enquanto autor. A onipresença de Vinicius Enter em todas as etapas da construção do DI, seja solitariamente com seu histórico violão⁴ ou seu computador, *softwares* e *plug-ins* de produção musical (na fase de pré-produção), seja no corpo a corpo com os músicos e técnicos (espécie de produtor musical), tentando explicar as partituras que soam estranhas⁵ ou retocando incessantemente as frequências ou arranjos, no processo de mixagem e masterização, é um fato distinto no processo mais usual em gravações.

Claro que nos anos 2000 a redução e simplificação acentuada dos equipamentos de produção fonográfica, com o aprimoramento das plataformas digitais, já haviam quebrado o paradigma setorizado do *modus operandi* da gravação de um álbum. O que vejo de diferente é que ao se aproximar de uma pragmática modelar no meio fonográfico – passando pelas fases de pré-produção, captação sonora e pós-produção – Vinicius Enter assume diversos papéis e esfumaça um tanto os limites do que seria o trabalho do técnico de som, do compositor, do arranjador etc. Há uma

⁴ Com o qual Chico Science compôs “Risoflora”, história que Vinicius vez por outra gosta de contar.

⁵ Vinicius Enter me contou que Ebel Perelli, um dos bateristas que participaram das gravações, ao se deparar com a partitura disse que o artista era doido ou gênio, pois aquilo não fazia o menor sentido.



superposição entre a tradicional prática dos grandes estúdios, possível desde a eletrificação do sistema de gravação sonora, com a contemporânea “um-faz-tudo”.

Música estranha.

O complexo sonoro: repetições insistentes, harmonias tensas, letras quase incompreensíveis às primeiras escutas atentas.⁶ Partes das letras não são cantadas.⁷ Arranjos esfarelados. Colagem de sons picotados. A música é construída com fragmentos e intervenções de diversos instrumentos, que vão deixando silêncios que se encaixam com os sons de outros, mas não como num quebra-cabeças no qual a ausência de informação é espaço vazio a ser preenchido e no fim uma imagem completa. Os silêncios fracionam os instrumentos, esmigalhando solistas ou vocalistas, deslocando a vontade da nossa audição de organizar o estranho. Um Frankstein sem suturas.

Inédito em textos acadêmicos, desconhecido pelo grande público, o DI sai do braço do Mangue e me aponta para um modo distinto de praticar a autoria.⁸ A força contraditória da fricção entre a coletividade evidenciada nos anos 1990 com o uso do sistema digital e a concentração do trabalho por um único ator fazem do disco em questão, somada a sua dimensão estética, objeto valioso para este artigo.

ANULAR

Do Mangue para além

O “Quinto Beatle”, aquele que “perde o trem da história e fica pra trás, mergulhado no anonimato, longe das tietes e da possibilidade de milhões” (Sá e Renato L., 2001) se constrói numa imagem sempre ligada ao sombrio e estraçalhada pelas mazelas pessoais. Sua passagem pela cena Mangue foi rápida, mas intensa. Participar da primeira coletânea mangue “não oficial”, de mesmo nome de sua música, com Chico Science tocando bateira de ciranda (caixa e bumbo), Gabriel Furtado no

⁶ São tão incompreensíveis às vezes que me lembra Hermeto Pascoal no disco *Festa dos deuses* (1991), na faixa “Chapéu de baeta”. Ao falar diversas palavras como “canlicanto” ou “amafre”, que, apesar de não serem tão estranhas para o ouvido do falante do português brasileiro, não são compreensíveis semanticamente por nós, o músico afirma que essas não são palavras para serem entendidas, mas para serem sentidas, como o som percussivo da vida: palavras que se despem de dizer e são a nudez de sentir.

⁷ Quando pedi para Vinicius as letras das músicas, porque boa parte eu não conseguia compreender só ouvindo o disco, ele me enviou por e-mail um arquivo de Word com as mesmas letras que estavam no seu perfil do Myspace (Enter, 2008c). Fiquei curioso com o fato de, por exemplo, na letra escrita da faixa “Código genético” haver trechos que não estavam na gravação. Perguntei se ele mudara essas partes da letra no processo de gravação e se esquecera de corrigir quando foi postar no Myspace, como fez com os arranjos vocais – cujo projeto inicial era mais melódico, mais cantado, e que por causa das pneumonias teve que ser reformulado para registros mais próximos da fala. Vinicius me respondeu por e-mail: “Caro Lucas, o CD *Dedo indicador* é conceitual, como você sabe. As letras que mandei para você estão corretas, mas nem sempre são cantadas, pois faz parte do conceito essa liberdade, a de que as letras, muitas vezes, vão além do disco. Quanto a faltar a letra de algumas faixas, só faltam de ‘Pra chamar dinheiro (Come on, Money)’, que é em inglês e português, e de ‘Cuidado com as malas’. E não são 10 letras, pois têm 3 faixas somente instrumentais. As que faltam, enviarei para você. Abç. Vinicius.”

⁸ Em minha dissertação (Freitas, 2013) defendo que o uso dos equipamentos de gravação como interventores estéticos, produzindo efeitos randômicos e aleatórios, e as estratégias coletivas de abertura de espaços de circulação das produções artísticas, deram um tom especialmente descentrado na experiência autoral do Manguebit.



contrabaixo, Ryan Berg saxofone e o próprio Vinicius Enter na guitarra e voz, *Caranguejo com cérebros* (1991), é talvez o momento que mais aproxima o *Dedo indicador* (2008) do Manguebit. A música atravessou 17 anos da fita demo até o disco de estreia de Vinicius, e de 1991 a 2008 sofreu significativas modificações em seus arranjos. Segundo o próprio compositor, “‘Caranguejo com cérebros’ [música, versão de 1991] foi a primeira Manguebit gravada” (Enter, 2012).

A despeito da trajetória inicial da cena Mangue, momento pré-grandes-gravadoras, na qual observo um ofuscamento da autoria una, devido sobretudo à coletividade necessária para o surgimento e manutenção da produção cultural e às experiências estéticas dos mangueboys com mídias modificáveis, Vinicius Enter se afasta radicalmente quando pensamos na concepção do papel do autor e da importância dessa função estética em relação aos modos como a cena Mangue experimentou a autoria.

Enquanto a maioria das bandas, por mais que lideradas em alguns casos por nomes próprios, investiam no projeto grupal como Mundo Livre S.A., Loustal, Bom Tom Rádio, Lamento Negro, Chico Science & Nação Zumbi,⁹ Vinicius Enter era o único artista que trabalhava em cima de uma carreira solo, na qual uma banda o acompanharia e ele seria o compositor, intérprete, arranjador e músico.¹⁰ Talvez por isso mesmo tenha sido impossível na década de 1990 vingar seu trabalho musical, que, sem a coletivização de um grupo, o fortalecimento pela cooperação, e com a falta de capital inicial para investimento financeiro necessário para arcar com os custos de músicos e demais encargos da produção de discos, shows etc., ficou encubado até os anos 2000.

