

**PAULO BORGES**

pauloborges@prospecto.com.br

FACULDADE CÁSPER LÍBERO (BRASIL)

## RUÍDOS COMO SUSTENTAÇÃO PARA O CD “CHÃO” DE LENINE

### RESUMO

Lançado em outubro de 2011, o CD ‘Chão’ do compositor Lenine se destaca pela utilização de ruídos captados durante os ensaios e definidos como sustentação nos arranjos das dez canções gravadas em estúdio. Em ‘Chão’ encontramos ruídos de pássaros, de chaleiras, de passos, de coração bombeando. Ruídos que não foram inseridos simplesmente pela questão estética, mas sim, para tecer a trama sonora em camadas com a voz e os instrumentos. Concebido por Lenine para ser ouvido de uma vez só, no CD o compositor assume as influências da música concreta de John Cage, Pierre Henry e Pierre Schaeffer. A análise desse artigo se dará a partir dos autores Michel Chion, Ángel Rodríguez, John Cage, R. Murray Schafer, José Miguel Wisnik, dentre outros, e de seus estudos sobre as formas sonoras, principalmente o ruído.

### PALAVRAS-CHAVE

Ruído, efeito sonoro, Lenine, paisagem sonora

---

### **O CHÃO**

Produzido e tocado por Lenine, Junior Tolstoi e Bruno Giorgi, o CD ‘Chão’ é o décimo álbum da carreira do compositor Lenine<sup>1</sup>. O projeto do disco se iniciou a partir da escolha do título. “A primeira coisa que me veio

---

<sup>1</sup> Osvaldo Lenine Macedo Pimentel nasceu em 2/2/1959, em Recife, PE. Compositor, cantor, arranjador e violonista, vive no Rio de Janeiro desde 1977. Em seus 30 anos de carreira lançou 10 discos e participou de inúmeros álbuns de outros artistas. Suas canções já foram gravadas por Ney Matogrosso, Milton Nascimento, Elba Ramalho, Maria Bethânia, O Rappa e Maria Rita. Lenine é ganhador de cinco prêmios Grammy Latino, dois APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) e nove Prêmios da Música Brasileira. Divide sua carreira entre apresentações no Brasil e turnês internacionais. É bastante requisitado para compor trilhas sonoras para espetáculos de teatro e dança, novelas, seriados e filmes.

foi o nome, o título. Eu não tinha nem a música, mas: chão. Esse monossílabo nasal onomatopéico que já tem o som do passo: chão” (Muniz, 2011). “Pra ligar o amplificador, eu viro a esquina. (...) Conchas que têm a clave de fá me fazem lembrar de música. (...) O que será? Eu sou o primeiro a ficar surpreso. As coisas mais simples me dão idéias” (Cage, 2013, p. 88).

Concebido para ser íntimo e autobiográfico, o álbum traz na capa a foto de Tom, neto de Lenine, a dormir sobre o corpo do compositor, evidenciando desde a apresentação gráfica que o chão é familiar, orgânico e cotidiano.

A capa do disco é a foto de um álbum de família. Eu com meu neto dormindo. Naquele momento, eu era o chão dele. Então, o disco já estava cercado dessa intimidade. E tinha essa questão inicial de não querer uma bateria só pra me forçar a descobrir outros desenhos. E nisso virou um estímulo muito grande. O projeto ganhou um tesão, sabe. Do fazer e do criar. Foi muito bacana (Muniz, 2011).

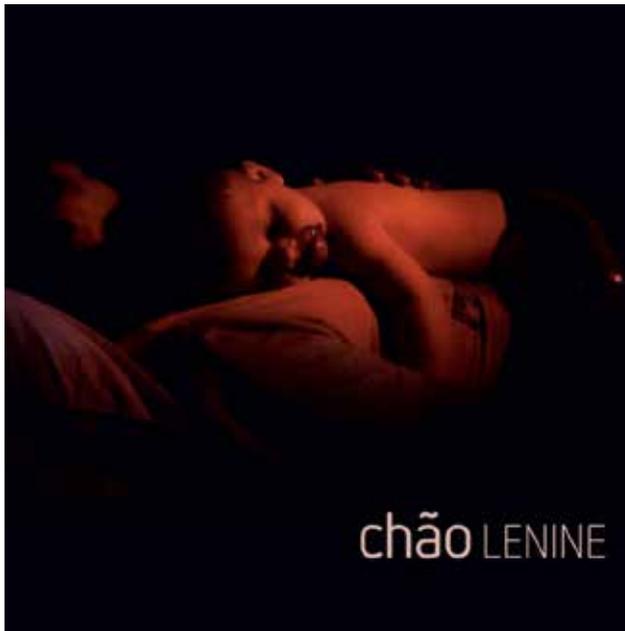


Figura 1: Capa do álbum Chão, lançado em 2011

A intenção de Lenine desde o início foi produzir uma suíte em que as músicas fossem ouvidas de uma vez só, sem interrupções e com apenas

dez músicas<sup>2</sup> com duração inferior a quatro minutos cada. Apesar de o formato estar de acordo com a estética de uma canção pop, todas as músicas nos soa conceituais por fugirem do convencional verso-refrão-verso.

