

O EXPERIMENTALISMO DE DJ DOLORES E O CONCEITO DE PÓS-GÊNERO¹

DJ DOLORES'S EXPERIMENTALISM AND THE CONCEPT OF POST-GENRE

Herom Vargas²
Nilton Faria de Carvalho³

Resumo: Este artigo analisa algumas peças musicais do DJ Dolores a partir das noções de memória da cultura e experimentalismo na música eletrônica. Nessa análise, busca-se demonstrar o conceito de pós-gênero, um regime aberto de indefinição e nomadismo na música eletrônica de caráter mais experimental que nomeia uma dinâmica de criação, um modus operandi fundado na experimentação, na pesquisa e no atravessamento dos limites dados por gêneros musicais pensados como territórios de significação. A semiótica da cultura e os estudos culturais serão usados como base teórica. As músicas analisadas são dos discos *Contraditório?* (2002), *Aparelhagem* (2005), *1 Real* (2008) e *Frevotron* (2015).

Palavras-Chave: Música eletrônica; Experimentalismo; Pós-gênero; DJ Dolores.

Abstract: This article analyzes some musical pieces of DJ Dolores as of the notions of culture's memory and experimentalism in electronic music. In this analysis, we seek to demonstrate the concept of post-genre, an open regime of uncertainty and nomadism in electronic music and its feature more experimental which names a dynamic of creation, a modus operandi based on experimentation, research and the crossing of the boundaries delimited by the musical genres thought as territories of signification. The semiotics of culture and the cultural studies will be used as theoretical basis. The songs analyzed are from the albums *Contraditório?* (2002), *Aparelhagem* (2005), *1 Real* (2008) and *Frevotron* (2015).

Keywords: Eletronic music; Experimentalism; Post-genre; DJ Dolores.

1. Introdução

A música pop é produto midiático cujos significados e estrutura se articulam no vasto e rico campo das mediações. Sua configuração semiótica pode reforçar textos hegemônicos e

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Estudos de Som e Música”, do XXVII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, 05 a 08 de junho de 2018.

² Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de S. Paulo – UMESP, doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, e-mail: heromvargas50@gmail.com.

³ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de S. Paulo – UMESP, mestre em Comunicação pela USCS, e-mail: niltonblog@gmail.com.

permitir fissuras para negociações de novas formas de representação. Por sua capilaridade na sociedade, grande circulação e intenso consumo, é capaz de traduzir informações de distintos campos de cultura, de tempos e espaços próximos ou distantes. Mesmo vinculada à lógica do mercado, a música pop carrega na sua materialidade (sons, palavras, cantos, performances e imagens) experiências comunicacionais e culturais das mais diversas. O território cultural do pop demonstra as possibilidades de rearticulação dentro da própria cultura da mídia, caracterizada por Douglas Kellner (2001, p. 34) como “terreno de disputa que reproduz em nível cultural os conflitos fundamentais da sociedade”.

As possibilidades abertas na era digital estimularam novas articulações, a exemplo do quarto, espaço limitado, caseiro e privado que pode agora abrigar um estúdio de gravação e serve ainda para reorganizar subjetividades marginais abertas nas redes, devires de diversidades emergentes nos fluxos globais. Trata-se da dialética entre os efeitos homogeneizantes e as hibridizações, entre a ocidentalização global e o “momento do descentramento incerto, lento e prolongado do Ocidente” (HALL, 2003, p. 33).

No campo da música pop, este é também o caso da música eletrônica. Fundada nos procedimentos de apropriação e colagem e, desde seu princípio, no uso de discos como “instrumentos” e de tecnologias de produção sintética do som, ela escancara e amplia os processos de experimentação e hibridação. Seu criador central é o DJ – *disc jockey* – novo músico que articula sons de forma diferente dos músicos tradicionais e que, na busca de algum grau de distinção e novidade, explora sonoridades pouco ou nada usuais na música popular. A música eletrônica que abordamos aqui se afasta do formato *canção*, mais conhecido na música popular e que, com alguma variação, se desenvolve com introdução, primeira parte, refrão, segunda parte, solo instrumental e final ao longo de três ou quatro minutos. Esse padrão, construído a partir da gravação em disco desde o início do século XX, passou a ser divulgado massivamente pelo rádio, a partir dos anos 1930. Ao contrário, na produção de um DJ, a música se constrói por meio da articulação de

timbres, texturas, espacialidades, ritmo e repetição, como um componente de um sistema, que deve funcionar dentro do ambiente de festas, buscando levar as pessoas ao êxtase através da alteração e intensificação de sensações físico-corpóreas (SÁ, 2003, p. 161).

Uma de suas bases é o *ostinato*, repetição de uma célula rítmica ou melódica que, ao longo da execução, é alterada por meio de equipamentos que interferem eletronicamente em

seus parâmetros sonoros, como timbre, andamento, saturação etc. As repetições, sempre sujeitas aos efeitos que o DJ aciona, são muitas vezes retiradas de outros fonogramas, confundindo aquilo que é basicamente “autoral” com as muitas apropriações de peças de outros compositores. Em várias situações, determinada música é remixada (*remix*), ou seja, alterada para adaptação às pistas de dança. O segundo alicerce é o pulso (andamento), elemento rítmico que pauta o tempo, parâmetro vital da música que coordena seu fluxo e, ao mesmo tempo, conecta o DJ à plateia pelo movimento dos corpos. O terceiro elemento básico para a música eletrônica e que comanda os processos de recorte e colagem é o *sampler*, equipamento que digitaliza trechos musicais para tocá-los de forma modulada e ligada a outros trechos de origens distintas. *Sampling* (ou sampleamento) é o procedimento de seleção e “costura” desses “pedaços”, reconhecíveis ou não, num conjunto sonoro distinto e que se movimenta, em alguns momentos, fora da narrativa tonal clássica da música ocidental.