Somada às questões administrativas e estratégicas mal resolvidas, a falta de compreensão da maior parte dos músicos próximos em relação às ideias sonoras de Vinicius Enter, o ruído estrondoso entre este e os participantes da banda que o acompanharia, causou uma surdez que embargou a produção de um disco. A função desempenhada pelo produtor musical de fazer a ponte entre compositores, músicos e técnicos de som se viu prejudicada enquanto o artista não tinha as ferramentas digitais em suas mãos (Enter, 2012).¹¹

Entre a participação na coletânea *Caranguejo com cérebros* (1991) e o *Dedo indicador* (2008), as gravações com as quais Vinicius se envolveu foram apenas ex-

⁹ Apesar de levar o nome de Chico Science, o projeto era considerado como banda, o nome próprio era parte do nome do grupo. Não à toa o próprio Chico se recusou a assinar com a Sony Music numa carreira solo. No documentário *Mosaicos* (Prado, 2008), Lúcio Maia comenta que o cantor tinha a ideia de, no terceiro CD, a banda retirar seu nome e manter só Nação Zumbi.

¹⁰ Quando perguntei que banda gravou a coletânea com ele, houve um mal entendido, já que eu perguntava sobre os músicos que o acompanharam e ele entendera que eu indagava de que banda ele fazia parte, a resposta nervosa (em crescendo até quase gritar) foi: “Não, fui eu, Vinicius Enter; somente eu, Vinicius Enter! Vinicius Enter! Vi... VI-NI-CIUS ENTER! Não era banda, era eu.” (Enter, 2012).

¹¹ Vinicius Enter (2012) conta: “O que possibilitou que eu fizesse... que eu conseguisse gravar o disco, além da Lei de Incentivo [à Cultura], teve a questão de que a tecnologia digital possibilitou que eu pudesse mostrar melhor os arranjos que estavam na minha mente para os músicos, entendeu? Facilitou uma pré-produção”.



perimentos em ensaios, alguns registrados em gravadores de fita, e composições que não saíram de sua mente. Esse jejum só foi saciado com o avanço da tecnologia digital, o barateamento dos aparelhos fonográficos e o patrocínio do Governo do Estado.

Outro ponto de contato entre o disco em questão e a cena Mangue é o investimento do poder público, o apoio do Governo do Estado por meio da Lei de Incentivo à Cultura. Depois de certa repercussão de CSNZ e MLSA e dos eventos realizados pelos articuladores do Manguebit, o poder público passou a investir mais dinheiro nos eventos ligados à cena.

Apesar do desencontro em relação às concepções de cultura popular entre o secretário da Cultura do Estado de Pernambuco da época, Ariano Suassuna, com uma tendência armorial de preservação e pureza das manifestações populares, e os mangueboys, calcados num visão menos reverencial e atávica ante o popular e o *pop*,¹² não houve, por parte do Governo, entrave ou boicote na amplificação da cena Mangue e na repercussão da novidade recifense dos anos 1990. Passagens aéreas para turnês internacionais de CSNZ, não custeadas pela gravadora; patrocínio da Fundarpe e da Prefeitura do Recife para o primeiro Abril Pro Rock (1993); e os inúmeros projetos artísticos que foram aprovados com verba pública, sobretudo nos anos 2000, são alguns exemplos do contato direto entre o Manguebit e o Governo do Estado, assim como a abertura que os mangueboys conseguiram no fluxo dos investimentos públicos para área cultural ligada aos circuitos de música *pop* e alternativa.

Não que tudo o que se vê de projetos aprovados na área da cultura, sobretudo no universo da música gravada, deva-se ao empenho dos mangueboys, mas muitas das suas conquistas enquanto saídas para a construção de vias alternativas para o consumo cultural foram impactantes para a configuração atual do cenário artístico e simbólico pernambucano.

O DI só foi possível após a liberação da verba da Lei de Incentivo à Cultura, projeto aprovado no nome de Vinicius Viera de Vasconcelos Pires em 2003,¹³ que pôde então articular a produção do disco, pagar músicos e as horas de gravação nos estúdios, contratar técnico de som e comprar um computador – materializar tudo aquilo que se acumulava na dimensão virtual de sua imaginação.

Entre os vários participantes do DI, o único mangueboy do início da cena foi H.D. Mabuse¹⁴ (Enter, 2012), que, além de realizar o projeto gráfico da capa do disco, gravou trechos vocais. Assim, apesar do grande número de participantes, e entre

¹² Para uma discussão mais profunda sobre o assunto indico a dissertação de mestrado de Anna Paula Mattos “O encontro do Velho do Pastoril com Mateus na Manguetown” (Silva, 2005).

¹³ Documento disponível em www.recife.pe.gov.br/cultura/SIC-2003.doc.

¹⁴ Mabuse é considerado o “ministro da informação” do Manguebit, um dos mais influentes da cena. Além de ter sido quem apresentou a galera de Rio Doce à turma de Candeias, fez a capa do *Afrociberdelia* (1996), participou do Bom Tom Rádio e criou o site manguetronic.com.br.



eles músicos que tocam atualmente em bandas ícones da cena Mangue, mas que entraram depois do auge, como Junior Areia (MLSA) e Alexandre Urêia (Eddie), o disco em questão não mantém um laço tão forte com os produtores e bandas que organizaram a cena Mangue como se pode supor quando pensamos na trajetória inicial de Vinicius Enter.

Mesmo tendo participado do movimento *punk* de Candeias, na década de 1980, e dos dois primeiros anos de efervescência do Manguebit, a impossibilidade de realizar seu trabalho musical nos moldes em que Vinicius Enter insistia, concentrando em seu nome a responsabilidade e autoridade de sua autoria, destaca-o da coletividade, embaçamento de uma figura central, e o mantém em energia potencial até o computador pessoal e seus *softwares* de produção se tornarem parceiros e ferramentas do artista: “teve que chegar a época digital para eu poder fazer do jeito que eu queria fazer” (Enter, 2012).

Portanto, fruto das experiências dos circuitos alternativos dos anos 1990, o sistema digital de gravação se liga com uma plataforma em rápida expansão, nos anos 2000, que potencializará a produção de discos independentes: a internet. Diferente da era dos LPs, quando os discos independentes eram feitos com sobras de vinil, o que comprometia a qualidade do som; com o estabelecimento do CD, a questão material da mídia física não influencia mais na qualidade de produtos musicais, levando a produção independente para outro patamar de profissionalização (Dias, 2000, p. 150). O material usado na confecção dos CDs não distingue na escuta os trabalhos profissionais dos amadores, como na época do vinil. Já não será preciso sonhar com um disco profissional, como no Manguebit de início dos anos 1990, muito menos ser imprescindível o contato com as grandes gravadoras para a difusão de música gravada.

O DIGITAL

A formação clássica em música, na qual são ensinadas as ferramentas escritas que representam os sons (a partitura e suas técnicas), foi entre os séculos XVI e XX, no mundo ocidental, indispensável para compositores de música com arranjos complexos, diversos instrumentos e texturas sonoras densas se comunicarem com maestros e músicos e realizar em som suas criações musicais diante do grande público.

Com os *softwares* de gravação, no século XXI, com o protocolo MIDI bastante avançado e difundido, já é possível imaginar combinações instrumentais e as executar a partir do teclado, registrando as performances de maneira virtual (Vicente, 1996), sem necessariamente ter os conhecimentos formais de música. Baixos, baterias, sintetizadores, guitarras, violinos e inúmeros tipos de instrumentos podem ser simulados e gravados a partir do computador, que guarda informações de altura, intensidade e duração, possibilitando não só a precisa manipulação dos dados so-



noros, como a troca de instrumentos de uma performance.¹⁵ Basta ao compositor a habilidade física de apertar teclas, a capacidade de lidar com o *software*, a criatividade e a paciência de testar as possibilidades ilimitadas de arranjos.