Fazer um disco pra que seja ouvido de uma tacada só foi intencional. Porque se a gente acredita que um disco são vários contos de um determinado escritor, eu penso "Chão" um romance. Que tem os capítulos, mas não são contos separados. Eles são entrelaçados e complementares. "Chão" foi feito assim especificamente. Não me preocupa muito, digamos essa possibilidade que a tecnologia digital, o mp3 e a rede de difundir as coisas e picotá-las. Cada um faz a sua discografia do jeito que quiser. Então, ela foi feita pra ser ouvida assim. Agora, quem quiser pode dividir ela. Pega a música que gosta, faz ali, bota no seu iPod de uma maneira direta, randômico e tudo certo (Muniz, 2011).

A questão da intimidade, evidente desde a apresentação gráfica do trabalho, se mantém na sonoridade e letras das canções que soam orgânicas e conceituais. O 'Chão' se mostra impregnado de influências dos trabalhos dos compositores concretistas<sup>3</sup>.

Eu acho que foi uma coisa íntima, muito íntima que permeou tudo. Não por acaso, o disco foi tocado e produzido a seis mãos. Eu, Junior Tolstoi e Bruno Giorgi. (...) O "Chão" foi um estímulo muito louco, assim, muito bacana pra mim, pro Bruno e pro Junior Tolstoi. Até Bruno tem uma participação muito maior sendo meu filho e estar convivendo comigo ali no dia a dia. Então, ele participou mais do processo, das canções, do início de tudo. E foi com ele que a gente achou esse caminho. Esse diálogo com Pierre Henry, a música concreta do Schaeffer, o John Cage. (Muniz, 2011)

<sup>2</sup> Músicas do álbum 'Chão' lançado pela gravadora Universal em 2011: 1 - Chão (3:22); 2 - Se Não For Amor Eu Cegue (2:27); 3 - Amor É Pra Quem Ama (2:18); 4 - Seres Estranhos (3:19); 5 - Uma Canção É Só (3:29); 6 - Envergo Mas Não Quebro (3:22); 7 - Malvadeza (2:10); 8 - Tudo Que Me Falta, Nada Que Me Sobra (2:29); 9 - De Onde Vem A Canção (2:25); 10 - Isso É Só O Começo (3:03)

<sup>3</sup> O que é música concreta? Trata-se de uma técnica experimental de composição, que evita os instrumentos tradicionais, substituindo-os pelos sons produzidos por objetos variados, de baldes a serras elétricas. Seu inventor foi o francês Pierre Schaeffer. Tudo começou em 1949, em Paris, quando ele fundou um clube - chamado *Club d'Essai* - especialmente para desenvolver esse tipo de experiência. Ali surgiu a idéia básica do gênero: gravar ruídos para com eles compor peças musicais. Assim, Schaeffer combinava em fitas magnéticas o barulho de vassouras raspando o chão com os de água saindo pela torneira e rolhas saltando de garrafas. Sua obra mais conhecida é *Symphonie Pour un Homme Seul* (Sinfonia Para um Homem Só), de 1950. (O que é música concreta?, s/d)

O conceito do disco surgiu um tanto por acaso. A captação durante os ensaios de sons ambientes do cotidiano do artista despertou nele a disposição em seguir atento a esses sinais que compõem a sua paisagem sonora<sup>4</sup>.

Estávamos gravando “Amor é Pra Quem Ama” e na hora de ouvir como ficou a gravação notamos que tinha havido o vazamento do canto do passarinho. Na hora que ouvimos descobrimos que o canto estava no tom da música e que o canário procurava o tom e mudava o gorjeio na hora certa da mudança de andamento da canção. Ficamos impactados com isso e decidimos pegar o microfone e gravar o canto do pássaro. A partir daí veio a idéia de colocar sons do cotidiano no disco. Tudo culpa do canário belga. (Oliveira, 2011)

São usados no disco vários ruídos do cotidiano de Lenine, tudo para tecer a atmosfera sonora e familiar de sua casa. Mas esses ruídos não são usados de forma evidente ou ilustrativa.

Como diz o outro, já existem muitos sons pra serem ouvidos. Então, por que fazemos músicas? Considere, diz ele, as relações de um cara com a música como as que ele possa ter com, por exemplo, animais, roupas, estrelas, lixo, ou pessoas que a gente nunca mais encontra. (Cage, 2013, p. 118)

Os sons de passos na música ‘Chão’ ou os sons da máquina de escrever utilizados na canção ‘De onde vem a canção’ funcionam como ruídos por não representarem suas fontes sonoras. “Máquina de lavar centrifugando o chão desta cidade hipotética, povoada por tantos tipos, tantos seres. Diversidade é a nossa marca. Somos um ajuntamento de muitas experiências e raças: está aí a nossa maravilhosa estranheza” (Gomes & Braz, 2011) explica Lenine no *release* de divulgação do CD ‘Chão’.