Tal colcha de retalhos sonora é produto da criatividade do DJ, de sua habilidade em manusear a aparelhagem, do seu repertório cultural e da pesquisa musical que desenvolve. Não à toa, a postura experimental é um dos fundamentos do seu trabalho, seja o DJ de festa, que toca discos para o público dançar, seja o DJ produtor, que busca criar sua música a partir de um projeto de pesquisa estética. Em ambos, sempre há alguma margem para o improviso e a recriação. Para a reflexão que aqui propomos, enfatizaremos o DJ mais experimental, aquele que pauta seu trabalho de composição em um projeto estético conceitual e criativo. A rigor, a distinção entre um e outro não é precisa. Ambos tocam em festas, compõem nas relações entre músico e público e com alguma experimentação. A ênfase que caracteriza o DJ experimental está na construção de seu trabalho dentro de um projeto conceitual por meio da pesquisa, da descoberta e de procedimentos quase laboratoriais, enquanto o outro pauta sua criação dentro dos limites do repertório festivo.

Um dos vetores que marcam esse tipo de composição é a memória, em especial aquela que, como a cultura, se acumula na vida do artista, seja pelo contato direto que teve com determinadas músicas, seja como produto de sua pesquisa. Não se trata simplesmente de uma articulação individual com o passado, produto apenas da subjetividade. Mais que isso, são narrativas coletivas que se acumulam e se reorganizam a todo momento enquanto textos na cultura. É como se materiais sonoros, festivos e corporais já existentes em outros espaços e tempos fossem traduzidos pelo DJ nos sampleamentos, colagens e remixagens. Em outras palavras, cada pedaço sonoro, por ter uma origem (ainda que nem sempre reconhecida),

reveste-se da função de memória, de rastro de diversidade cultural. Quando o DJ manuseia tais trechos musicais, está, a rigor, manuseando camadas da cultura mais ou menos ancestrais, sedimentadas e porosas. Os sentidos são reconstruídos em outros contextos, a cultura e suas memórias são rearticuladas em novas gramáticas e relações.

Nesse tipo de música experimental, por conta da articulação de informações culturais distintas, os gêneros musicais e seus arsenais de significação são tensionados. Os elementos sonoros que os caracterizam são conectados a outros de diferentes origens e formas para desestabilizar os dados de reconhecimentos deste ou daquele estilo, desta ou daquela maneira de tocar ou cantar. A estruturação dos gêneros é alterada e se redimensionam os sentidos de determinados instrumentos ou timbres. Misturam-se aspectos sonoros diversos a ponto de se esvaziar a estrutura semântica do gênero musical ou fazer perder seu reconhecimento. Aquilo que é reconhecido como característico de determinado gênero pode não estar mais nessa música, ou poderá continuar nela, porém, fora das conexões de sentido normalmente tidas como típicas. Na música eletrônica mais experimental, aquilo que amplamente se entende como gênero se esvai nas tramas construídas pelo *sampling* e pelas colagens. O DJ experimental não constrói sua obra dentro dos territórios de sentido dos gêneros musicais, por mais que elementos sonoros característicos de um ou outro possam ser reconhecidos pelo ouvinte. Aqui, aproximamo-nos do que pensamos ser um cenário pós-gênero, um registro musical que não é criado em função da estrutura de um estilo, mesmo que se utilize de muitos elementos e que uma audição atenta nos faça remeter a eles. Não se trata do fim do gênero, mas dos trânsitos, das misturas e das reorganizações semânticas e sintáticas de seus elementos constitutivos. Um regime de indefinição ou de constante reordenamento mais comum nos territórios culturais de fronteira, pensados aqui, conforme I. Lotman (1996), como regiões semióticas de trânsitos, traduções múltiplas e instabilidades de sentido e estruturais.

A partir desse entendimento de música eletrônica experimental, do conceito de memória da cultura e da noção de pós-gênero, tendo a semiótica da cultura e os estudos culturais como fundo teórico, buscaremos analisar algumas peças musicais dos discos/projetos *Contraditório?* (2002), *Aparelhagem* (2005), *1 Real* (2008) e *Frevotron* (2015), do DJ Dolores. A escolha do seu trabalho justifica-se por seu caráter de pesquisa, pelo projeto experimental que o define, pela relação que teve com as propostas mais gerais do manguebeat, movimento musical e cultural que se estabeleceu em Recife (PE) nos anos 1990, cujas características básicas se resumem na atenção à diversidade e nas misturas como procedimento criativo. Outro ponto a

ser observado diz respeito à materialidade dessas peças musicais, seu efeito de presença em um cenário no qual nossa relação com a música pop é marcada pelo sentido fixado pelos gêneros. Assim, a forma como essas canções experimentais nos tangenciam, sempre numa relação de diferença e alteridade, se aproxima da proposta de Hans U. Gumbrecht (2010, p. 147) de “experienciar as coisas do mundo na sua coisidade pré-conceitual”, no âmbito das percepções e das sensações.

2. Memória da cultura e cultura como memória

Falar em memória da cultura é ter em conta um tipo peculiar de memória coletiva. Não simplesmente aquilo que se pensa como o leque contemporâneo de narrativas a respeito do passado, sempre em disputa, construído e aceito por determinados setores da sociedade: grupos hegemônicos ou numerosos (POLLAK, 1989). A ideia tem a ver com a noção de cultura como memória, ou seja, cultura como um dispositivo de processamento de informações, um mecanismo tradutor. Nela, textos ancestrais ou de espaços mais distantes podem ser reorganizados e ressemantizados em novos contextos. Sempre dinâmica, a cultura não pode ser pensada como um mero depósito “en el que están apilados los mensajes, invariantes en su esencia y siempre equivalentes a sí mismos” (LOTMAN, 1998, p. 157), mas a partir da qual os textos e sentidos são reorganizados ou regenerados. Assim, para Lotman, cultura é memória, por ser um grande manancial de dados sempre disponíveis para serem recontextualizados, já que essas informações não estão apenas arquivadas, mas em constante atividade simbólica conforme novas relações em diferentes contextos:

Los aspectos semióticos de la cultura [...] se desarrollan, más bien, según leyes que recuerdan las leyes de la memoria, bajo las cuales lo que pasó no es aniquilado ni pasa a la inexistencia, sino que, sufriendo una selección y una compleja codificación, pasa a ser conservado, para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse (LOTMAN, 1998, p. 153).