Essa é uma das características que, segundo os pesquisadores Micael Herschmann e Marcelo Kischinhevsky (2006, p. 14), aproxima a música eletrônica atual do movimento *punk*, pois através do conceito de *fac'a-voce-mesmo (do-it-yourself)*, redimensionado com o avanço tecnológico digital, os tapetes vermelhos do mundo *pop* começam a ser desenrolados para não músicos (no sentido formal do termo). Ou como prefere Tatiana Bacal, ecos do *punk* nos anos 2000, embalados pela desmistificação do processo de produção, quando “qualquer um” em seu próprio quarto e, em muitas vezes, apenas com seu computador pode fazer música sem ser músico (2012, p. 98). É quando o disc-jóquei sai da penumbra detrás das *pick-ups* e dos *hits* para o neon do DJ e o *status* de artista (Bacal, 2012, p. 25).

A simplificação do processo de manipulação de sons gravados, vinda das experiências dos anos 1990 com os instrumentos digitais, com a redução do corpo técnico e as amplas parcerias, na qual a noção de autoria vai se distanciando da unidade que as estratégias de marketing da indústria fonográfica investiram com o estabelecimento do LP e sua coleção de canções, é acentuada nos anos 2000 com a radical redução do estúdio e o maior acesso aos equipamentos de gravação.

Enquanto no Manguêbit as fitas demo e as técnicas de *overdub* transformaram os equipamentos inapropriados para gravação em precários miniestúdios, unindo Microsystems a gravadores de fita e redimensionando o Karaokê e as gravações de uma fonte sonora para eventuais gravações de 4 a 6 canais, no *Dedo indicador* (2008), os softwares de produção fonográfica, feitos para fins musicais, serviram como ferramenta para Vinicius Enter, que não dominava a escrita musical, a elaborar arranjos complexos – raquear não era preciso.

Diante do piano, Mozart e Beethoven testavam combinações instrumentais, podendo imaginar até dez instrumentos ao mesmo tempo – o limite de seus dedos. Juntavam ao som do piano o conhecimento dos timbres e limitação de violinos, violas, violoncelos, para imaginar os efeitos estéticos que o arranjo alcançaria quando executado por uma grande orquestra. Diante do teclado MIDI, Vinicius Enter testou possibilidades musicais sem a condição do número de dedos de sua mão, nem dos 4 ou 6 canais dos miniestúdios caseiros. Nos *softwares* de gravação não há números máximo de instrumentos.

¹⁵ Pode-se, por exemplo, simular um baixo elétrico e depois trocar essa sonoridade pela de um baixo acústico, guitarra, teclado etc., ou seja, por qualquer instrumento simulado ou cuja captação acústica foi digitalizada e transformada em informação MIDI – hoje em dia são muito comuns os famosos VST (Virtual Studio Instruments), programas de computadores, estúdio virtuais com instrumentos também virtuais, aceitem plugins de simuladores MIDI que partem do som acústico para o desenvolvimento de timbres mais realísticos, mais próximo do que estamos acostumados a escutar.



Entretanto, distante do ato de subversão dos usos a que os equipamentos de som saíram da fábrica para ter, num momento de alto investimento da indústria em aprimorar as gravações em *homestudios*, o DI se aproxima da década de 90 ao tratar a produção caseira como pré-produção.

Se os mangueboys se divertiam com *overdubs* e *scratches*, fascínio ingênuo ante as parcerias entre homem e máquina, extasiados pelos efeitos randômicos das distorções sonoras e visuais de seus atos estéticos quando os sinais gráficos eram processados por Xerox e os sonoros por gravadores de fita, Vinicius Enter se vale dos *softwares* de gravação como teste para a construção do seu disco, que depois seria gravado em estúdio a partir de captações de sons acústicos – processo similar ao do sistema elétrico, mas processado por equipamentos digitais.

Não há exatamente uma radicalização no uso do digital no processo de feitura do DI, pois ao encarar apenas como teste o resultado de experimentações caseiras a partir de programas de computador, o artista parece seguir com a ideia de que esse processo é falho quanto a resultados profissionais, necessitando de uma equipe humana especializada em seus papéis (músicos, técnicos de som etc.) regida pelo produtor musical. Não à toa a ficha técnica¹⁶ ainda respeite os créditos e bem separe cada função, mesmo que boa parte creditada ao próprio Vinicius – quase um grito de afirmação de sua autoria/autoridade.

O DI foi gravado em três estúdios distintos, com técnicos de som diferentes. Não houve uma banda fixa que o acompanhasse, na qual os mesmos músicos registrassem suas performances em todas as faixas: dois bateristas, dois baixistas, vários guitarristas, muitos percussionistas etc. O único que esteve presente em 97% do trabalho total foi o próprio Vinicius Enter (Enter, 2012).

Assim, esse procedimento exaustivo, dificultado pelas intempéries da vida pessoal (computador com as edições musicais prontas queimado e duas pneumonias) e financeiras (fim da verba antes da finalização do disco), no qual houve um acúmulo de funções incoerente com o modelo de produção escolhido por Vinicius, além de demandar um tempo bem maior do que o usual na feitura de um disco profissional – o DI demorou 5 anos para ser finalizado e “ainda não ficou do jeito que eu queria” (Enter, 2012) –, exigiu toda a energia vital e econômica do seu idealizador. Versão resumida de Coppola e o *Apocalypse Now*.

Todo o investimento financeiro recebido do Governo do Estado com a Lei de Incentivo à Cultura foi gasto “somente pra bolacha [disco], [...] e tudo o que tiver: pagar músicos...” (Enter, 2012), ou seja, foi acumulado apenas na fase de produção. A distribuição do material gravado, como boa parte dos discos independentes na

¹⁶ A ficha técnica se encontra em <http://www.myspace.com/viniciuser>.



segunda metade da década de 2000, foi feita pela internet, “[...] o disco nunca foi lançado em loja, o disco é virtual” (Enter, 2012).

O que faltava nos anos 1990, ponto chave para o fortalecimento do monopólio da indústria do disco, o acesso aos meios de distribuição e divulgação, no contexto dos anos 2000, foi sanado com uma abertura fatal para a ampla circulação da música gravada sem o controle das grandes gravadoras. Salvo alguns momentos como quando da época da fita cassete e as cópias não autorizadas que fortaleceram movimentos como o *punk* paulista (Moreira, 2006) e o pernambucano (de Candeias) nos anos 1980, por exemplo, desde a comercialização de objetos sonoros em escala industrial, ao longo do século XX, o controle sobre o mercado sempre esteve nas mãos das grandes corporações, seja dominando toda a cadeia de produção como nos anos 1960, seja monopolizando a cadeia final do processo como nos anos 1990.

Assim, ao terceirizar a produção na última década do século passado, saída altamente lucrativa em tempos de crise, inicia-se o processo de fragmentação do controle sobre a circulação de música gravada. Não só tendo como consequência a voracidade do pirateamento, desautorização das propriedades autorais, que pressupõem o direito exclusivo de distribuir e lucrar com essa distribuição, mas, sobretudo a partir do estabelecimento do *.mp3 como novo formato musical e dos sites e programas de compartilhamento de conteúdo, a potencialização da cena independente.

Mesmo que fosse possível o bloqueio total do conteúdo não autorizado para cópias, antigo sonho das *Majors*, o cenário da música distribuída pela internet continuaria bem forte, já que os próprios artistas independentes disponibilizam seus trabalhos de forma gratuita – hoje já encaram a rede como promoção de seu trabalho. Parece-me que a briga dos independentes está mais em disputar pelo alcance de público, para atrair fãs para seus shows, por exemplo, do que em repercutir e ser contratado pelas *Majors*, como era comum nos anos 1990.