A arquitetura sonora do CD impressiona pelo acabamento perfeito. Os sons da vida caseira do artista se harmonizam com timbres e instrumentos mais usuais - como a guitarra, o baixo e o violão - em arranjos que resultam renovadores. A batida da máquina de lavar inserida em *Seres Estranhos* parece pulsar no ritmo da parceria de Lenine com Ivan Santos. Assim como o coração de Bruno Giorgi

---

<sup>4</sup> A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras (Schafer, 2001, p. 23).



A figura é vista, enquanto o fundo só existe para dar à figura seu contorno e sua massa. Mas a figura não pode existir sem fundo; subtraia-se o fundo, e a figura se tornará sem forma, inexistente. Assim, ainda que os sons fundamentais nem sempre possam ser ouvidos conscientemente, o fato de eles estarem ubiquamente ali sugere a possibilidade de uma influência profunda e penetrante em nosso comportamento e estados de espírito. Os sons fundamentais de um determinado espaço são importantes porque nos ajudam a delinear o caráter dos homens que vivem no meio deles. (Schafer, 2001, p. 26)

Em 'Uma canção e só' o ruído da chaleira durante a execução da música às vezes pode ser considerado sinal sonoro e em outras vezes é sugerido como som fundamental para na sequência se tornar sinal sonoro novamente. Para o pesquisador R. Murray Schafer "os sons fundamentais de uma paisagem são os sons criados por sua geografia e clima: água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais" e "nem sempre podem ser ouvidos conscientemente" (Schafer, 2001, p. 26).

Ao incluir o ruído da chaleira na canção, Lenine de maneira inventiva transforma esse ruído em fundo e figura; faz com que ele seja sinal - ao destacá-lo na canção - e som fundamental ao sugerir-lo como a voz do vento retratada na canção. 'Uma canção e só' começa com acordes de violão e voz e durante a sua execução entram os outros instrumentos (sintetizador, contrabaixo e ruído de chaleira). Aliás, a chaleira ganha tal importância que é ela que encerra a música.

Além de ser o elemento que renova a linguagem musical (e a põe em xeque), o ruído torna-se um índice do habitat moderno, com o qual nos habituamos. A vida urbano-industrial, da qual as metrópoles são centros irradiadores, é marcada pela estridência e pelo choque. As máquinas fazem barulho, quando não são diretamente máquinas-de-fazer-barulho (repetidoras e amplificadoras de som). O alastramento do mundo mecânico e artificial cria paisagens sonoras das quais o ruído se torna elemento integrante incontornável, impregnando as texturas musicais. (Wisnik, 2004, p. 47)

Outro ponto que merece destaque é que Lenine transforma o som da chaleira em objeto sonoro<sup>6</sup> ao incluí-lo no arranjo da canção sem revelar

---

<sup>6</sup> Objeto sonoro: qualquer som que isolamos fisicamente ou com instrumentos conceituais, delimitando-o de forma precisa para que seja possível estudá-lo (Rodriguez, 2006, p. 56).

do que se trata. Ao tocá-lo como mais um dos instrumentos, dificulta o reconhecimento de sua fonte geradora de som. Sem a divulgação por parte do artista da fonte sonora dificilmente os ouvintes conseguiriam identificar que se trata do som de uma chaleira doméstica.

Quando o ouvinte reconhece a fonte geradora do som, o som deixa de ser um objeto sonoro e passa a atuar como se fosse a própria fonte sonora<sup>7</sup>. No entanto, a fonte sonora já não existe, só existe o som como uma entidade independente que adquiriu para o receptor um valor sógnico aparentemente "substitutivo" da fonte sonora. Na realidade, o fenômeno comunicativo que isso comporta é muito mais complexo que uma simples substituição do som pela fonte. Ou, em todo caso, esse valor substitutivo é de uma natureza muito semelhante à de um signo lingüístico. (...) O fato de o ouvinte identificar uma forma sonora com um objeto físico concreto que emite som implica necessariamente que esse objeto físico esteja situado em algum espaço volumétrico. Assim, o próprio ato da construção de um ente sonoro<sup>8</sup> desencadeia, também, a construção do espaço sonoro em que está contido. No entanto, devemos considerar ainda que, apesar de teoricamente todo som provir sempre de uma fonte física real, o ouvinte nem sempre se preocupa em identificá-la. (Rodriguez, 2006, p. 57)

A utilização pelo artista do som da chaleira no arranjo de 'Uma canção e só' - bem como dos demais ruídos incluídos nas outras canções não era para que representassem suas fontes geradoras de som. Dessa maneira, elas devem ser consideradas como sendo entes sonoros. Lenine ao não manipular ou editar esses sons - como sempre ocorreu nos seus trabalhos anteriores - faz com que sejam considerados como ruídos, ruídos que lhe ajudam a construir a textura sonora das canções do disco 'Chão'.

No fundo, uma coisa que fica muito evidente no *Chão* é essa sonoplastia, vamos dizer assim, ou relevo sonoro que a gente criou, mas que esteve sempre presente em todos os meus discos. E digo mais, em todos os discos, a primeira coisa que eu fazia era um banco de sons pra garantir que ninguém tivesse aqueles mesmos ruídos. Geralmente, uma coisa que me incomoda, mas que eu reconheço ao ouvir no rádio: tem o *Juno 60*, o *Júpiter 8* (teclados),

<sup>7</sup> Fonte sonora: qualquer objeto físico enquanto está emitindo um som (Rodriguez, 2006, p. 55).