Numa relação temporal, é possível pensar em textos antigos que reaparecem em distintas relações no presente, conforme determinadas demandas, não de forma plena, mas em cacos a serem rearticulados em novos sentidos.

Los estados pasados de la cultura lanzan constantemente al futuro de ésta sus pedazos: textos, fragmentos, nombres y monumentos aislados. Cada uno de estos elementos

tiene su volumen de “memoria”; cada uno de los contextos en que se inserta, actualiza cierto grado de su profundidad (LOTMAN, 1998, p. 162).

A noção de cultura como memória aponta para o conceito de *tradução*. A partir de repertórios culturais anteriores, indivíduos e grupos maiores ou menores reelaboram determinados textos das culturas. O semioticista russo chama esse processo cultural contínuo de “tradução da tradição”. Mesmo textos que já possuem sentido para uma sociedade podem ser novamente reorganizados, em função de tensões ou realinhamentos, hibridizações ou choques – e, no caso das obras aqui analisadas, esse ressurgimento está associado, em grande medida, à subjetividade do artista. Em outras palavras, a tradição se mantém e, ao mesmo tempo, se reestrutura sempre diante de novas situações para produzir novos sentidos e novos textos:

[...] cultura é uma acumulação histórica de sistemas semióticos (linguagens). A tradução dos mesmos textos para outros sistemas semióticos, a assimilação dos distintos textos, o deslocamento dos limites entre os textos que pertencem à cultura e os que estão além dos seus limites constituem o mecanismo da apropriação cultural da realidade. A tradução de uma porção determinada da realidade para uma das linguagens da cultura, sua transformação em texto, ou seja, em informação codificada de certa maneira, a introdução de tal informação na memória coletiva: esta é a esfera da atividade cultural cotidiana (LOTMAN *apud* VELHO, 2009, p. 254).

Pensar o DJ nesses termos é uma maneira de concebê-lo como um dispositivo tradutor de textos culturais no sistema musical. A rigor, todo artista realiza alguma tradução cultural, em algum grau. Mesmo um sambista considerado “de raiz”, aquele cujas composições são as mais próximas do que a antiga tradição do samba entende como deve ser o gênero, realiza alguma alteração formal baseada em certo repertório de dentro ou de fora dos padrões de samba que conhece. Aliás, a história do samba é um percurso criativo, pleno em inovações, mas que sempre reitera seus pilares básicos, por exemplo, a síncope, a instrumentação, a forma do canto etc.⁴. No entanto, quando comparamos esses músicos mais próximos da tradição com os DJs experimentais, notamos uma grande diferença. O fato de ser pensado como experimental indica um afastamento proposital dos estilemas dos gêneros e uma tendência às hibridizações musicais, uso de instrumental diferente nos arranjos, entre outros elementos que são incorporados às composições.

⁴ Ver, por exemplo, a bossa nova, as várias misturas do samba com outros gêneros e alguns trabalhos mais experimentais com o gênero, como o disco *Estudando o samba*, de Tom Zé (1975).

3. Gêneros como regimes de identificação e reconhecimento

Na música pop, estilos musicais oferecem sociabilidades, a partir da organização dos sons em gêneros fonográficos historicamente constituídos na cultura das mídias. Gêneros são como territorialidades, áreas virtuais e flexíveis de significação, a partir das quais se definem os elementos que lhe são internos e externos.

De forma geral, gênero musical de uma canção é a estrutura reconhecida e partilhada socialmente por artistas, público, gravadoras e críticos que se fundamenta em processos coletivos de produção de sentido. Podemos pensar os gêneros, a partir de Franco Fabbri (1982), como conjuntos de elementos musicais (ritmo, melodia, formação instrumental etc.) e não-musicais (ideologia, comportamento, dança, econômico etc.) aceitos social e culturalmente em determinadas comunidades, maiores ou menores. São convenções e enunciados acionados em determinada coletividade cujos significados são, sempre de forma dinâmica e negociada, definidos, reconhecidos e partilhados por esses grupos. Com a gravação da canção em disco e sua divulgação por emissoras de rádio, determinadas formas sonoras se fixaram e, a partir do reconhecimento e de respostas afetivas, serviram à circulação da canção enquanto mercadoria dentro do sistema capitalista de produção e consumo: quanto mais definida, maior será, em princípio, a tendência ao reconhecimento.

A partir das noções de cultura como semiosfera dinâmica e de gênero como sistema semiótico – básicas para a semiótica da cultura – temos que o gênero musical constantemente se modifica a partir de contatos externos, alterações internas ou traduções, mas sempre dentro desse “contrato” de reconhecimento dentro da comunidade de criadores e ouvintes.

Mesmo que esse sistema semiótico seja dinâmico e envolva aspectos extramusicais, para Felipe Trotta (2008, p. 2), há “certa primazia dos parâmetros sonoros (regras técnico-formais) sobre os demais como condição prévia para estabelecimento para outras regras de gênero”. Ou seja, em grande medida, são os parâmetros sonoros que carregam boa parte do arsenal simbólico do gênero. E desses parâmetros sonoros, dois parecem ser preponderantes: o ritmo e a sonoridade. O primeiro é o elemento básico de cadência e velocidade que caracteriza boa parte do sentido atribuído à canção, aquele que afeta o corpo, que o faz entrar em sintonia com a música e determina a dança compartilhada no contexto da festa. Já a segunda é “o resultado acústico dos timbres de uma determinada performance, seja ela em gravações (sonoras ou audiovisuais) ou executada ‘ao vivo’” (TROTТА, 2008, p. 3). Cada gênero guarda alguma

relação central com determinadas formações instrumentais, timbres e jeitos de tocar e cantar. No *rock*, por exemplo, não basta haver uma guitarra. Ela deve soar de um jeito específico para ser reconhecida dentro do que se define como música do *rock*.