MAIOR DE TODOS

Independência, morte ou limbo

Pelas novas veredas das plataformas cada vez mais populadas no decorrer dos primeiros passos do terceiro milênio, o grande sertão de dentro da *web* apresentava-se como um “Liso do Sussuarão” até o Napster cair nas teias dos heroicos norteamericanos salvadores dos interesses das grandes corporações do disco. Em 2001, diferente do que se previa com o fechamento do programa de compartilhamento mais famoso da época, com a suposta vitória jurídica a favor dos direitos autorais, o recuo não veio. Centenas de sites e *softwares* surgiram com o sucesso do Napster, consolidado como mártir após seu fim, como por exemplo o Kazaa, o Emule e o The Pirate Bay, só para citar alguns bem conhecidos.



A pesquisadora Gisela Castro observa que o hábito de trocar arquivos musicais pelo meio online se liga aos “ideais libertários da rede mundial de computadores como um ambiente de trocas e colaboração” (2006, p. 3). A reconfiguração do ideário *punk*, por parte de alguns articuladores mais ousados, amplia para além dos próprios artistas os novos modos de desafiar as autoridades do comércio de música. Agora os ouvintes também se aventuram nessa empreitada.

O livre fluxo de informação pregado por alguns desenvolvedores de sites de compartilhamento, apesar de aparentemente heroico *à la* Robin Hood, questiona não só os direitos do autor, mas também os modelos de negócio, as formas de vender música gravada no mundo digital. A desmaterialização da mídia sonora e o maior acesso a mídias virgens e gravadores de CD, muitas vezes desenvolvidos e produzidos pelas mesmas corporações que lutavam contra a pirataria, no início dos anos 2000, e a popularização dos Mp3 *player* trazem novas dimensões para o consumo musical em boa parte do globo. Entretanto, a adaptação das grandes do disco é lenta e gradual, recheada de prisões e de leis cada vez mais severas contra o crime de pirataria digital.

O investimento em propagandas contra as cópias ilegais distribuídas na internet, com dados manipulados e sem provas empíricas (Bishop, 2002), desencadeou um processo de demonização do sistema P2P (*person to person*)¹⁷ nos meios de comunicação, que “raramente coloca em discussão as possibilidades de intercâmbios culturais e comunicativos que são realizadas através dessas redes” (Herschmann e Kischinhevsky, 2006, p. 9). Pouco se diz dos benefícios que as trocas de arquivo tiveram para diversos segmentos da música menos comercial e do compartilhamento de discos fora do catálogo, ambos os exemplos fadados ao desconhecimento ou ao esquecimento.

Assim como no mercado paralelo das fitas cassete, com os formatos digitais e o compartilhamento deles na *web*, infringir o *copyright* e desmembrar as obras concebidas na ideia de álbum com confecções de coletâneas não autorizadas são apenas parte das atividades que o formato permite por ser modificável e portátil. Se os mangueboys divulgavam suas fitas demo entre amigos, empresários de gravadoras e produtores de rádios comunitárias, as diversas bandas independentes deste milênio foram explorando o universo virtual na construção de circuitos alternativos, apropriando-se das plataformas virtuais como espaço de difusão dos seus trabalhos, distribuídos em boa parte de forma gratuita.

¹⁷ As trocas de arquivos são feitas diretamente entre os computadores pessoais, não há armazenamento do conteúdo em um servidor específico, o que dificulta a identificação dos milhares de compartilhadores. O descentramento desse novo sistema trouxe diversas questões e brechas jurídicas quanto às punições e quanto a quem deve ser julgado por infringir os direitos autorais.



Ao aliar as produções profissionais de baixo custo, com o aprimoramento e barateamento dos equipamentos fonográficos e a sofisticação dos instrumentos virtuais simuladores de bateria, contrabaixo, piano etc., e o investimento em profissionalizar os canais de comunicação na internet, o artista independente não necessita mais dos velhos donos das vozes (as *Majors*) em nenhuma das etapas do processo de produção de um disco. Pelos menos para que seu trabalho seja conhecido por um amplo público.

O caso da banda pernambucana Mombojó, uma das primeiras em âmbito nacional a disponibilizar todo o conteúdo dos seus discos gratuitamente em seu site, além das letras com as cifras e videocliques, tornou-se uma estratégia mais que opcional para boa parte dos artistas independentes. Com esse tipo de atitude o grupo conseguiu repercutir pelas redes sociais e no intenso boca-a-boca, além de chamar a atenção das revistas e jornalistas especializados em música e cultura devido ao jeito “inovador de conquistar seus fãs” e “impulsionar as vendas de seus discos” (Kischinhevsky, 2006, p. 1).

A questão não é ir de encontro à venda de música, como se o demônio fossem as corporações capitalistas sugadoras do trabalho artístico, tradutoras ferozes do dicionário bilíngue arte/dinheiro, mas de conceber maneiras de rearticular o consumo musical levando em conta a estrutura comunicacional contemporânea. Nem abolir o comércio, nem manter um modelo defasado de negócio.

O Myspace é um clássico entre essas inovações da internet na construção de circuitos de troca de informação musical. O site permite *streamings* (escutas) e até *downloads* das músicas postadas pelas próprias bandas e artistas, além de servir como meio de divulgação de seus *shows*, eventos e *releases* e o contato direto entre os músicos, produtores e admiradores em tempo quase real. Muitos outros sites como o Last.fm e o Soundcloud, mais integrados com as redes sociais da atualidade (2014), como por exemplo o Facebook, também facilitam o contato entre ouvintes e músicos, acelerando a divulgação dos registros sonoros.

Contudo, a possibilidade de ser escutado pelo público mais interessado nas novidades que não passam no Faustão ou nas rádios tradicionais não garantem a repercussão de discos, músicas ou bandas. Marcia Dias já apontava, em seu estudo sobre a indústria fonográfica até o fim dos anos 1990, que “as facilidades de produção não têm garantido um lugar para o produto no grande mercado”, pois com as tecnologias digitais e terceirização das produções pelas *Majors*, “os agentes da criação artística são aproximados dos meios de produção, deixando de contar, nessa esfera com a interferência das empresas” (2000, p. 172), assim como com seu apoio.

Penso que com o estabelecimento da internet como potencial canal de difusão cultural e o apoio financeiro do governo do Estado, o próprio mercado pode deixar de interferir quando um artista decide gravar um disco sem concessões, como no



caso de Vinicius Enter. Quais as consequências de não aliar a postura artística às estratégias de visibilidade dentro das novas formas de comercializar música?

Sobretudo ao longo da primeira década do século XXI, quando o maior acesso às plataformas e aos equipamentos de gravação, em muitos casos resumidos a um microcomputador, microfones, interface de áudio, fones de ouvido e um par de monitores de referência, multiplica o número de produtores e eleva ao infinito o número de gravações (caseiras ou profissionais, se é que podemos hoje dividir assim), encarar o mercado como fora das questões artísticas pode implodir uma carreira musical sufocada por tantos atores em suas inovadoras formas de se sobressaírem na “seleção natural” do novo panorama musical.