<sup>8</sup> Ente acústico: qualquer forma sonora que, tendo sido separada de sua fonte original, é reconhecida pelo receptor como uma fonte sonora concreta em algum lugar de um espaço sonoro (Rodriguez, 2006, p. 57).

eu ouço o timbre do negócio e é uma loucura pra quem trabalha com áudio. Então a maneira de eu burlar é fazer um banco de blindagem que permeia cada um dos meus projetos. Nesse sentido, o *Chão* não é tão diferente assim, talvez o que seja mais evidente é o fato da gente ter levado isso até as últimas consequências e de alguma maneira isso me expôs muito! É um disco muito cru nesse sentido, as músicas estão praticamente despidas, é tudo extremamente íntimo porque os arranjos são compostos de muitos silêncios, de muitas pausas. (Ribeiro, 2013)

Esse método dialoga com a forma de compor dos artistas concretistas como Pierre Henry e Pierre Schaeffer, influência, aliás, assumida por Lenine em entrevistas na época do lançamento do disco.

Vale destacar que os concretistas se utilizavam de gravações de sons do cotidiano para comporem as suas obras, diferentemente dos compositores de música eletrônica de meados do século XX que criavam sons com sintetizadores.

O desenvolvimento técnico do pós-guerra fez com que se desenvolvessem dois tipos de música que tomam como ponto de partida não a extração do som afinado, discriminado ritualmente do mundo dos ruídos, mas a produção de ruídos com base em máquinas sonoras. É o caso da música concreta e da música eletrônica, que disputaram polemicamente a primazia do processo de ruidificação estética do mundo. A primeira (cujo mentor é o compositor Pierre Schaeffer) tinha a sua estratégia na gravação de ruídos reais (tomados como material bruto), alterados e mixados, isto é, compostos por montagem. A segunda que conta entre seus praticantes com os nomes de Henri Pousseur e Stockhausen (cujo Canto dos Adolescentes é sem dúvida uma obra definitiva, um marco na contemporaneidade) toma como base ruídos produzidos por sintetizador, ruídos inteiramente artificiais (embora na obra citada Stockhausen manipulasse também o som de voz gravada). (Wisnik, 2004, pp. 47-48)

Ao mesmo tempo em que Lenine se apropria das experimentações sonoras do concretismo - para acabar com a distinção entre forma-conteúdo e fundo-figura - sugere a atualização dessa proposta ao utilizar-se de ruídos não editados ou manipulados e permitir-se abordar a sua intimidade como eixo central do conceito do disco, intimismo, aliás, que não era preocupação como tema para os participantes do movimento concretista.

## **O RUÍDO COMO SUSTENTAÇÃO**

Este artigo – sem deixar de reconhecer a dificuldade em determinar o que é ruído ou não, e sem a pretensão de decidir qual das definições é a melhor – dentre as sugeridas por diversos autores e pesquisadores – se utilizará do conceito que tenho usado para compreender a linguagem radiofônica e que pode muito bem nos dar conta da análise do trabalho conceitual do músico-compositor Lenine. Eis a definição:

Em uma reportagem, apesar dos sons de fundo entrelaçarem-se com o som da voz captado pelo microfone, seu volume, amplitude ou distância não os deixa ser a informação principal. O posicionamento do microfone é fundamental para determinar os planos e os detalhes. Os sons de fundo, porém, fogem ao controle. São ruídos imprevisíveis, provocadores de desordem, mas complementam a informação transmitida ao criar condições sonoras suficientes para ambientar o local em que ocorre o fato. O ruído é a novidade e o descontrole. É o relevo da paisagem sonora. Seja no sotaque de um entrevistado, seja no pedestre que passou gritando ao fundo. Nesses instantes é o inesperado que toma a palavra e deixa o rádio repleto de vida e movimento. (Borges, 2013).

O ruído não é a informação principal. Ele serve de pano de fundo e o que o determina é a proximidade com o microfone. O ruído não deve ser editado a fim de servir como um mero adorno.

Mas há muito mais sons no CD de Lenine, mas para este artigo, só trabalharemos com as formas sonoras ruído e efeito sonoro. E ainda assim, o efeito sonoro será utilizado apenas para ajudar na conceituação do ruído. Portanto, não trataremos das formas silêncio, voz e música, embora estejam presentes no CD.

Para compreendermos a utilização dos ruídos por parte do músico e compositor como sustentação de seu disco se faz necessário distinguir o que diferencia o ruído do efeito sonoro, já que música, voz e silêncio também podem ser sons ruidosos.

A avaliação do ruído como ruído e da música como música é como uma questão relativa ao contexto cultural e contexto individual; não dependem da natureza dos elementos, mas em grande parte derivam do reconhecimento da fonte como “oficialmente musical”, bem como a percepção de uma ordem, ou de uma desordem, especialmente entre os sons. Os dois critérios são perfeitamente independente,

mas parece que o “gosto comum” precisa de ambos.  
(Chion, 1999, p. 213)

Todo ruído é som ou como nos sugere o pesquisador e professor José Miguel Wisnik “o ruído cerca o som como uma aura. O som desponta alegre e dolorosamente em meio ao ruído” (Wisnik, 2004, p. 40).

