

# A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA ELETRÔNICA DE CÉSAR CAMARGO MARIANO E PRISMA: HIBRIDISMO OU TRADIÇÃO?

Alexei Figueiredo Michailowsky

*Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO)*

## Resumo

Em 1984, o tecladista César Camargo Mariano propôs a inserção de instrumentos musicais eletrônicos interligados via MIDI num repertório de MPB instrumental com o Projeto Prisma, que estendeu-se por trinta meses compreendendo dois LPs e duas turnês nacionais. Seu aspecto principal era a mistura de elementos brasileiros com estéticas pop globais eletrônicas, sobretudo pelo uso de novas timbragens. Todavia, o contato com as máquinas levou os participantes a trilhar novos caminhos, o que permite indagar se essas misturas e produtos estariam em um território previamente constituído ou numa zona intermediária caracterizada pela multiplicidade. Este último caso corresponde ao conceito de produto cultural híbrido. Considerando que existem apenas tradições culturais estáveis e não culturas puras, este trabalho propõe um conceito de hibridismo a partir da interseção de diversos textos e investiga a existência de um possível estado híbrido na música do Prisma.

**Palavras-chave:** Música popular brasileira. Música popular eletrônica. Hibridismos musicais. Tradição musical.

## Abstract

In 1984, keyboardist César Camargo Mariano proposed the adoption of MIDIified electronic musical instruments in a repertoire of Brazilian popular music with the Prisma project, which lasted for two years encompassing two albums and two concert tours. Its main feature were new mixes of distinctively Brazilian elements with global electronica and new timbral resources. Nevertheless, the experiences with new tools pointed towards new directions, thus one can ask if that particular concoction and its products would fit within the borders of a previously constituted territory, or place themselves in an intermediate zone defined by multiplicity? This last case leads us to the concept of cultural hybridization. Since there are only stable cultural traditions, this paper proposes a new concept based on an intersection of texts, investigating the hybrid state in the music of Prisma.

**Keywords:** Brazilian popular music. Popular electronic music. Musical hybridization. Musical tradition.

## O Projeto Prisma

Em 1984 a empresa Alpargatas ofereceu a César Camargo Mariano a oportunidade de realizar uma temporada de shows para divulgar o lançamento da nova coleção de jeans de sua marca *Top Plus* e o músico paulistano concebeu o espetáculo *Prisma*<sup>1</sup>, com o intuito de realizar uma experiência de criação e performance com um sistema de sintetizadores, instrumentos musicais eletrônicos e computadores interligados pelas interfaces MIDI<sup>2</sup>. Mariano já vinha realizando experiências com esses instrumentos em seu estúdio caseiro, inclusive com um grupo formado, e podia oferecer de imediato uma proposta artística desenvolvida em torno das tecnologias musicais eletrônicas. A montagem foi realizada no Teatro Bandeirantes de São Paulo, inicialmente durante um final de semana, mas o sucesso de público e crítica acabou garantindo uma extensão por mais cinco datas e atraindo um novo patrocinador – a indústria de computadores SID, pertencente ao conglomerado Machline – o que rendeu a produção dos LPs *Prisma* (1985) e *Ponte das estrelas* (1986) e a realização de duas turnês por todo o Brasil.

Desde o início de suas atividades, o Prisma deixava clara sua pretensão de revitalizar a música popular brasileira através do emprego das novas tecnologias eletrônicas. Em primeiro lugar, seus integrantes desejavam introduzir timbres sintetizados em arranjos para composições inéditas baseadas na MPB instrumental e também para versões de peças escritas por outros autores. Entretanto, o repertório inicial foi baseado em um show de concepção multimídia (trazendo elementos como efeitos visuais e uma performance de dança de rua) e acabou incluindo técnicas e estéticas de criação e performance musical derivadas dos meios eletrônicos utilizados. Havia entre a equipe um deslumbramento com as novas possibilidades, ocasionado principalmente pela quantidade de novas tecnologias apresentadas pela indústria de instrumentos musicais no início dos anos 80 e pela redução de preço aplicada a cada novo lançamento. Então o termo “mistura” foi adotado com frequência para descrever a música do Prisma: os participantes do projeto partiriam dessa música brasileira instrumental e a eletrônica seria seu veículo em busca de novos caminhos e possibilidades sonoras.