Numa época em que “qualquer um” pode produzir um disco, independente de qual seja seu gosto musical, as 24 horas do dia são insuficientes para dar conta de uma mínima parte da oferta global (Kevin Kelly apud Bacal, 2012, p. 99). Hermano Vianna confessa à antropóloga Tatiana Bacal (2012) a espécie de preguiça que sente quando se depara com a imensa quantidade de bandas novas, diferente de antigamente quando a espera ansiosa pelos lançamentos de discos fazia parte dos seus prazeres musicais. E, mais recentemente, fevereiro de 2013, o crítico comenta sobre os *bookmarks* com os nomes das bandas atuais que ele faz no intuito de guardar para escutá-las depois, mas para “um depois que talvez nunca chegue” (Vianna, 2013).

Nas primeiras décadas de terceiro milênio, o teor democrático, que avoluma a quantidade de gravações e torna cansativa a escuta de tantas novidades disponíveis, faz das estratégias de visibilidade o diferencial entre os fatores fundamentais para a permanência no lugar ao sol no espaço do comércio contemporâneo de música.

O marketing precisa ser bem mais intuitivo, pois geralmente quando um caminho dá certo para um artista ou banda, logo deixa de funcionar para os demais. No momento em que as ferramentas são disponíveis para muitos, os modos inusitados de usá-las é que dá a força para chamar a atenção dos olhares dispersos em meio a tantos chamados, e repetir as fórmulas de Mombojó,¹⁸ por exemplo, já não funciona com a mesma intensidade com a qual o grupo pernambucano conseguiu se destacar.

O Myspace teve um papel fundamental para a divulgação do *Dedo indicador* (2008a), pois, sem um projeto sólido de divulgação, foi por esse canal que Vinicius Enter disponibilizou para o grande público da internet o que seria um Van Gogh a mais tapando buracos de galinheiro até alguém o descobrir ou o tempo o esfarelar: seu disco de estreia. De início o artista colocou algumas faixas para alimentar a curiosidade do público, depois, ao ver se distanciar cada vez mais a chance de

¹⁸ Um fato curioso, que descobri depois de ter escrito sobre a banda Mombojó como exemplo bem sucedido de marketing, foi que a banda gravou o primeiro disco, *Nadadenovo* (2004), com a verba da lei de Incentivo à Cultura no edital de 2003, o mesmo de Vinicius Enter.



lançar no formato de CD, colocou o disco faltando apenas uma faixa/vinheta (“...de Orquestra”) para *streamings*.¹⁹ No dia 1º de janeiro de 2008 Vinicius postou “Código genético” e “Bloco da roda preta (na cor do concreto)”,²⁰ em 25 de maio do mesmo ano, “Quem”, e as seis demais só em 31 de agosto de 2010. Mais de dois anos após terminar o disco e de algum modo ter sobre o seu trabalho o interesse de jornalistas e músicos, sem sequer realizar um show, foi tempo mais que suficiente para jogar o DI para o desconhecimento de um público maior.

Mesmo com a excelente qualidade do trabalho, tanto em termos materiais (mixagens e masterização sofisticadas e para além do óbvio de mera busca de som cristalino), quanto estruturais (arranjos, letras, melodias, harmonias etc.), não considero que as novas ferramentas da *web* tenham sido exploradas de maneira criativa e satisfatória, ou, pelo menos, de forma inovadora. O Myspace foi uma saída improvisada. A ideia inicial era lançar o disco em lojas, organizar apresentações ao vivo, com turnês e participação em festivais etc., além de ser o pontapé inicial para retomar uma carreira musical abortada no início dos anos 1990, transformando o universo da música em modo de ganhar a vida (Teles, 2008).

O apoio de jornalistas e amigos envolvidos com a mídia, se não pode ser considerado como intenso, tampouco foi escasso. Fred 04 deu uma declaração para uma enquete do jornal *Diário de Pernambuco* em 2001 na qual afirmava considerar a música “Caranguejo com cérebros” como uma das melhores composições pernambucanas do século XX (Renato L. apud Enter, 2008). José Teles (2008) fez uma matéria no caderno de cultura do *Jornal do Commercio* sobre o *Dedo indicador* recheada de elogios e futuros promissores.²¹ Renato L. sempre que pode, aliás, evidencia o nome de Vinicius Enter.²²

¹⁹ Num dos comentários no perfil de Vinicius Enter do *myspace.com*, Lúcio Maia (assinando com L. pelo perfil do Maquinado, seu projeto paralelo à Nação Zumbi) escreve: “Gostei Vinicius. Bem legal. Quero ouvir o disco todo. abrc L.” (Enter, 2008c).

²⁰ Músicas que, segundo o autor, estariam num suposto single caso ele tivesse a oportunidade de lançá-las em LP (Enter, 2012). Seriam a meu ver as músicas de trabalho de Vinicius Enter, que no início de 2013 começou a articular seus vídeos e pretende produzir um documentário sobre a música “Código genético”.

²¹ Teles (2008) inicia seu texto assim: “O elo perdido da música pernambucana foi enfim encontrado. Chama-se Vinicius Enter [...]”

²² Renato L., aliás, é um dos únicos “ativistas” da cena Mangue que não esquece de incluir Vinicius entre os participantes do início da movimentação. No site da Prefeitura do Recife, Vinicius é citado no momento em que Renato L. narra a primeira vez que Chico Science sugeriu o nome “Mangue” para uma nova batida: “Eu estava no Cantinho das Graças, um bar sem qualquer atrativo frequentado pela galera. Na mesa acho que bebiam Mabuse, Fred, Vinicius Enter e outros” (Renato L., 2003a). Além de ter escrito em 2001, antes mesmo de Vinicius conseguir aprovar o projeto do disco na Lei de Incentivo à Cultura, um texto junto com Xico Sá sobre seu amigo do movimento *punk* de candeias (Sá e Renato L., 2001), Renato L. colocou uma entrada no “Glossário Mangue de A a Z” sobre o artista: “Vinicius Enter – Codinome de Vinicius Vasconcelos, guitarrista e vocalista amigo de Fred Zero Quatro e Renato L desde o início dos anos oitenta, ainda na época do movimento *punk*. Compôs ‘Caranguejos com cérebro’, faixa que daria nome àquela que deveria ter sido a primeira coletânea do Mangue, o CD sob o mesmo título da referida faixa. Durante um tempo largou a música e, inspirado pela leitura de *On the Road*, de Jack Kerouac, caiu na estrada e foi conhecer o Brasil. Só voltou à ativa no final do ano passado (2002)” (Renato L., 2003b).



Contudo, o artista, fatigado pelo acúmulo de funções, apesar de ter disponibilizado seu trabalho na internet, não fosse isso eu sequer teria conhecido seu som e não estaria escrevendo estas páginas agora, e obter certo respaldo da mídia especializada, não logrou a repercussão desejada nem uma grande demanda por shows, entrevistas e produção de outros discos, como imaginava.

Com o excesso de parcerias e um projeto tão complexo, foi difícil elaborar a partir da experiência do disco o palco para toda aquela sonoridade. Com tantos nomes reconhecidos local e internacionalmente, artistas com diversos projetos musicais paralelos e de várias procedências – do universo da música erudita (orquestra) ao da música *pop* contemporânea e das escolas de samba de Pernambuco –, foi tarefa impossível para um só ator articular o projeto performático ligado ao DI além de todas as outras atividades que o modelo de produção escolhido necessitava.