Nunca é demais destacar que além da sua utilização pelos concretistas em suas composições, o ruído é um dos elementos sonoros na linguagem radiofônica.

Linguagem radiofônica é o conjunto de formas sonoras e não sonoras representadas pelos sistemas expressivos da palavra, da música, dos efeitos sonoros e do silêncio, cuja significação vem determinada pelo conjunto dos recursos técnico-expressivos da reprodução sonora e o conjunto de fatores que caracterizam o processo de percepção sonora e imaginativa-visual dos radiouvintes. (Balsebre, 2007, p. 27)

A maioria das definições para ruído lhe trata como um som desagradável a ser descartado ou ignorado. O pesquisador espanhol Ángel Rodríguez prefere evitar “a subjetividade dos critérios de avaliação sobre se determinada forma sonora é agradável ou desagradável, e adota em seu livro ‘A dimensão sonora’ o conceito de ruído sugerido pelos cientistas E. Zwicker e R. Feldtkeller que se referem ao conceito de ruído definindo-o como:

Um som que não tem altura nem títbre, isto é, um som no qual nenhuma zona de frequência é diferente de outra e nenhum segmento de tempo difere de outro. Se essas duas condições (ausência de altura tonal definida e de diferenciação temporal definida) se cumprem com uma precisão que se ajuste ao poder de discriminação do ouvido, estão dadas as condições para falar de ruído. (Rodríguez, 2006, p. 171)

No livro *Enigma do Homem*, Edgar Morin destaca que o “ruído é, em termos de comunicação, toda perturbação que altera ou perturba a transmissão de uma informação” (Morin, 1979, p. 121). Morin relaciona o ruído à evolução do sistema vivo, ao descontrole e ao erro ao considerar que o “ruído provoca o aparecimento de uma inovação e de uma complexidade mais rica. O erro, neste caso, longe de degradar a informação, enriquece-a” (Morin, 1979, p. 121).

A partir do “ruído de fundo”, isto é, “encontros de idéias, imagens, recordações, que formam o fundo de nossa vida interior e a que se poderia chamar o movimento browniano do pensamento” (Auger, 1966), que se constrói o *logos*

(discurso), palavra, pensamento, razão, ação, no sentido primordial e profundo do termo grego. O *logos* pode ser submerso, sem dúvida, pelo ruído de fundo, mas, sem esse ruído de fundo, o *logos* é um moinho sem água. De resto, podemos ver que é pelo papel do “ruído” que as operações cerebrais se diferenciam das de todos os computadores conhecidos. O computador só pode usar dados precisos e de modo rigoroso; ele dissocia forçosamente sua memória do tratamento das informações. O cérebro do *sapiens* trabalha sobre dados vagos ou incertos, usados mais ou menos globalmente de modo não-rigoroso. (...) Por outras palavras, o cérebro do *sapiens*, de um modo por vezes heurístico, sempre aleatório, errôneo muitas vezes (mas podendo autocorrigir-se), trabalha no, com e pelo “ruído”, ou seja, adapta-se ao “ruído” e adapta-o a si, levando, assim, a um nível superior, hipercomplexo, o princípio de *order from noise* (Von Foerster, 1962). (Morin, 1979, pp. 125-126).

Na maior parte das canções de Lenine, a voz do cantor é a informação principal e o som do ruído é percebido ao fundo e enriquece o arranjo pela sua originalidade sonora.

O ruído se apresenta, pois como o pano de fundo do Universo, devido à natureza das coisas; sobre esse pano deve destacar-se a mensagem. Não existe mensagem sem ruído, por mais reduzido que seja. O ruído é o fator de desordem contingente, na intencionalidade da mensagem, intencionalidade que se caracteriza por uma ordem qualquer. Introduce-se uma dialética figura/fundo, ligada à de ordem/desordem, que constitui o segundo princípio da termodinâmica. O teorema geral da entropia – “a desordem não pode senão aumentar num sistema isolado” – se traduz, dizendo-se que o ruído não pode senão degradar o ordenamento da mensagem, não pode aumentar a informação particularizada, destrói a intencionalidade. O ruído é, portanto, um fenômeno irreduzível que limita nosso conhecimento do universo em todos os domínios. (Moles, 1978, p. 130)

Se para Abraham Moles em seu livro “Teoria da Comunicação” “um ruído<sup>9</sup> é um som que não se quer ouvir. É um sinal que não se quer receber,

<sup>9</sup> Não existe nenhuma diferença de estrutura absoluta entre perturbações e sinal. Sinal e ruído são da mesma natureza e a única diferença logicamente adequada que se pode estabelecer entre eles deve basear-se exclusivamente no conceito de intenção por parte do transmissor: um ruído é um sinal que não “se” quer transmitir. O roçar da folha de papel na qual o ator lê a sua parte no microfone, a diafonia, isto é, a mistura de dois sinais originários de dois canais de transmissão que deveriam estar separados (telefonia ou conversação numa peça adjacente) são ruídos. (Moles, 1978, p. 120)

isto é, que a pessoa se esforça para eliminar" (Moles, 1978, p. 120), "essa relação do ruído com a mensagem transmitida depende diretamente da percepção do receptor e da sua capacidade de perceber, compreender e descartar o som que não lhe interessa" (Borges, 2013).