Como os elementos sonoros constitutivos dos gêneros – seus estilemas – constroem processos identitários no consumo e na cultura, quaisquer alterações nesses parâmetros podem mudar o regime semântico e provocar uma provável ruptura no processo de identificação pelos ouvintes. Num caso limite, a peça poderá ser negada pela comunidade, pois não se enquadraria nos parâmetros do gênero musical em questão. Em outro extremo, tais alterações poderão ser aceitas justamente pela nova configuração de provoca no entendimento do gênero. Nessa situação, o processo identitário se desdobra em novos patamares de sentido, no campo das experiências e “certas sensações de intensidade” que geralmente não são encontradas no cotidiano (GUMBRECHT, 2010, p. 128).

As ações de reconhecimento e negação são apenas dois extremos de uma relação complexa, dinâmica e de múltiplos resultados. O espaço que liga um ponto a outro tem relevo escarpado, cheio de nuances. Canções e gêneros musicais nas mídias são estruturas semióticas nômades e fronteiriças, pois sofrem mais trânsitos estilísticos do que as definições conceituais conseguem circunscrever. A tendência de privilegiar os vetores de aproximação a regimes semânticos e estilemas mais estáveis é típica dos gêneros musicais trabalhados pela indústria fonográfica. A estratégia mercadológica que usa os elementos estéticos para sugerir determinados afetos e gerir a circulação de fonogramas trabalha engrenagem similar à captura discursiva operante na vida social. Dentro desse paralelo que propomos entre a conformação dos gêneros musicais e os discursos de identificação presentes na vida social, como observa Judith Butler (2015, p. 17), nossa “capacidade de discernir e nomear o ‘ser’ do sujeito depende de normas que facilitem esse reconhecimento”.

Assim, os gêneros fonográficos molduram no âmbito da sociabilidade práticas de produção, escutas e reconhecimentos que atendem a determinadas expectativas, como a presença do pandeiro no samba, os *riffs* de guitarra no *rock* e os timbres sintéticos na música eletrônica. Artistas vinculados a esses estilos pertencem a seus respectivos territórios de significação, e não se trata de uma estratégia apenas mercadológica, mas de maneiras de compor e tocar fixadas na cultura pelos artistas. No momento em que certas formas estéticas são levadas ao ambiente midiático, nota-se a construção do processo de legitimação de sua estrutura sônica e consequente estranhamento ao que lhe é externo, semelhante à fixação de

regras em uma enciclopédia. Ou seja, o “logocentrismo contra a disrupção da escritura”, como observado por Jacques Derrida (2013, p. 22).

Nas mídias, os gêneros ganham autenticidade e, em muitos casos, os vínculos entre os gêneros e o público articulam emoções e afetos que podem estimular coerções frente a textos mais diversos. A circularidade de um regime semântico e os sintomas de tal fechamento são materializados, por exemplo, nas vaias que o cantor Carlinhos Brown recebeu no festival Rock in Rio, em 2001, quando o artista associado à música baiana foi escalado pela organização do evento para se apresentar no mesmo dia dos grupos Guns N' Roses e Oasis, ambos vinculados ao *rock* cantado em inglês.

Esse efeito circular de legitimação de um gênero é semelhante ao conceito de regime de signos, trabalhado por Deleuze e Guattari (1995, p. 53). Segundo os autores,

[...] o regime significante não se encontra somente diante da tarefa de organizar em círculos os signos emitidos em todas as partes; deve assegurar incessantemente a expansão dos círculos ou da espiral, fornecer novamente ao centro o significante para vencer a entropia própria ao sistema, e para que novos círculos brotem ou para que os antigos sejam realimentados.

4. Experimentalismo e a noção de pós-gênero

Mesmo com as tendências à reiteração de formas e à organização dos códigos voltada ao reconhecimento, há vários artistas despreocupados em pertencer a um estilo musical específico. Artistas cuja subjetividade coloca a experiência estética num campo de significação indeterminado e de múltiplos tempos e espaços. São criadores nômades na linguagem musical que buscam traduzir e incorporar a informação distante.

Os gêneros musicais, como modelos articulados de linguagem, mesmo com suas variações internas, sofrem abalos quando o artista desloca sua obra para as regiões de fronteira ou além delas. Tal processo se assemelha ao percurso de vida dos povos nômades que não reivindicam nacionalidade e com sua própria língua anulam os poderes estatais⁵. Ao opor a organização nômade ao aparelho de estado, Deleuze e Guattari (2008, p. 16) observam que os

⁵ Para Giorgio Agamben (2015), a gíria secreta dos ciganos, o *argot*, desloca o conceito povo-língua, usado na construção e manutenção das identidades nacionais nos estados modernos. À margem dos critérios que organizam o conceito de nação, os ciganos – tratados como “bandos nômades de foras da lei” – ao usarem o *argot* colocam “radicalmente em questão essa correspondência [povo-língua]” (AGAMBEN, 2015, p. 66), pois a subvertem sob um novo conceito: bando-gíria.

bandos nômades, geralmente associados à bandidagem, eram “metamorfoses de uma máquina de guerra, que difere formalmente de qualquer aparelho de Estado, ou equivalente, o qual, ao contrário, estrutura as sociedades centralizadas”.

Se o nômade reconhece o centralismo estatal e o perverte, o experimentalismo na música aciona um procedimento semelhante: de um lado, não nega totalmente a existência dos gêneros musicais, mas os atravessa como se percorresse ilegal e fisicamente seus territórios de significação. Nesse trânsito constante, subjetividades nômades incorporam sonoridades na criação de obras desterritorializadas e fronteiriças que forçam os critérios de significado na linguagem.