Reproduzir o disco do jeito que foi feito traz os mesmos problemas de 1991 para Vinicius Enter. Apesar de em 2008 ter em mãos um álbum com qualidade profissional, o árduo processo de criação não foi suficiente, sem uma produção mais atendida com as novas questões impostas pelo mercado independente de música, para que o artista deslanchasse com um trabalho tão intenso, sofisticado e admirado por músicos de diversos locais do mundo. Essa é uma característica das novas plataformas virtuais: poder ser conhecido por poucos e num nível internacional, pela possibilidade de nichos específicos sem a barreira geográfica que o suporte físico impõe.

Independência ou Morte já não era o brado de boa parte das cenas alternativas dos anos 1990, quando o fluxo entre *Indies* e *Majors* descaracterizou qualquer dicotomia aguda entre elas. Hoje, com a escassez dessas parcerias, volta a questão de ser independente como condição de existência, de gerir seu próprio trabalho arcando com riscos e lucros. Nesse contexto, a rede mundial de computadores torna-se o canal de distribuição mais importante para a cena independente, dando-lhe autonomia e completando as conquistas dos anos 1990 com a possibilidade de ter o domínio desde a produção à distribuição.

Com o fortalecimento dos circuitos alternativos surgem diversos coletivos, grupos de artistas que se unem e compartilham interesses, espaços jurídicos ou físicos, e o próprio fazer artístico; festivais independentes com grande público, custeados e promovidos pelos próprios músicos; e artistas autônomos, que produzem seus discos, eventos e canais de divulgação sem necessariamente se ligarem a grupos maiores.

Mesmo encarando a internet como “principal meio de divulgação das produções independentes, por ter um alcance quase ilimitado e por ser bastante democrático” e comportar um público “mais inteligente e antenado” que o das rádios e TVs (Enter apud Sombra, 2008), o artista em questão não parece se encaixar bem nessas tendências dos anos 2000. Não exerce a força da coletividade, nem investe na auto-



promoção de forma eficaz. Se antes de gravar o DI Vinicius “Era laçado e se abatia em casa”,²³ quando termina o disco o “grito que estava sufocado há muito tempo” (Enter apud Sombra, 2008), gritado a partir da revitalização do seu aparelho respiratório criativo (com o sistema digital) e o ar dos pulmões (a verba da Lei de Incentivo à Cultura), resultou num trabalho denso, que, considerado pelo próprio autor como um “tipo de grito [que] deixou de ser uma utopia e transformou-se em realidade graças ao mercado independente” (Enter apud Sombra, 2008), clama por Independência ou Morte!

O que parece não estar na conta do artista, quando planeja lançar nas lojas o disco na segunda metade de 2008 e divulgá-lo em shows Brasil afora (Teles, 2008), é que junto ao brado clássico de D. Pedro I reverbera quase surdo o “ou limbo”. Armadilha para os desavisados ou crentes que a democratização das produções musicais da atualidade permite que todos tenham voz.

Assim como o filme do qual o álbum é trilha sonora, as diversas atividades geralmente ligadas à produção de um disco são experiências do universo virtual – as cartas de Fernando Pessoa a Alberto Caeiro. Nunca houve shows depois do disco pronto, nem lançamento em formato de CD, que apenas foi distribuído gratuitamente na internet em *blogs*²⁴ e redes sociais, além de alguns exemplares caseiros que eram entregues a jornalistas para facilitar a escuta – para que estes não tivessem que baixar.

POLEGAR

O ultra-autor

A pesquisadora Gisela Castro, baseada nas ideias de McLuhan de que cada nova mídia esboça um novo modo de percepção, observa que um dos papéis fundamentais da música contemporânea é “expandir e modificar a nossa sensibilidade” (2005, p. 13), sobretudo quando a relação entre a música e as tecnologias torna evidente a possibilidade de conviver e produzir arte com as máquinas de maneira harmônica. Harmonia que acolhe o dissonante sem o apaziguar no conforto do esperado.

Naquela já clássica provocação de Fred 04 de que “computadores fazem arte/ artistas fazem dinheiro”²⁵, penso na parceria inegável entre o humano e o computador nessa produção contemporânea de música, principalmente nas que os artistas investem na estratégia laboral “um-faz-tudo”, quando os *softwares* e *hardwares* da

²³ Trecho da letra da faixa “Bloco da Roda Preta (na cor do concreto)” do *Dedo indicador* (Enter, 2008).

²⁴ Em 2012, depois de eu muito insistir, Vinicius Enter criou uma conta no Soundcloud e postou o disco na íntegra. No início de 2013 ele voltou a alimentar o sonho de reorganizar o projeto do *Dedo indicador*, fazendo vídeoclipes e shows. Acredito que, apesar de coisa pouca, essa é uma das formas através da qual o trabalho acadêmico pode ultrapassar os muros frios da Academia e exercer algum efeito sobre o mundo e o próprio objeto “analisado”.

²⁵ Trecho da letra da faixa “Computadores fazem arte” do *Guentando a ôia* (Mundo Livre S.A., 1996); a questão que me interessa aqui não é se artistas só fazem dinheiro, mas que os computadores fazem arte.



informática são os instrumentos musicais, ferramentas de gravação simplificadas e expansores da faculdade criativa.

O teórico norte-americano Bruce Mazlish, calcado numa visão neodarwinista da concepção da natureza humana em constante evolução, remarca que a separação entre homens e máquinas não se sustenta (apud Castro, 2005, p. 17). O autor situa os artefatos tecnológicos, em relação à taxonomia, no filo evolutivo humano. Apesar de não concordar com a noção de avanço, principalmente no que se refere ao aprimoramento inevitável do passar de um tempo linear, penso na importância que o computador tem para o DI e na concepção de autoria que brota dessa relação íntima entre o autor e o processo possível por esse universo digital, não como simples ferramenta, mas como participante ativo do processo artístico.

Contrariando a noção de humanização das máquinas, que segundo Gisela Castro começa a ser experimentada no campo da música com o “questionamento da predisposição dita natural do ouvido humano à tonalidade – que ensejou o desenvolvimento da música atonal de Schoenberg, o serialismo de Webern e o experimentalismo de Varèse” (Castro, 2005, p. 18), a dimensão inumana é explorada no DI na “dureza de música eletrônica que foi proposital” (Enter, 2012). Vinicius Enter explica que não usou *samplers* e quase nenhum efeito eletrônico, todos os instrumentos foram captados de forma acústica, depois processados no computador. A inumanização através do reprocessamento de sons orgânicos é uma maneira de borrar a identidade performática dos demais participantes do disco. Portanto, no instante em que o autor manipula os sons gravados com intuítos estéticos para além do idealismo sonoro comum desde o sistema elétrico de gravação, dando a sensação de que os sons foram produzidos por máquinas em vez de humanos, o trabalho dos músicos vira matéria-prima de sua arte. Pelo menos é assim que o próprio Vinicius encara o procedimento:

Eu não me considero nem um guitarrista, eu consigo compor e fazer arranjos, e todos os arranjos do meu CD são meus, até de guitarra, com exceção de algumas guitarras... mas eu orientei antes como eu queria... faz assim, faz assim... até chegar ao ponto que eu queria e deixei o cara à vontade, como foi o caso de Jarbinhas, na guitarra de Código genético... e na guitarra de... Cuidado com as malas. E também teve Spider, que eu só fiz orientar o cara, e deixei o cara tocando e [disse] quero assim, assim e assim, e disse pro cara da técnica: “olha, vá gravando, ele não sabe que está gravando não, mas deixa gravando”. Saiu de primeira véi, não teve edição nenhuma. Todos os trompetes do CD *Dedo indicador* são de improviso mesmo, foi de primeira [...]. (Enter, 2012)



Nesse sentido, observo que a proposta autoral de Vinicius Enter se aproxima mais do universo do cinema que do da música. A questão não é a de afirmação de um compositor que compõe sua obra e os demais músicos a interpretam, como é o caso de boa parte da música ocidental, sobretudo no século XIX quando a figura do artista se torna tão importante quanto a obra, ou um produtor musical dá vida ao transformá-la em arranjos a serem gravados, obtendo assim músicas isoladas, como nos 78 rpm, ou álbuns, a partir do LP. Tampouco é uma estratégia de marketing para dar um tom mais pessoal ao disco, obra coletiva, regulando o consumo musical ao dar um nome necessário para caracterizar a unidade de uma obra.