Quando tomamos conhecimento de uma nova fusão de elementos musicais os resultados alcançados sempre despertam curiosidade, não apenas por suas particularidades mas também em razão das reações provocadas por ela. Nesse instante tendemos a inventar conceitos para descrever os produtos de cada mistura e gêneros para classificá-los, mas algumas dessas novidades simplesmente não conseguem eliminar a alteridade em seu

1 Nome baseado na imagem do “espectro produzido pela luz branca (simbolizando o cérebro humano), penetrando no cristal (os teclados e os equipamentos), gerando as sete cores do arco-íris (as sete notas musicais)” (MARIANO, 2011, p. 339).

2 Sigla para *Musical Instruments Digital Interface*. O padrão MIDI foi convenicionado por um grupo de fabricantes de instrumentos musicais eletrônicos por volta de 1982 e lançado comercialmente no ano seguinte.

interior. Revelam seus elementos formativos na íntegra (ou quase) e impossibilitam qualquer classificação exata de acordo com parâmetros pré-existentes sem esbarrar em exceções numerosas e significativas. Diante dessas situações foi proposta uma nova categoria, a dos “híbridos”, englobando exatamente os seres e coisas situados em zonas de fronteira. Ela vem aparecendo com particular frequência nos universos cultural e artístico, onde as dinâmicas incessantes e velozes de cruzamentos apresentam contornos particulares e nem sempre podem ser caracterizadas com exatidão. Os principais textos antropológicos sobre esse tema – alguns redigidos por autores originários de países em desenvolvimento, como o argentino Néstor García Canclini (1995, 2005), o indiano Homi Bhabha (2004) e o libanês Marwan Kraidy (2005), destacando-se ainda a obra do sueco Ulf Hannerz (1996) – enfatizam uma ideia de cultura como parte integrante do patrimônio dos Estados nacionais e investigam suas relações com os fenômenos de extensão global, o que nos dias de hoje pode ser bastante criticável em razão do fortalecimento das movimentações culturais transnacionais. Na música popular, John Storm Roberts intensificou a discussão sobre os diálogos entre repertórios associados a diferentes grupos de pessoas e os respectivos produtos com *The Latin Tinge* (1979), um estudo sobre a presença e a influência da música latino-americana no caldeirão cultural dos Estados Unidos. Quanto às misturas sonoras do Brasil, destacam-se os textos de Bryan McCann (2004), Sean Stroud (2008), Frederick Moehn (2012) e Herom Vargas (2007), todos realizando estudos de caso relativos à consolidação do que hoje denominamos como MPB através de diálogos com a música do outro e não sob uma perspectiva de cultura nacional pura<sup>3</sup>. Hermano Vianna (1995) e Carlos Sandroni (2001), por sua vez, discutem questões relativas ao samba enquanto manifestação musical brasileira por excelência e criticam a tão reiterada ideia de pureza da legítima cultura pátria, influenciada por Gilberto Freyre e pelo mito das três raças.

A adoção dos instrumentos musicais eletrônicos e tecnologias MIDI no Brasil dos anos 80 foi caracterizada por questões absolutamente particulares. Uma rígida política de protecionismo alfandegário dificultava (se não inviabilizava) a importação legal dos instrumentos e equipamentos – sendo que a produção nacional era praticamente nenhuma –, e os sons eletrônicos influenciados principalmente pela música pop internacional e pelas então nascentes tendências de música eletrônica dançante – mas também pela música eletroacústica de concerto, já que as ferramentas e tecnologias utilizadas eram as mesmas e houve uma origem comum (HUGILL, 2008, p. 164-5) – enfrentaram uma oposição pretensamente nacionalista pela qual representariam mais uma ameaça à música brasileira e estavam associados a uma mentalidade consumista de tecnologias desenvolvidas e comercializadas por grandes empresas transnacionais sediadas no exterior. Mesmo assim os governantes não conseguiram impedir totalmente a vinda dos sintetizadores, as tentativas de produção em massa de sintetizadores