A função do arranjador e do artista - que neste caso se tratam da mesma pessoa - é oferecer originalidade sonora para serem sentidas e percebidas pelos ouvidos e cérebros de seus ouvintes.

A atividade musical mobiliza quase todas as regiões do cérebro de que temos conhecimento, além de quase todos os subsistemas neurais. Os diferentes aspectos da música são tratados por diversas regiões neurais; o cérebro vale-se da segregação funcional para o processamento musical, utilizando um sistema de detectores cuja função é analisar determinados aspectos do sinal musical, como altura, andamento, timbre, etc. (Levitin, 2011, p. 100)

Merece destaque a criatividade do músico em estruturar camadas de ruídos com os demais instrumentos e vozes. Como se percebe na audição do disco não há distinção acústica entre o que é música e o que é ruído, em clara demonstração de que ao não excluir os ruídos enriqueceu a sonoridade oferecida para os ouvintes.

Na retomada da questão da diferenciação entre ruído e efeito sonoro, o CD *Chão* se mostra um exemplo interessante para essa demonstração. Em 'Chão' não devemos considerar os sons que não são de instrumentos ou vozes como efeitos sonoros. Eles não são sons construídos ou manipulados. Portanto, eles devem ser considerados como ruídos.

No primeiro momento nos pareceu falta de sorte, mas depois, por sorte nossa o Federico VI estava junto da cozinha, onde é o estúdio do Bruno. Na hora em que a gente estava gravando, vazou ele: fifiufiufu (Lenine assobia e imita o canto do canário belga), e vazou de tal maneira e na tonalidade da música que eu disse "vamos assumir isso aí". O impacto foi grande que quando a gente foi ouvir, porque não tem edição, do jeito como você ouve no disco foi o solo dele mesmo. Então, ele estava estimulado com as frequências de som que ele estava ouvindo e a gente não estava ouvindo, mas ele estava ouvindo. E ele fez repetições... É inacreditável. (Lenine, 2012)

Em relação aos efeitos sonoros, eles obedecem a outros critérios de processamento. Eles devem ser gravados, editados, programáveis e sua

utilização é estética e ilustrativa. Normalmente os efeitos sonoros são usados para facilitar a comunicação e adornar a mensagem.

O efeito sonoro serve como alerta, um chamamento, uma preparação para o ouvinte se atentar para algum detalhe. Por isso, a capacidade do ouvinte distinguir e reconhecer a forma sonora reproduzida não precisa ser levado em conta. O ouvinte não necessita saber de que maneira foi produzido um efeito ou quais os equipamentos foram usados para criar ou recriar um determinado som. Quando ouvimos nas rádios CBN ou Bandeirantes, por exemplo, o barulho de buzinas antes da informação do trânsito, não se noticia a existência de carros dentro do estúdio. Pretende-se chamar a atenção do ouvinte para a informação que se seguirá. (...) As principais características que diferenciam os efeitos sonoros dos ruídos se relacionam com o fato de serem sons gravados, manipulados, editados e principalmente por serem usados no instante em que o operador ou o *disc jockey* achar conveniente ou estiver programado. (Borges, 2013)

No CD *Chão* de Lenine fica evidente sua opção estética pela utilização de ruídos sem edição. Em todas as dez músicas existe a preocupação de incorporar ao arranjo sons inéditos que revelam um pouco da intimidade do artista. Se essa concepção surgiu por acaso - com o canto do canário belga (Federico VI) que invadiu a gravação da faixa 'Amor é para quem ama' - Lenine soube aproveitar-se dos ruídos e do conceito concretista para enriquecer a trama sonora do seu disco.

## **A SUBVERSÃO ENTRE O VER-OUVIR E OUVIR-VER**

A proposta conceitual iniciada na gravação do CD *Chão* não se encerrou com a finalização do disco. Lenine se esforçou em levar para o palco os ruídos e sons cotidianos de pássaros, cigarras, chaleira, dentre outros. A manutenção do ruído como sustentação do espetáculo, mesclado com violão, baixo e guitarra e mais todo o aparato tecnológico de recursos eletrônicos transformaram o show do disco em um dos mais elogiados da temporada.

O repertório não se limita às canções do disco, apesar delas predominarem no roteiro em meio aos sucessos da carreira do cantor. Um show orgânico e delicado onde cada detalhe e nuance foram planejados e ensaiados à exaustão.

A cada apresentação, a mistura de ritmos e influências – que vão desde o rock à música nordestina e dos climas das baladas e canções aos recursos da música eletrônica pulsante – dão a dimensão da maturidade e do momento pleno em que a carreira desse notável instrumentista brasileiro se encontra.