O fato de Vinicius conceber seu disco como trilha sonora de um filme, que só existe enquanto conceito, já aponta para essa tendência cinematográfica do DI. Conhecendo os procedimentos técnicos do disco, apesar do pouco que o autor revela diretamente,²⁶ a forma como ele conduz a produção do DI é de jogar com as criatividades dos participantes para conseguir soluções estéticas, efeitos sonoros, que ele credita a si mesmo. O computador e os humanos envolvidos nesse processo parecem ser extensões da mente do artista, como braços mais longos para alcançar o que os de nascença não conseguem.

Numa entrevista para o blog *Eu Ovo*, Vinicius Enter, ao falar sobre suas influências do cinema, afirma:

Pelo fato das minhas músicas serem muito visuais (e sempre foram), entre os meus preferidos, no cinema, estão os trabalhos do alemão Oskar Fischinger (que inaugurou a chamada Visual Music) e seus herdeiros, assim como a obra de outro mestre da animação, o canadense de origem escocesa Norman McLaren, também um dos precursores do chamado som sintético. (Enter, 2008b)

Os dois diretores, que segundo o próprio Vinicius Enter dirigiriam o filme *Dedo indicador* (um ou outro) caso fosse possível (apud Sombra, 2008), exploram a sonoridade visual, enquanto o autor põe em questão a plasticidade do som. Filme em forma de música.

A sonoridade, na qual muitas vezes não há instrumentos que fazem a base para um solista, herança tonal de evidência de centros harmônicos e linhas melódicas que avançam tecendo suas narrativas lineares (seus heróis), é composta de fragmentos de diversos instrumentos. O artista considera que sua

²⁶ Quando perguntei se ele tinha usado *loops* ou instrumentos virtuais controlados por teclado MIDI, Vinicius Enter respondeu: “não, não, não... tudo foi gravado... MIDI não... eu não vou contar minhas técnicas não. Eu tenho técnica de edição, de produção, que eu não conto pra ninguém. É *know-how*, ‘segredo de estado’” (Enter, 2012).



música é, digamos, fractal... [braços suspensos: gestos com as mãos como se imitassem pequenos pedaços de coisas se movendo no ar – com todos os dedos de cada mão juntos e se movendo curta e rapidamente] ela... minimalismos que vão somando e daqui a pouco vão ver que é uma coisa que só uma orquestra pra executar no palco ao vivo. (Enter, 2012)

Essa tendência ao atonalismo, entendido aqui como conceito de descentramento da escuta musical, não necessariamente o dodecafonismo shöenberguiano ou o serialismo weberniano, na qual o incessante deslocar da atenção do ouvinte faz brotar em meio ao desconforto ou estranhamento a beleza das coisas fracionadas, resvala nesse contraditório centramento autoral no qual Vinicius Enter se considera dono de sua obra.

Quando tive a ideia de fazer esse artigo, instigado pela escuta do DI, seu contato com o Manguebit e o total oposto em relação ao que eu observava na movimentação recifense quanto aos modos de experimentar a autoria, propus a Vinicius que escrevêssemos o texto juntos. A tentativa de borrar minha assinatura na dele e ao mesmo tempo falar sobre a “ultra-autoria” com o próprio ultra-autor, busca de uma experiência de contradição, apesar de minha paciente insistência, não convenceu Vinicius, que se negou inabalavelmente ao convite. Argumentos como o “texto é seu!”, mesmo que eu defendesse deulezianamente que somos uma diferença potencial e não unidades cercadas, foram evidenciando a força do peso da autoria para o autor. Vi-me diante de uma sensibilidade concentrada.

Acabei descobrindo depois que não fui o primeiro a tentar parcerias com ele, mas o próprio Chico Science no auge de sua carreira, em 1996, propôs a Vinicius Enter um projeto paralelo onde este faria as músicas e o outro as letras. Parceria negada, pois “[...] eu não pretendia ficar só fazendo as músicas. Também faço letras” (Enter apud Teles, 2008).

Portanto, essa postura geral antiparcerias reforça minha ideia de que os demais participantes do DI são tratados como figurantes e instrumentos do seu autor, que encara a sua obra com o peso da pertença, da propriedade intelectual, que, extrapolando o exclusivismo dos direitos de reprodução e distribuição, pode ser controlada pelo seu dono em todos os âmbitos pessoais, acadêmicos, culturais etc.

Nas várias crises de fúria que pude presenciar (virtualmente, em conversas pelo Facebook ou por telefone), o discurso de Vinicius sempre era de que o DI era dele, que se quisesse proibiria qualquer pessoa de escutar ou divulgar seu nome e seu disco. Quem se negasse correria o risco de ser processado, inclusive eu – que *fui proibido* de escrever este texto.



Assim, essa contradição de fragmentar melodias e instrumentos gravados por um grande número de músicos, arranjos que soam fraturados aos ouvidos acostumados com universo *pop*, e se afirmar como único autor de um disco, o que, por mais que tenha uma dimensão virtual para além do próprio álbum, a meu ver, só pode ser justificada na aproximação de Vinicius com a pragmática do cinema e as assinaturas autorais geralmente marcadas por seus diretores a despeito do trabalho coletivo da produção de um filme. Por esse caminho, somado ao fato de afirmar uma autoridade e propriedade intelectual (não calcada nos direitos do autor aos moldes dos interesses econômicos), observo que Vinicius Enter experiencia o que escolhi chamar de “ultra-autoria”.

O ultra-autor é aquele que, devido ao fato de estar presente em todas as etapas do processo de um disco, encara os papéis dos demais participantes não como interferências de uma espécie de parceria, na qual o grupo de apoio exercesse seus próprios interesses, mas como peças do seu jogo. Diferente da tendência contemporânea de produções cada vez mais coletivizadas, anunciadas euforicamente por Pierre Lévy (1999) quando o paradigma comunicacional um-todos começa a ser mudado no universo do Cyberespaço para todos-todos, e as obras deixam de ser acabadas em produtos finais, a ultra-autoria me parece um fenômeno que responde de outra maneira ao impacto das tecnologias digitais nos procedimentos artísticos.

A perda da sensação da participação ativa dos desenvolvedores de *softwares* de produção musical e de sites de compartilhamento, ferramentas que no momento em que permitem o fluxo criativo limitam os modos de expressão, por estarem tão distantes e desvinculados da dimensão pessoal das confecções de trabalhos de um artista ou grupo específicos, já que os sites e programas são feitos para o público geral, torna possível encarar o fato de produzir e distribuir música gravada como um ato isolado e controlado por um único ator. É um pouco da alienação proveniente ou da setorização extrema, no qual cada participante humano só sabe fazer uma parte não autônoma do processo, ou da simplificação aguda, momento em que são suprimidas diversas etapas de um procedimento com a automatização dos próprios equipamentos.