---

<sup>3</sup> Herom Vargas trata diretamente dos hibridismos e seu texto é declaradamente influenciado por Néstor García Canclini.

brasileiros não obtiveram sucesso e os sons eletrônicos se integraram à música brasileira. O Prisma representou uma das primeiras e mais intensivas experiências nesse sentido, e diante das suas propostas (principalmente da ênfase nos diálogos com uma manifestação musical já existente em sua receita sonora) pretendo aqui investigar se sua música representa efetivamente um híbrido ou se as tecnologias foram simplesmente transportadas para um universo estético previamente existente sem transformá-lo verdadeiramente e gerar uma nova estética. Para tal, busco um conceito para “música híbrida” e “hibridismo musical” baseado na interseção das obras supracitadas e em seguida o transporte para o contexto específico do Prisma.

## **Cultura e hibridismos**

As culturas humanas são dinâmicas por natureza e estão sempre em transformação. Segundo Ulf Hannerz, “cultura é algo que as pessoas herdaram, usam, transformam, adicionam e transmitem” (HANNERZ, 1997, p. 11). Ela representa então a memória do grupo ao qual pertence, e uma das principais finalidades do seu estudo é a compreensão da sua trajetória ao longo do tempo com todo o jogo de forças atuantes em prol das transformações e das resistências. O reconhecimento e o estudo das culturas decorrem da consciência de se fazer parte de um grupo específico, com características particulares e uma produção reconhecidamente própria, e da percepção da alteridade entre o que é “seu” e o que é “do outro”.

A questão cultural sempre desafiou fronteiras geográficas e relações de poder: qualquer contato com o outro pode criar novas oportunidades de transmissão e transformação de elementos culturais. Há quem insista numa ideia de pureza étnica ou cultural mas existem apenas tradições consolidadas e estáveis, sempre resultantes de supressões de diferenças efetuadas por meio da força ou de um pacto, mas nunca totalmente imunes aos cruzamentos e diálogos nascidos inclusive como reações a essas manobras. Aliás, nenhum grupo está livre de divisões e diferenças internas e nem todos os seus membros podem reconhecer certos valores como seus. Verificamos com isso que as tradições permanecem pela repetição consistente de suas práticas e conteúdos no seio da coletividade e pela sua transmissão sem interrupções de geração a geração.

Para Néstor Garcia Canclini, o diálogo com o outro pode ser descrito como a construção de uma ponte sobre um precipício. Tanto aqueles que participam dessa obra quanto os que cruzam a ponte posteriormente estão ocupando uma “zona inter” caracterizada pelo descontrole e pela multiplicidade. Não temos aí o encontro de duas tradições estabilizadas mas o cruzamento de muitas vias não necessariamente retas – o que faz com que uma imagem de encruzilhada possa talvez ser mais adequada ao caso do que a de ponte, posto que esta normalmente une dois pontos e a quantidade de tradições em

contato pode ser maior. Essa mescla pode resultar em produtos caracterizados sobretudo pela multiplicidade de referenciais, determinantes e configurações e pela incapacidade de identificação absoluta com qualquer tradição cultural ou referencial teórico imediato de natureza histórica ou estética, configurando estruturas ou práticas necessariamente inéditas. Eles se apresentam como colchas de retalhos dispostos de forma desordenada mas perceptíveis um a um (vide CANCLINI, 2005, p. 31).

Quando esses produtos surgem, podem trazer perspectivas de estabilização para configurações outrora impensáveis. Nenhum dos elementos encontrados em sua constituição pode ser descartado em favor dos outros e não há uma hierarquia necessária entre eles. Qualquer tentativa de enquadramento em uma classificação já conhecida falhará em razão das significativas exceções decorrentes da alteridade revelada por sua constituição. Por isso, podemos definir esses produtos como híbridos e qualquer experiência ou ação de cruzamento resultando em seu surgimento pode ser denominada como hibridismo.