O artista experimental, ao exercitar os limites dos regimes da linguagem, produz diferença, maior ou menor, dentro dos processos comunicacionais que envolvem a música pop. E tais diferenças têm relação com a posição em que se situa na semiosfera musical. Ele é um criador situado na fronteira semiótica, que se define por ser uma zona de contato com outros sistemas e de tradução constante de elementos internos para fora do sistema e externos para dentro. Conforme Lotman (1996, p. 24 e 26),

[...] la frontera semiótica es la suma de los traductores ‘filtros’ bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla *fuera* de la semiosfera dada. [...] La frontera general de la semiosfera se interseca con las fronteras de los espacios culturales particulares.

A prática experimental posicionada nas fronteiras semióticas, ao intercambiar elementos de sistemas semióticos distintos, traduz um em outro para criar novas articulações de sentido e provocar alterações nas estruturas da semiosfera da música em questão. Tais traduções e incorporações tendem a desequilibrar o sistema e projetar nele alguma alteração. As alterações mais profundas, quando os rompimentos semânticos são extensos, tendem a colocar em xeque outros parâmetros dos sistemas próximos e relacionados ao contexto do artista. Usando o exemplo da música tonal, Umberto Eco a considerava uma das expressões da época em que se desenvolveu na sociedade ocidental:

[...] a música [tonal] contribuía para manter um certo sistema de convenções sociais, certa dialética dos sentimentos e das noções morais, e, afinal, a convicção de que, para cada problema, por mais dramático que fosse, existia uma resposta definitiva no âmbito de uma cultura ordenada e definida, institucionalizada segundo princípios imutáveis, correspondente à ordem natural das coisas (ECO, 2016, p. 227-228).

Segundo o autor, os procedimentos experimentais de superação do sistema tonal no início do século XX (atonalismo, serialismo, dodecafonismo, música concreta etc.) tenderiam também a questionar a ordem moral daquele período, pois a música tonal correspondia a um sistema de comunicação e uma visão de mundo já determinados.

O músico experimental “[...] recusa um modo de concatenar os sons que, por hábito centenário, se identificava como um modo de concatenar as ideias e os sentimentos e com um modo de resolver os conflitos de ideias e os sentimentos” (ECO, 2016, p. 228). Nas obras que escapam às estabilidades, o percurso criativo e experimental do artista irá colocar em evidência signos subterrâneos, distantes ou “estranhos”, diferentes daqueles previamente articulados na engrenagem sociotécnica que tenta gerir as subjetividades. Por esse motivo, a criação experimental representa um movimento dialético que age sobre a matéria sonora, alterando parâmetros de produção, reconhecimento e escuta, ou seja, os processos comunicacionais que envolvem a música nas mídias, e influenciando também em outros sistemas sociais que já estavam em mudança. O enfrentamento do artista com as materialidades musicais produz diferença, pois não adere à territorialidade semiótica de um gênero específico já reconhecido e assume na linguagem críticas a valores culturais associados à estabilidade semântica de determinada sociedade.

Ganha força neste cenário a subjetividade de artistas que se propõem a construir em sua obra outras relações, a partir da manipulação de outras materialidades sonoras. Felipe Trotta (2008) observou que mudanças na rigidez dos gêneros estão associadas à criatividade dos artistas e representam vínculos com outras amplitudes, ou seja, “movimentos de indivíduos, grupos, valores, pensamentos e visões de mundo” (2008, p. 11). Há sempre uma *práxis* nômade que altera, assim, a territorialidade dos gêneros.

Nesses projetos experimentais e nas ações criativas, sobretudo com o *sampling* na música eletrônica, a hibridização de informações e linguagens é um dos principais procedimentos composicionais. Nessa música híbrida, os trechos musicais podem ser reconhecíveis ou não, mas sempre há, em algum grau, uma tensão entre as sensações de reconhecimento e estranhamento por parte do ouvinte. O processo de hibridização não é harmonizado por um efeito institucional similar ao dos gêneros sedimentados a partir da fonografia. Pelo contrário, se nessas linguagens há tensionamentos provocados por diferentes vertentes sonoras em contato, é no compartilhamento do espaço semiótico que se constitui uma alteridade radical na linguagem, inerente ao estado desterritorializado. Da mesma forma que Giorgio Agamben

(2015) sugere superar o conceito de estado-nação em busca de uma extraterritorialidade, com a possibilidade de constante movimento dos cidadãos – um “estar-em-êxodo” para “reencontrar um sentido político, contrapondo-se decididamente àquele de nação” (2015, p. 32) – a obra experimental é quase sempre exterioridade, pois não deseja pertencer a um território de significação, mas é êxodo, é significado escorregadio na linguagem.

Aqui, observamos o desenvolvimento de um novo regime aberto de linguagem na música pop a que chamamos de *pós-gênero*. Longe de ser um conceito fechado, pleno e definitivo, a tentativa aqui é a de nomear uma dinâmica de criação, um *modus operandi* fundado na experimentação, na pesquisa e no atravessamento dos limites dados por gêneros musicais pensados antes muitas vezes como formas mais fechadas ou territórios razoavelmente limitados de sentido. Não se trata, como se pode pensar a partir do prefixo *pós*, de uma supressão do conceito de gênero ou de seu fim. Pensamos aqui em um regime aberto que reconhece, incorpora, exercita e supera os limites dados pela noção de gênero musical, que, como apontamos aqui, usa parte dos parâmetros musicais ou extramusicais de reconhecimento para construir identidades e consumos. Partimos da ideia de que, a partir da experimentação, os parâmetros musicais identificadores (ritmos, sonoridades, timbres instrumentais etc.) são atravessados, hibridizados e ressemantizados para criação de músicas de fronteira que traduzem informações distantes no tempo e no espaço – as memórias da cultura – em novas sínteses pautadas pela ação criativa de subjetividades nômades.

Os gêneros e seus parâmetros até podem ser reconhecidos, mas nunca o serão de forma plena ou próxima dos formatos mais tradicionais. Eles aparecem alterados, mascarados, incompletos, mesclados a elementos musicais de outras origens, atravessados pela diferença⁶. O regime aberto do pós-gênero é nômade, sem território e desenraizado. Seu *topos* está no fluxo e no trânsito. Situa-se na zona de fronteira em que traduções e semioses se ativam, fruto dos contatos com outros sistemas, textos culturais e semiosferas. É prática que se constrói por camadas porosas de memória da cultura fundada na pesquisa de sonoridades distantes, cuja experiência de fruição aciona e tangencia percepções acerca de que algo diverso (outro) está presente.

⁶ Em entrevista feita em 12 de março de 2014, DJ Dolores conta que usa muito um gravador digital: “[...] ando com ele no bolso pra gravar som e posteriormente processar e transformar em outra coisa. Você consegue criar desde coisas percussivas, mexendo no *pitch*, filtrando e tal, até criar sons estranhos pra serem manipulados no teclado, sons bastante originais que você não vai encontrar [...]”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E2W7ZdnU3H4>> Acesso em: 12 out. 2017.

Esse regime já existe nas práticas criativas experimentais em outras linguagens e nos processos de criação e fixação dos próprios gêneros musicais. No entanto, no momento em que os gêneros se estabilizam, a tendência é a velocidade e a intensidade desse processo diminuírem. No pós-gênero, produto em boa medida da globalização, do perfil líquido da pós-modernidade, do experimentalismo e da rotinização das tecnologias digitais, as práticas identitárias fundadas no consumo dos gêneros fonográficos se enfraquecem e se recompõem na música eletrônica experimental em novas configurações. Na cultura midiática, é parte da cultura do *sampling*, da prática da colagem e da hibridização.

5. DJ Dolores

Helder Aragão, o DJ Dolores, desenvolveu seu trabalho em meio ao movimento mangubeat, em Recife (PE), a partir dos anos 1990. Natural de Propriá (SE) e filho de pai músico, foi baterista de um grupo de *punk rock* em Aracajú (SE). No final dos anos 1980, em Recife (PE), conhece alguns jovens músicos e artistas que tentavam desenvolver uma cena musical e artística na capital pernambucana. Com Hilton Lacerda, criou a dupla Dolores e Morales para realizar trabalhos multimídia e de design. Em 1997, faz o primeiro trabalho musical, a trilha sonora do filme *Enjaulado*, de Kleber Mendonça Filho. De formação autodidata, desenvolveu vários trabalhos como DJ: composição de trilhas sonoras para cinema, teatro e dança, participações em coletâneas e discotecagens em festas. Gravou quatro projetos autorais: *Contraditório?* (2002), *Aparelhagem* (2005), *1 Real* (2008) e *Frevotron* (2015), além da coletânea *Banda sonora* (2013), com faixas de suas algumas de suas trilhas sonoras, e participações em outros projetos coletivos.

No trabalho criativo, utiliza vários equipamentos eletrônicos e digitais, como *sampler*, *mixer*, *notebook* com vários *softwares* de processamento de áudio, Pro Tools, Ableton Live etc. Com tais aparelhos, uma de suas práticas características é processar determinado som gravado, filtrá-lo até transformá-lo em outro som. Essas alterações, muitas vezes dificultam ou anulam o reconhecimento dos trechos musicais selecionados nas suas colagens sonoras.

Uma segunda característica do seu trabalho é a pesquisa com ritmos do Nordeste, com timbres de instrumentos regionais. Tais sonoridades são processadas digitalmente e misturadas a outros sons, instrumentos e aparelhos formando uma colcha de retalhos sonora típica dos processos composicionais da música eletrônica, porém, distante do que tradicionalmente se reconhece como música de DJ em festas e baladas eletrônicas.

Por fim, outro aspecto que o diferencia dentro da cena eletrônica é o fato de, em muitos de seus projetos, atuar ao lado de outros instrumentistas e cantores. A Orchestra Santa Massa, coletivo com quem trabalhou em várias apresentações, discos e projetos, é um desses casos. Nesse grupo, por exemplo, em algumas variações, havia vocalista, guitarra, baixo, percussão, metais, rabeca, entre outros instrumentos e músicos. Pelo fato de explorar e articular essas sonoridades, o rótulo “música eletrônica”, como gênero da música nas mídias, não dá conta de caracterizar plenamente sua produção. Dolores é um DJ experimental, que pauta sua criação em pesquisas estéticas e em consonância com outros códigos musicais, além dos comumente associados à música eletrônica. Seus discos colocam em contato textos culturais distantes e historicamente ignorados nos ambientes midiáticos mais conhecidos, numa linguagem dialética, de tradução de posicionamentos identitários plurais. No disco *Contraditório?*, a instrumentação acústica da Orchestra Santa Massa⁷ é trabalhada em sintonia com *samples* manipulados pelo DJ Dolores. A polifonia que surge do encontro entre ritmos e instrumentos acústicos tradicionais e os *samples*, em uma rara complexidade de materialidades sonoras, é fundamental para a compreensão da linguagem híbrida do DJ.

Provocativa pela interrogação no título, a faixa *Que som é esse?*⁸ instiga o ouvinte a descobrir os sons que a compõem. A inserção de *samples*, como o de uma frase solta – “afina a guitarra” – pronunciada no estúdio de gravação, atualiza parte do passado. A rigor, um *sampleamento* nunca é simples repetição; mais que isso, é produção de diferença e ressignificação, outro devir, um fragmento deslocado que produz informação, de um lado, pelo sentido cultural ou pelo contexto de origem que carrega em si, e de outro, pelo atrito semântico que provoca no discurso em que se insere:

O *sample* é como uma citação bibliográfica sem referência (a não ser que o ouvinte a reconheça de imediato). Não é uma crítica ao *zeitgeist*, mas uma atualização do passado. Um processo de diferenciação. [...] Cada *sample* [...] não é como um texto escrito, um discurso, mas um conceito. Se o nome próprio não pertence à linguagem, o *sample* também não pertence à linguagem musical, já que não pode ser transcrito numa partitura (CONTER; SILVEIRA, 2014, p. 56).

No arranjo, usa-se o triângulo – instrumento típico do gênero musical baião – na pulsação do *beat* eletrônico em outro contato de convivência rítmica híbrida ao invocar o baião, mas

⁷ Nesse disco, a banda é composta por Isaar França (vocalista e percussionista), Fábio Trummer (guitarrista e vocalista), Jam (percussão), Maciel Salu (rabeca), Deco (trombone), Parro (sax) e Yuri Queiroga (baixo).

⁸ Retirado de: <https://www.youtube.com/watch?v=xFfiWej8nKs>.

sem desenhá-lo em sua complexidade característica. O baião aqui é apenas um fragmento a pulsar junto de outros elementos sonoros e a peça musical um espaço fronteiro de traduções.

As faixas *Catimbó*⁹ e *Catimbó remix*¹⁰ traduzem o ambiente intertextual e móvel da cultura *remix*, fenômeno fundado na constante reelaboração de informações, particularmente na segunda versão, reedição da primeira versão com novos arranjos. A lógica de *Catimbó remix* se fundamenta no *dub*, com a valorização dos sons do baixo e bateria, além de efeitos de ecos e *overdubs* (sons adicionais variados). Nessa versão *remix*, percussão e batidas eletrônicas ganham destaque, há uso de *delays* (ecos) e a voz da cantora Isaar França é retirada, permanecendo apenas uma voz sintética pronunciando a palavra “catimbó”. As várias camadas de timbres instrumentais se relacionam a distintos textos reconstruídas pelo arranjo. Em rara e inusitada sincronia, o título da canção se refere a rituais religiosos indígenas e a tessitura de sons reconstrói um ambiente sonoro mântico com instrumentos de origens distintas, no tempo e no espaço: a voz de Isaar que traduz cantadores tradicionais do sertão, o toque do xequerê em sintonia com seu o corpo, a rabeca ancestral de Maciel Salu, o toque mais rítmico da guitarra com pequenas e pontuais melodias, o percussionista tocando um *derbake* de origem árabe com vassourinhas, tudo isso entrecruzando *sampleamentos*. O arranjo instrumental aciona territórios e temporalidades distantes e hibridiza estilemas musicais em camadas porosas numa zona cultural de fronteira em que sons de sistemas estranhos entre si são traduzidos em novas relações e sintaxes. Aqui, *Catimbó* soa eletrônico, sertanejo, roqueiro e árabe num só texto musical aparentemente indeterminado pelo regime aberto do pós-gênero.

O segundo disco, *Aparelhagem*, mantém as pesquisas com ritmos regionais e as mesclas com timbres eletrônicos e *sampleings*. Uma faixa de destaque é *Ciranda da madrugada*, em que a rítmica cadenciada da ciranda – música tradicional típica do litoral nordestino – se mistura ao *reggae* e ao *dub*, numa ambiência sonora sutil e peculiar. Estilemas desses gêneros se articulam em novos arranjos, cada um desvelando elementos sonoros e rítmicos inscritos nos outros. A instrumentação também se construiu sob o signo do hibridismo, com percussões (caixa e chimbau), trompete, rabeca e acordeom, de um lado, e guitarra, baixo, sintetizadores e *samples* de outro, em apoio à voz de Isaar França. Cada um desses dados musicais colocados em contato são ressemantizados. Quando trabalhados em certa sintonia, mesmo remetendo seus sentidos iniciais a espaços e tempos distintos, desmontam os gêneros conforme o que deles se

⁹ Retirado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Z7xTvf0Nvpk>.

¹⁰ Retirado de: <https://www.youtube.com/watch?v=GzLZdx5XlBs>.

sabia em situações mais tradicionais. Em outras palavras, a ciranda não aparece como em sua organização tradicional tocada e cantada nas praias nordestinas, da mesma forma que o *reggae* não está no arranjo em sintonia com sua estrutura formal e de sentido mais conhecida. A criação dos artistas em questão movimentam esses gêneros para as regiões de fronteira plena em contatos. Se parte dos estilemas são reconhecidos, não o são de maneira plena. Sua configuração liquefaz a noção de gênero enquanto sistema de reconhecimento e a desloca para o campo indefinido da tradução, do nomadismo e das flexões.

I Real, seu disco seguinte, que também conta com a participação de vários músicos na composição e nos arranjos, é inspirado na pobreza e no comércio popular que caracterizam o cenário urbano do Recife. Em suas faixas, a música se entrelaça com o ambiente, ruas, pessoas e o cenário citadino. Uma das inspirações são os carrinhos de camelôs que tocam em caixas de som em alto volume forró, carimbo, axé, o tecnobrega, entre outras músicas de sucesso popular. Uma faixa representativa é *Tocando o terror*. Nela, o gênero que mais se sobressai é o carimbó, mas sempre misturado a elementos de outras origens, como toques de música latina e de *reggae*. Além dos estilemas dos gêneros, o arranjo mistura vozes em coro e vários sons sintetizados, ora com sentido percussivo dentro da música, ora como ruídos e efeitos. O ambiente sonoro se completa com uma guitarra também rítmica do músico Gabriel Melo.

Frevotron, trabalho mais recente do DJ Dolores, foi produzido em parceria com Maestro Spok (saxofones) e Yuri Queiroga (guitarra, baixo e sintetizador). Uma música representativa é a faixa de abertura *Invocação #2*¹¹, com sax e percussão (caixa), com timbres e execução próximos do frevo tradicional de Pernambuco, mas que são articulados com a paisagem acústica dos efeitos simulados pelo *sampler* do DJ. A execução da guitarra por Queiroga altera a cadência rítmica do frevo para algo mais próximo à rítmica do *reggae*, enquanto sons sintéticos preenchem o espaço sonoro com efeitos de *delay*. *Invocação #2*, da mesma forma que *Catimbó*, constrói seus sentidos nas junções de pontos em que diferentes sistemas se entrecruzam. Em outras palavras, sua linguagem surge de regiões fronteiriças entre as semiosferas do frevo, do *reggae* e da música eletrônica. O que Dolores, Spok, Queiroga e outros músicos que participam do projeto fazem ao reunirem esses textos culturais (elementos sonoros característicos desses campos rítmicos), até então dispersos, é modelizá-los na configuração híbrida das músicas do disco.

¹¹ Retirado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dNFhY3tUOUk>.

Na faixa *Diáspora*¹², estilemas de várias origens constroem um edifício sonoro único: efeitos de *delay* semelhantes aos do *dub* jamaicano, a rítmica próxima do *reggae*, frases de guitarra de timbre distorcido em diálogo com o sax, a marcação da caixa e trechos cantados por Dolores, que citam grupos de negros africanos trazidos ao Brasil como escravos. Tanto o ritmo como as percussões, *samples* e sintetizadores constroem pelo som o nomadismo de signos musicais em diáspora.

6. Considerações finais

O experimentalismo, o projeto estético de mistura e acionamento de novas semioses, os nomadismos, as relações entre estilemas de gêneros e o constante remexer de textos da memória cultural e musical na obra do DJ Dolores e seus parceiros são movimentos de experiência semiótica que produzem diferença no ambiente midiático. As disposições sonoras do *sampler*, das vozes, da guitarra, das percussões e dos sintetizadores, estruturadas em complexas materialidades acústicas, não se encaixam na decodificação determinada pelas narrativas hegemônicas da música pop. DJ Dolores e seus músicos constroem uma linguagem musical que descortina memórias da cultura e se desloca em intensos contatos com as fronteiras das semiosferas. Nessas regiões periféricas, afastadas do contexto nuclear do pop, mas atuando dentro do próprio sistema do pop eletrônico, outros textos emergem, como frevo, maracatu, *dub*, *reggae*, carimbó etc. Embora esses textos sejam produtores de diferença na memória midiática da música pop, a densidade de sentidos que surge dessas rearticulações da memória é substância sígnica inerente às criações mais complexas. Para Lotman (1998, p. 155), “quanto mais complexa é uma linguagem, quanto mais ajustada está para a transmissão e produção de informação mais complexa, maior profundidade deve possuir sua memória”.

As faixas comentadas neste artigo sugerem constantemente variações formais, sintáticas e semânticas, pois são compostas por diferentes textos culturais cujas escutas também demandam alteridade, pois suas presenças são experiências que nos tocam pela diferença, momento de epifania “no sentido de nos ocupar” (GUMBRECHT, 2010, p. 145). A escolha de cada elemento sonoro (timbres, ritmo) e material (instrumentos, voz, corpo) está relacionada a uma afirmação de transformação. Inerente à mudança é a ideia de, por meio da ação das subjetividades, revisar as memórias da cultura excluídas por ações de esquecimento, dentro da

¹² Retirado de: <https://www.youtube.com/watch?v=vG8KgkK3shM>.

lógica de tendência homogeneizante da música pop nas mídias. Esse movimento soa como ecos de vozes emudecidas, como pontuou Walter Benjamin (1987), ao defender em suas teses sobre história um olhar redentor e revisionista em relação ao passado: “O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1987, p. 223).

A noção de pós-gênero que propomos vem no sentido da alteridade, do movimento, da diferença e da transformação. Trata-se de um regime aberto de criação fundado na experimentação e na subjetividade, nas ações de tradução de textos da cultura e nos processos hibridizantes. Um processo criativo que, mesmo ao reconhecer e utilizar estilemas dos gêneros, atravessa-os e os desfaz para serem reconstruídos em novas articulações e novos acionamentos de sentido. Um regime radicalmente aberto à diferença, cuja produção estabelece desdobramentos na música pop, e coloca à mostra narrativas subterrâneas e distantes que transpõem os regimes que atuam na fixação e no reconhecimento de linguagens musicais.

O artista experimental, a exemplo do DJ Dolores, se coloca no campo de tais mudanças ao propor novas narrativas no cenário da música pop. Sua subjetividade, que se corporifica em um produto midiático (a canção nas mídias), demonstra as possibilidades de rearticulação dentro da própria cultura midiática, que, como já apontou Douglas Kellner (2001), constitui-se em espaço de disputas simbólicas e conflitos na sociedade.

Referências

- AGAMBEN, G. **Meios sem fim**. Notas sobre política. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política** - Obras escolhidas, v. 1. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- BUTLER, J. **Quadros de guerra**. Quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CONTER, M.; SILVEIRA, F. L. Sampleamento de imagens sonoras em Fear of a Black Planet. **Resonancias**, v. 19, n. 35, 2014, p. 47-60.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia 2, v. 2. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- _____. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, v. 5. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ECO, U. **A definição da arte**. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- FABBRI, F. A theory of musical genres: two applications. In: HORN, D.; TAGG, P. (eds.) **Popular music perspectives**. IASPM, Göteborg & Exeter, 1982, p. 52-81.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

KELLNER, D. **A cultura da mídia**. Bauru (SP): Edusc, 2001.

LOTMAN, I. **La semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid/Valencia: Ediciones Cátedra/Frónesis Universidad de Valencia, 1996.

_____. **La semiosfera II**. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Madrid/Valencia: Ediciones Cátedra/Frónesis Universidad de Valencia, 1998.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

SÁ, S. P. Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem. In: LEMOS, A.; CUNHA, P. (org). **Olhares sobre a cibercultura**. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 153-173.

TROTTA, F. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Ícone**, v. 10, n. 2, 2008, p. 1-12.

VELHO, A. P. M. Semiótica da cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. **Revista de Estudos da Comunicação**, v. 10, n. 23, set/dez 2009, p. 249-257.