Ao trazer para o show *Chão* os ruídos e o conceito do disco, Lenine subverte o modelo padrão dos espetáculos musicais em que intérpretes, bandas ou orquestras limitam-se ao espaço físico do palco, enquanto o público recebe bidimensionalmente de frente a massa sonora vindas das caixas de som. “A intenção de Lenine é transformar as apresentações ao vivo numa ‘experiência sensorial’. Para tanto, caixas de som serão colocadas atrás da plateia, a fim de provocar a sensação de que os ruídos vêm de todas as direções” (Terra, 2011).

A inviolabilidade da partitura escrita, o horror ao erro, o uso exclusivo de instrumentos melódicos afinados, o silêncio exigido à plateia, tudo faz ouvir a música erudita tradicional como representação do drama sonoro das alturas melódico-harmônicas no interior de uma câmara de silêncio de onde o ruído estaria idealmente excluído (o teatro de concerto burguês veio a ser essa câmara de representação). A representação depende da possibilidade de encenar um universo de sentido dentro de uma moldura visível, uma caixa de verossimilhança que tem que ser, no caso da música, separada da plateia pagante e margeada de silêncio. A entrada (franca) do ruído nesse concerto criaria um contínuo entre a cena sonora e o mundo externo, que ameaçaria a representação e faria periclitar o cosmo socialmente localizado em que ela se pratica (o mundo burguês), onde se encena, através do movimento recorrente de tensão e repouso, articulado pelas cadências tonais, a admissão de conflito com a condição de ser harmonicamente resolvido. (Wisnik, 2004, pp. 42-43)

Em todos os teatros e lugares onde foi possível levar o show da turnê *Chão*, a bidimensionalidade do ver-ouvir foi subversivamente substituída pela ouvir-ver. Esse recurso tecnológico – com o som vindo de todos os lados, não só da frente – e que é tão utilizado nas salas de cinema modernas ajuda a destacar os ruídos no roteiro do show.

O *Chão* tem essa peculiaridade: ter nascido já com esse desejo de fazer um projeto sem bateria e sem percussão. Eu sabia que poderia usar uma ferramenta muito interessante que eu sou apaixonado que é o *surround* e poder

brincar com a espacialidade do som. A gente é bidimensional no que diz respeito ao ouvido, quando você vai num show é L e R (left e right), um sistema que simula o ouvido. A gente quando assiste a um filme, não sente estranheza de o som estar vindo de vários lugares: o *surround* é uma ferramenta do áudio. Então, quando eu comecei a gravar o Chão, eu já sabia que poderia usar um projeto que se adequaria em demasia pra esse tipo de formato. E acho que isso foi muito acertado porque quando a gente descobriu que poderia usar sons do cotidiano, eu já percebi que poderia usar de maneira tridimensional e brincar com esse eixo. É de trás pra frente, ora de um lado pro outro, ora em X, ora em cruz. Isso pra quem está assistindo é um mergulho que trata de uma experimentação sensorial. O cara realmente vai estar mergulhado no show e no som de Chão. (Ribeiro, 2013)

O show se inicia com o refrão da música ‘Isso é só o começo’ que funciona como introdução, aliás, essa é a última música do CD e estabelece um link entre o CD e o show. Ela é tocada ainda sem os músicos no palco que está totalmente escuro. Na sequência vem a música ‘Chão’<sup>10</sup>. O teatro permanece no escuro, ouve-se o ruído dos passos no sistema quadrifônico. Os músicos e Lenine sobem ao palco. O chão do palco está coberto por um imenso tapete felpudo que serve de ligação entre músico e banda. Todos pisam o mesmo chão. O desenho da iluminação – que aos menos avisados pode parecer escura - serve para criar climas e redimensionar o som dos ruídos.

A música Chão tem a base rítmica sustentada pelos passos no chão de brita do orquidário de Lenine. “A artista visual Sofia Caesar foi a protagonista a “tocar” o arranjo dos passos. Nada foi editado. O chão foi percorrido” (Gomes & Braz, 2011). Depois de uma hora e meia de muitos ruídos, a música ‘Isso é só o começo’ encerra o espetáculo, dessa vez cantada inteira.

---

<sup>10</sup> Chão (Lenine/Lula Queiroga) Chão! Chega perto do céu. Quando você levanta a cabeça e tira o chapéu. Chão! Cabe na minha mão. O pequeno latifúndio do seu coração. Chão! Quando quer descer. Faz uma ladeira. Chão! Quando quer crescer. Vira cordilheira. Chão! Segue debaixo do mar. O assoalho do planeta e do terceiro andar. Chão! Onde a vista alcançar. Todo e qualquer caminho pra percorrer e chegar. Chão! Quando quer sumir se esconde em um buraco. Chão! Se quer sacudir. Vira um terremoto. O chão quando foge dos pés. Tudo perde a gravidade. Então ficaremos só nós. A um palmo do chão da cidade. O chão quando foge dos pés. Tudo perde a gravidade. Então ficaremos só nós. A um palmo do chão da cidade. Chão.



Figura 2: Paulo Borges

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos tempos atuais em que todas as regras do mercado fonográfico estão sendo colocadas à prova pelos novos fluxos de troca de arquivos digitais, onde ninguém mais quer pagar para ter um disco, merece destaque a ousadia do surgimento do CD 'Chão' do compositor e intérprete Lenine. As grandes companhias não se arriscam e todos os investimentos são direcionados a produtos e artistas capazes de gerar o retorno certo e imediato.