A utilização de “mistura” como sinônimo de “hibridismo” é corriqueira mas ao mesmo tempo em que o híbrido sempre resulta de uma mistura, a recíproca não é verdadeira. A diferença entre os elementos envolvidos é imprescindível e seu encontro deve originar instabilidades e tensões cujo apaziguamento nunca é imediato. Muitas vezes, uma experiência inicialmente descrita como hibridismo vai sendo repetida constantemente sem grandes alterações, estabilizando-se e transformando-se em parte de uma tradição unificada. Nesse momento a alteridade e o estado híbrido desaparecem. Um cruzamento híbrido jamais indica uma solução única e natural, e não há como utilizá-lo como referência para prever o futuro enquanto suas repetições não se revelam constantes e duradouras.

### **A MPB e a música eletrônica na música do Prisma**

A música do Prisma nasceu como parte de uma obra multimídia e condicionou-se às imagens em alguns momentos, operando como uma trilha sonora. Isso representou uma oportunidade justificável para explorar a utilização dos ruídos não-temperados e do áudio como materiais composicionais. Ao mesmo tempo o domínio estético desse repertório estava determinado desde o primeiro instante por consenso entre os participantes: era a “música brasileira instrumental”, descrita por Acácio Piedade como um gênero autônomo caracterizado por uma fricção de musicalidades com o jazz: ao mesmo tempo em que há um idioma musical baseado nos improvisos e na valorização do instrumentista, encontramos um discurso nacionalista e uma pretensa expressão de brasilidade na música a partir de algumas tópicas: o brejeiro, estilo no qual as formas estão sempre passíveis de transformação por meio de subversões, brincadeiras,

desafios e exibições deliberadas de virtuosismo e audácia individuais), a época-de-ouro, caracterizada pela inclusão de floreios melódicos das antigas modinhas, valsas, polcas e serestas brasileiras, evocando a ideia de um Brasil antigo carregado de lirismo, singeleza e simplicidade, e a nordestina, trazendo o empréstimo de formas melódicas modais do repertório folclórico do Nordeste para evocar uma ideia de “Brasil profundo” (PIEADADE, 2011). No entanto, a produção musical brasileira desenvolvida a partir dos anos 60 está conectada a uma linha evolutiva remontando pelo menos aos primeiros dias da história fonográfica no país. A evolução histórica de uma vertente cantada e de uma vertente instrumental na MPB parece ter ocorrido de maneira homogênea, com muitas interseções e grande integração e cooperação entre os praticantes e entusiastas. Diante disso percebemos que esse repertório instrumental (bem como a música do Prisma) integra a música popular brasileira, tratada aqui não como um gênero mas como uma tradição pretensamente nacional por excelência onde, em vez da unidade idealizada, há uma multiplicidade de elementos musicais oriundos dos mais diversos gêneros e lugares com um significativo histórico de cruzamentos e experiências de canibalismo cultural. A capacidade de absorção e estabilização de novas propostas no interior desse território estético revelou-se grande ao longo de sua história, o que foi ainda mais evidenciado durante os anos 60 com a definitiva integração do Brasil à música pop global através da bossa nova, da jovem guarda e da tropicália. Esse momento foi marcado pela resistência de setores nacionalistas e conservadores em diversas situações, mas ela não foi suficiente para deixar tais influências fora do alcance dos brasileiros e impedir seu contágio pela música pop globalizada.

O termo “música eletrônica” também pode ser caracterizado como “guarda-chuva”, englobando toda e qualquer manifestação musical derivada do uso de ferramentas eletrônicas. Ele se refere hoje tanto à música eletrônica, eletroacústica e concreta de concerto quanto aos múltiplos e diferentes gêneros associados à música eletrônica dançante e às outras músicas populares desenvolvidas com meios eletrônicos mas não-dançantes. Na literatura, é possível encontrar algumas propostas de definição para ele. Simon Emmerson o associa ao universo mais amplo da música eletroacústica e fala em uma música escutada através de alto-falantes ou produzida com o auxílio de meios eletrônicos. Mas esse conceito se estende aqui para incluir a música acústica amplificada onde a amplificação altera na essência a experiência do som e representa uma parte integral da performance (EMMERSON, 2007, p. XIII). Temos aí uma dúvida: toda música amplificada eletronicamente e escutada através de alto-falantes pode ser chamada de “música eletroacústica” e toda música produzida com o auxílio de meios eletrônicos pode ser chamada de “música eletrônica”? Penso que não: após o advento da gravação e reprodução do som e ante a incapacidade de realização de uma performance musical por meios puramente acústicos em determinadas situações e locais, qualquer tipo de música está sujeito a receber captação ou amplificação através de equipamentos eletro-eletrônicos. O que prevalece para definir uma música como “eletrônica” é a influência das

possibilidades exclusivamente oferecidas pelos meios de geração do som eletrônico na sonoridade como um todo. Não basta a mera utilização de sintetizadores, *samplers* e computadores: é necessário explorar seus potenciais estéticos.

Essa discussão se intensificou na medida em que os instrumentos eletrônicos começaram a ser trazidos para tradições musicais populares originalmente desenvolvidas sem sua presença. Isso se deveu a diversos fatores, mas o principal teria sido a iniciativa da indústria em deixar de produzir instrumentos conforme as demandas individuais de cada cliente para investir em produtos padronizados, portáteis, com interfaces inspiradas em algo já familiar a uma grande massa de músicos, fabricados em grande escala e com um custo reduzido (THEBÉRGE, 1997, p. 55). Essas diretrizes levaram a uma rápida e brutal democratização das ferramentas musicais eletrônicas e ao desenvolvimento de uma relação onde o cliente não deve necessariamente condicionar-se aos recursos disponibilizados por cada produto, podendo subverter suas finalidades formulando novas práticas e propostas estéticas<sup>4</sup>. A consolidação de uma nova prática influenciará o desenvolvimento de novos produtos pelos fabricantes.

Os responsáveis pelas tentativas de integração dos sintetizadores em tradições originalmente acústicas intencionavam acima de tudo explorar novos timbres. Um mesmo modelo de instrumento podia dar acesso a sons absolutamente inéditos e ao mesmo tempo disponibilizar ao seu usuário os sons de toda uma banda ou orquestra sob a forma de programações realizadas pela própria fábrica. Consequentemente as especificidades técnicas dos diferentes tipos de máquinas e o desafio proposto por sua utilização deixaram de trazer consequências estéticas significativas. Robert A. DeVoe constatava já em 1977 os riscos de redução da proposta da *electronmusic*, outrora aplicada a diversos domínios e conteúdos, à mera questão da timbragem:

Nos anos 70, eu percebo uma tendência à codificação dos novos princípios de forma nessa nova música que escutamos. A máquina representa menos o sujeito e mais os meios. O formalismo clássico está voltando ao centro das atenções sem resistências. A reinterpretação dos mestres barrocos e clássicos por pretensos virtuosos eletrônicos como Walter Carlos e Tomita é sintomática a essa tendência. Mas além da literal ressurreição do passado eu escuto a forma do passado em novas composições [...] A *electronmusic* passou dos filmes de ficção científica para o seriado infantil Vila Sésamo e as salas de concerto. Evidências de sua aceitação como arte podem ser encontradas até mesmo na Disneylândia! [...] Se não tivermos cuidado, a *electronmusic* passará a se

restringir simplesmente à timbragem e uma série de sintetizadores substituirá

---

<sup>4</sup> Um exemplo de subversão tecnológica é a utilização de toca-discos para manipular discos de vinil e, através da tração manual destes pelos DJs *turntablists* (experts na arte de tracionar manualmente discos de vinil para extrair novos sons disso) gerar sons em vez de meramente reproduzi-los.

a seção de violinos de uma orquestra sinfônica (DEVOE, 1977, p. 6-8).<sup>5</sup>

César Camargo Mariano, por sua vez, não pretendia provocar qualquer ruptura estética com o Prisma. Seu principal interesse, a incorporação de novos timbres ao padrão já consolidado da MPB, não basta para a caracterização do estado híbrido. Da mesma forma, os poucos projetos fonográficos nacionais desenvolvidos em torno das tecnologias musicais eletrônicas – como os LPs *Banda Elétrica* (1973), de autor desconhecido, e *Electronicus* (1974), de Renato Mendes – até então restringiam-se ao mesmo propósito. Em princípio, os arranjos das faixas de ambos esses discos mostram-se compatíveis com formações não eletrônicas e não há uma efetiva exploração de novos elementos idiomáticos tornados possíveis exclusivamente pela eletrônica. Contudo a natureza multimídia dos espetáculos do projeto Prisma, a familiaridade dos profissionais envolvidos com o *sound design* através da produção de *jingles* e o próprio poder sedutor das novas tecnologias acabou estimulando o grupo a realizar outras experiências. Ainda que em vários temas o instrumento eletrônico disponibilize novos timbres para a execução de um instrumentista (geralmente tecladista), dentro de um sistema temperado e respeitando um pulso rítmico definido, há uns poucos momentos em que as tecnologias utilizadas assumem um papel central na composição e no arranjo. Temos um exemplo no início da faixa “Prisma” (tema de abertura dos espetáculos de 1984 e 1985, correspondente à entrada dos músicos no palco em meio a efeitos visuais) não podemos identificar uma nota musical sequer mas apenas eventos<sup>6</sup> de altura não determinada pelo temperamento, cuja reprodução fora do ambiente eletrônico é impossível. Já em “Os Breakers”, tema concebido para uma performance de dança de rua inspirada na cultura *hip-hop*, destaca-se a utilização do som reproduzido como material composicional primário: a introdução consiste na exposição repetitiva de um objeto sonoro em *loop* e seu desenvolvimento é realizado através de edições em fita magnética permitindo a execução do *loop* ao inverso e também a formulação de variações através dos cortes e emendas simulando a performance de um DJ. Esses exemplos identificam-se com o universo da música eletrônica, seja sob a forma da *musique concrète*, da *elektronische musik*, do *kraut-rock* do grupo alemão Kraftwerk ou do *electro-funk* dançante norte-americano, sem abandonar conexões estéticas com a

5 “In the 70’s I see a trend toward a codification of new form principles in the new music we are hearing. The machine is less the subject and more the means. Classical formalism creeps irresistibly back on stage. The re-interpretation of the Baroque and Classic masters by such modern electronic virtuosos as Walter Carlos and Tomita is symptomatic of the trend. But beyond the literal resurrection of the past I hear the form of the past in new compositions. [...] Electronmusic has graduated from science fiction movies to Sesame Street to the concert hall. Evidence of its acceptance as art may be found in Disneyland of all places! [...] If we are not careful, electronmusic may well become simply synthesizer voicing and a row of synthesizers may replace the violin section of a symphony orchestra”.

6 Por “evento” entenda-se qualquer comando MIDI registrado na programação de um sequenciador ou computador. Os “eventos” podem significar notas musicais geradas tanto por sintetizadores quanto por *samplers* (ou seja, a reprodução de sons amostrados digitalmente é compatível com o termo) e variações de andamento, compasso, toque e expressão.



MPB e também com uma imagem peculiar de músico-máquina representado pelas interações do sequenciador e do computador com o toque do instrumentista humano. Os arranjos sobrepõem as partes sequenciadas e as execuções em tempo real, podendo culminar com a saída das máquinas em algum instante, restando os músicos humanos com suas nuances de intensidade e andamento e suas improvisações até o momento em que as máquinas retornem ou não. Essa dinâmica sugere um exercício de colagem entre as partes “eletrônicas” e “não-eletrônicas” na composição dos temas, evidenciando os contrastes entre umas e outras.

A MPB sempre privilegiou as figuras tradicionais do cantor e do instrumentista. O músico digital descrito por Andrew Hugill, se é que existia no Brasil de 1984, representava uma grande exceção e a participação de um engenheiro de som na composição musical através de edições e processamentos de áudio não era sequer considerada pelo padrão estético dominante. Mas não havia quaisquer proibições ostensivas nesse sentido: a tradição brasileira simplesmente não pudera ainda absorver, discutir e incorporar essas novidades em razão das barreiras tecnológicas e aduaneiras e da pouca familiaridade dos brasileiros com os equipamentos e a nova linguagem musical.

## **Conclusão**

Quando tratamos de música popular, não basta a identificação de uma mistura para definir um híbrido: ela deve provocar uma situação de instabilidade estética e assim a análise passa necessariamente por cada contexto específico. No caso do Prisma, há uma óbvia heterogeneidade entre as peças de seu repertório. Algumas revelam apenas a inserção de timbres sintetizados em arranjos plenamente compatíveis com outras formações instrumentais, inclusive sem a presença da eletrônica, ou espelham-se no pop eletrônico internacional. Elas não buscam promover um diálogo de tradições ou apresentar uma inovação estética, limitando-se à reprodução respeitosa de conteúdos estabilizados, e por isso não caracterizam híbridos. Limitam-se a explorar o uso das novas tecnologias num território já demarcado.

Um outro grupo de temas revela experimentações mais inusitadas e radicais e promove o encontro de tradições diferentes, revelando uma zona de indeterminação com desdobramentos imprevisíveis. Essa situação expõe uma multiplicidade de materiais composicionais, timbragens, sistemas de alturas e ritmos e propostas de prática e performance que vêm e vão cruzando as fronteiras sem se estabelecer em qualquer um dos territórios envolvidos. Em alguns momentos dessas obras, podemos perceber com clareza a presença de elementos musicais “eletrônicos” até então inéditos na produção musical do Brasil, bem como tentativas de reproduzir tópicos musicais habitualmente descritos como “tipicamente brasileiros” com os computadores e sintetizadores.

Observando o panorama cultural encontrado no Brasil e também as perspectivas da música pop eletrônica no período compreendido entre 1984 e 1986, verifica-se que as obras produzidas a partir dessa dualidade resistem de fato a uma classificação única imediata e não podem ser descritas somente como MPB ou como música eletrônica, mas apenas como híbridos caracterizados por propostas novas capazes de afetar todas as tradições culturais envolvidas. Diante disso, podemos afirmar que a música do Prisma, como um todo, é parcialmente híbrida e que os hibridismos eletrônicos praticados durante o projeto significariam a efetiva proposição de uma “música popular brasileira eletrônica” ou mesmo de uma “música eletrônica brasileira”.

## Referências

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. Abingdon: Routledge, 2004.

CANCLINI, Néstor García. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

----- *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

DEVOE, Robert A. *Electronmusic: a Comprehensive Handbook*. Vernon: Electronic Music Laboratories, 1977.

EMMERSON, Simon. *Living Electronic Music*. Aldershot: Ashgate, 2007.

HANNERZ, Ulf. *Transnational Connections: Culture, People, Places*. Londres: Routledge, 1997.

HUGILL, Andrew. *The Digital Musician*. Abingdon: Routledge, 2008.

KRAIDY, Marwan. *Hibridity, the Cultural Logic of Globalization*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.

MARIANO, César Camargo. Entrevista ao autor (via Skype). Rio de Janeiro e Chatham, 20 de maio de 2012.

----- *Solo: uma autobiografia*. São Paulo: Leya, 2011.

MCCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004.

MOEHN, Frederick. *Contemporary Carioca: Technologies of Mixing in a Brazilian Music Scene*. Durham: Duke University Press, 2012.

PIEIDADE, Acácio. “Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos”. *Per Musi*, no. 23, jan/jun 2011.

ROBERTS, John Storm. *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music in the United States*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1979.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

STOREY, John. *Cultural Theory and Popular Culture*. Harlow: Pearson Longman, 2009.

STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music*. Aldershot: Ashgate, 2008.

THÉBERGE, Paul. *Any Sound You Can Imagine: Making Music, Consuming Technology*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.