No caso do DI, o desastre de perder parte das edições pelo simples fato de um computador pifar, demonstra bem esse instante em que tudo está centralizado num só lugar, como se todas as intersecções entre os diversos programas de computador (musicais ou não) fossem faculdades desse extensor de criatividade.

Não há tanta diferença entre máquinas, instrumentos musicais, músicos e técnicos de som, se pensarmos que cada qual desempenha um papel dentro da confecção do disco, controlados pelo cineasta-produtor-músico Vinicius Enter, dando-lhe a sensação de que ao participar intensamente de todas as etapas, da produção à distribuição, a sua assinatura vale por si só como responsabilidade autoral.



A nitidez do nome do autor nesse procedimento peculiar contemporâneo, devida às condições tecnológicas atuais, é mais que merecida. Não questiono se o disco pertence ou não ao autor enquanto direitos autorais, muito menos até que ponto o fluxo criativo do álbum passou pela peneira da sensibilidade do criador. O ultra-autor talvez seja um delírio de uma mente perturbada, incoerente com o contexto de desmaterialização e descontrole da difusão de informação. Sentir-se dono das propriedades intelectuais num momento que nem as grandes corporações conseguem driblar a pirataria, por mais que vez por outra consiga prender alguns desafidores das leis dos seus direitos de distribuição e reprodução, seja talvez, assim como parte de letras que não são cantadas, o filme conceitual e quem sabe o conto, mais um viés da dimensão virtual ligada ao disco. Uma performance?



REFERÊNCIAS

- Bacal, Tatiana. *Música, máquinas e humanos: os DJs no cenário da música eletrônica*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- Barreto, L. & DJ Vinilão. “Sou! Eu sou Vinicius Enter! O que você quer de mim?”. *Gramofone Virtual*, 2013. Disponível em <http://www.gramofonevirtual.com.br/2013/02/sou-eu-sou-vinicius-enter-o-que-voce.html>, acesso em 4 jan. 2013.
- Bishop, Jack. “Quem são os piratas? a política de pirataria, pobreza e ganância na indústria da música popular no Brasil, México e Estados Unidos”. Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2002. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>, acesso em 30 set. 2012.
- Castro, Gisela. “As canções inumanas”. *Compós* – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, vol. 2, abr. 2005. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/30/31>, acesso em 19 ago. 2012.
- Castro, Gisela. “Música digital: distribuição e escuta nas tribos contemporâneas”. *V Bienal Iberoamericana de la Comunicación*, 2006. Disponível em <http://www.razony palabra.org.mx/antiores/n49/bienal/Mesa%202/Musicadigital.pdf>.
- Dias, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- Enter, Vinicius. *Dedo indicador*. CD. Recife: s/ produtora, 2008.
- Enter, Vinicius. “Entra em cena Vinicius Enter”. Blog *Eu Ovo*, 2008b. Disponível em <http://euovo.blogspot.com.ar/2008/05/entra-em-cena-vinicius-enter.html>, acesso em 13 ago. 2012.
- Enter, Vinicius. Página no *Myspace*, 2008c. Disponível em <http://www.myspace.com/viniciuser>, acesso em 8 ago. 2012.
- Enter, Vinicius. Vinicius Enter: depoimento concedido em Recife, 27 dez. 2012 aos entrevistadores Lucas de Freitas e Arthur Mota para a elaboração de dissertação de mestrado do primeiro. Arquivo audiovisual digital (50 min), estéreo.
- Freitas, Lucas de. *Mangue: bit, cena e autoria*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras, PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2013.
- Herschmann, Micael; e Kischinhevsky, Marcelo. “A indústria da música brasileira hoje: riscos e oportunidades”. In: Freire Filho, J.; e Janotti Junior, J. (orgs.). *Comunicação & música popular massiva*. Salvador: Edufba, 2006, p. 87-110. Disponível



em http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/micael_aindustriabrasileira.pdf.

Kischinhevsky, Marcelo. “Manguebit e novas estratégias de difusão diante da reestruturação da indústria fonográfica”. I Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação do Rio de Janeiro, 22-24 nov. 2006 – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/206>.

Lévy, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

Moreira, Gastão (dir.). *Botinada*. Documentário, cor, 110 min. Touro Production Company, 2006.

Mundo Livre S.A. *Guentando a ôia*. CD. São Paulo: Excelente Discos/ Polygram, 1996.

Prado, Nico (dir.). *Mosaicos: a arte de Chico Science*. Documentário, 50 min. TV Cultura, 2008.

Renato L (Renato Lins). “Arqueologia do Mangue”. *Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, Suplemento Cultural, p. 30. jan.-fev. Recife, 1998.

Renato L (Renato Lins). Glossário. *Mangue beat: breve histórico do seu nascimento*. Prefeitura do Recife, 2003a. Disponível em http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_renatol3.html, acesso em 14 ago. 2012.

Renato L (Renato Lins). Glossário. *Mangue de A a Z*. Prefeitura do Recife, 2003b. Disponível em http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_glossario.html, acesso em 14 ago. 2012.

Renato L (Renato Lins). “Disseram, certa vez, a Vinicius Enter: ‘Você parece um personagem de Nelson Rodrigues’”. *Myspace*. 2008. Disponível em <http://www.myspace.com/viniciusenter>, acesso em 8 ago. 2012.

Science, Chico (Francisco de Assis França) e Nação Zumbi. *Afrociberdelia*. CD. Rio de Janeiro: Chaos, Sony Music, 1996.

Sá, Xico (Francisco Reginaldo de Sá Menezes); Renato L (Renato Lins). “O Brasil de Chico”. *Revista Trip*, ano 14, n. 86, p. 48-57, fev. São Paulo, 2001.

Silva, Anna Paula de Oliveira Mattos. *O encontro do Velho do Pastoril com Mateus na Manguetown* ou as tradições populares revisitadas por Ariano Suassuna e Chico Science. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.

Sombra, R. Entrevista com Vinicius Enter. *A Tarde*. Salvador, 27 mai. 2008.

Teles, José. “Vinicius de volta para o futuro... Um dos fundadores do manguebeat, o recluso e misterioso Vinicius Enter prepara-se para lançar seu CD de estreia...”. *Jornal do Commercio*. Recife, 29 mar. 2008.



Vianna, Hermano. “Era melhor antes”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 fev. 2013. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/era-melhor-antes7579569>, acesso em 15 fev. 2013.

Vicente, Eduardo. “A música independente: uma reflexão”. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação/ Anais do XVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 5-7 set. 2005. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1880-1.pdf>.

Vicente, Eduardo. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp. São Paulo, 1996.

LUCAS DE FREITAS é professor de Comunicação e Linguagem da Faculdade José Lacerda Filho (Fajolca) e aluno do curso de Licenciatura em Música da UFPE, o autor é mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, pela PUC-Rio, e Bacharel em Letras (português/francês), pela UFPE. Em 2013 defendeu sua dissertação intitulada *Mangue: bit, cena e autoria* e, desde então, vem se dedicando a pesquisar as relações entre música, tecnologia, circuitos culturais independentes e autoria. Recentemente publicou o artigo “Modos de escutar, modos de autoria: as mídias e alguns formatos”, na *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, n. 4, jul.-dez. 2013.