Por isso, são cada vez mais difíceis iniciativas de produzir e lançar discos conceituais como é o caso do CD *Chão*. E se levarmos em conta o fato do compositor já ter diversos sucessos populares, carreira consolidada nacional e internacionalmente, tal iniciativa se torna ainda mais rara. Para quê correr riscos? Seria mais simples lançar discos com canções produzidas ao gosto do ouvinte, repetir fórmulas e padrões já reconhecidos para que essas músicas sejam incluídas nas trilhas das novelas globais e garantam a aceitação do público em geral e o retorno do investimento.

O *Chão* é aposta de Lenine no conceito, mas também no mercado. Afinal, ele compõe as músicas, produz, contrata os músicos, técnicos, grava, edita e negocia a matriz do disco já finalizado com as gravadoras que

participam do processo apenas para distribuir o produto pronto. Portanto, à gravadora Universal Music só cabe fazer o CD chegar às lojas e receber a sua participação por isso.

Lenine é quem arca com todas as despesas e isso o torna detentor de todos os direitos fonográficos e autorais do CD. “Lenine é um misto simultâneo de Caetano Veloso e Paula Lavigne, um compositor, intérprete, divulgador e empresário” (Terra, 2011).

Apesar de não ter a tiragem divulgada, a grande receptividade e repercussão do show do disco ‘Chão’ nos dão pistas do quanto o público aprovou a proposta do artista em realizar um espetáculo bem concedido e produzido. Lenine acredita que “o futuro do artista está no palco e o disco é só o ingresso” (Terra, 2011).

Imagino o momento em que vou me apresentar numa cidade por um preço que muita gente achará caro, mas quem pagar terá o seu artista num momento único, e ganhará um kit com um CD, DVD e MP3. Todas as maneiras de capturar estão liberadas. Se é para fazer pirata, deixa que eu mesmo faço, e te dou no final. Mas o *agora* vai custar cada vez mais caro. E é assim que tem que ser. (Terra, 2011)

A proposta conceitual repleta de ruídos do disco ‘Chão’ foi aceita e compreendida pelo público e demonstra que o mercado sabe reconhecer projetos inovadores de qualidade. Em tempo, a revista *Rolling Stone* colocou ‘Chão’ entre os melhores discos de 2011 e a música ‘Amor é pra quem ama’, entre as melhores lançadas naquele ano.

## REFERÊNCIAS

- Borges, P. (2013). *O ruído no radiojornalismo. O ruído informativo nas Emissoras Radiojornalísticas de FM*. Dissertação de Mestrado. Faculdade Cásper Libero, São Paulo, Brasil.
- Cage, J. (2013). *De segunda a um ano*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Chion, M. (1999). *El sonido*. Barcelona: Paidós.
- Ferreira, M. (2011). Safra autoral de Lenine impede renovador ‘Chão’ de chegar perto do céu, de Blog Notas Musicais. Acedido em <http://www.blognotasmusicais.com.br/2011/10/safra-autoral-de-lenine-impede.html>.

- Gomes, P. & Braz, A. C. (2011). Release Turnê Chão, de lenine.com.br. Acedido em <http://www.lenine.com.br/downloads/>
- Lenine (2012). Faixa-a-faixa. Lenine fala de "Amor é para quem ama", de lenine.com.br. Acedido em <http://www.lenine.com.br/faixa-a-faixa-lenine-fala-de-amor-e-pra-quem-ama/>.
- Lenine (2012). Faixa-a-faixa. Lenine fala de "Uma canção e só", de lenine.com.br. Acedido em <http://www.lenine.com.br/faixa-a-faixa-uma-cancao-e-so/>.
- Levitin, D. J. (2011). *A música no seu cérebro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Moles, A. (1978). *Teoria da Informação e Percepção Estética*. Brasília: Universidade de Brasília.
- Morin, E. (1979). *O enigma do homem*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Muniz, D. (2011). *Os ruídos sustentam o Chão de Lenine, de Saraiva Conteúdo*. Acedido em <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/41906?gclid=CJaKks-tl7oCFcRi7AodsWsAlw>.
- Oliveira, F. (2011). Lenine aposta na intimidade e nos sons do cotidiano. de F(r)ases da Vida. Acedido em <http://frasesdavid.wordpress.com/2011/11/07/lenine-chao-a-critica/>.
- Ribeiro, L. A. (2013). Lenine: Mergulho em uma Experiência Sensorial, de Acontece em Petrópolis. Acedido em <http://www.aconteceempetropolis.com.br/2013/07/22/lenine-mergulho-em-uma-experiencia-sensorial/>.
- Rodriguez, Á. (2006). *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: SENAC.
- Schafer, R. M. (2001). *A Afinação do Mundo*. São Paulo: UNESP.
- Terra, R. (2011). Lenine lança um som, de Revista Piauí. Acedido em <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-62/questoes-tecnomicais/lenine-lanca-um-som>.
- Wisnik, J. M. (2004). *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras.