

B Rockin' Liverpool: significado e competência musical

MARTHA TUPINAMBÁ DE ULHÔA

B Rockin' Liverpool;
musical meaning
and competency

Resumo

Reflexão sobre o processo de escuta e de construção de sentido do Rock Brasileiro, motivada pela reação de membros do Instituto de Música Popular em Liverpool, que não registraram a especificidade "brasileira" nos exemplos representativos de rock apresentados a eles. A discussão utiliza parcialmente a metodologia de análise semiológica desenvolvida por Philip Tagg, associada ao modelo de competência musical de Gino Stefani. Como estudo de caso, é analisada a canção "Faroeste Caboclo", de Renato Russo, do repertório da banda de rock de grande aceitação na década de 1980, Legião Urbana. "Faroeste Caboclo" é comparado à canção "Hurricane", de Bob Dylan e Jacques Levy, e a exemplos de coco nordestino. Conclui-se que a escuta, além de especializada (fazendo relações com o repertório e com estilos consagrados de rock), é cultural (dependendo de práticas sociais geográfica e historicamente localizadas).

Palavras-chave: Escuta, competência musical, rock brasileiro.

Abstract

Motivated by the reaction of the Liverpool Institute of Popular Music specialists who didn't recognize any "brazilianess" in a Brazilian Rock repertory, this article discusses listening and musical meaning construction processes. Some elements of Philip Tagg's hermeneutic-semiological methodology are used in conjunction with Gino Stefani's model of musical competence. As a case study, a song by Renato Russo (of the rock band Legião Urbana), "Faroeste Caboclo," is analyzed compared to "Hurricane," by Bob Dylan and Jacques Levy, and to two Northeastern Brazilian traditional tunes. It has been concluded that musical reception, besides being specialized (related to a rock canon), is also cultural, depending on historically and geographically localized practices.

Key words: Listening, musical competence, Brazilian rock.

Em março de 1998, fiz uma comunicação sobre Rock Brasileiro no Seminário de Pesquisa do Instituto de Música Popular (IPM) da Universidade de Liverpool. Lá, mostrei alguns aspectos da estética do rock no Brasil, incluindo exemplos musicais escolhidos para dar tanto um breve panorama do gênero quanto para ilustrar algumas de suas características.¹

Estava bastante curiosa para ver a reação daqueles especialistas diante de um assunto que é raramente levado a sério pela comunidade acadêmica – pelo menos da área de música, em que rock é visto com bastante desconfiança. “Rock é um fenômeno sociológico, não musicológico”, diz-se; mais ainda, existe um sentimento comum que afirma que o “rock é anglo-saxão, rock brasileiro não existe”. Ou seja, há uma resistência em considerar rock, um produto da indústria cultural, como algo que valha a pena estudar, pelo fato de ser uma música para consumo, “sem valor artístico” e, no campo da música brasileira popular, há uma resistência em admitir que rock possa ter algum caráter “nacional”.

Em Liverpool, fiquei um tanto intrigada ao ouvir um eco de algumas dessas questões. Um dos professores do Instituto chegou a comentar que "podia ser que os trechos que eu colocara fossem muito curtos", pois ele não tinha podido detectar muitas características "brasileiras" nos exemplos que eu escolhera como emblemáticos, pelo menos de acordo com o que ele conhecia como "música brasileira", vendido pela indústria. Lembro-me de, na época, ter ouvido Tom Jobim, Djavan e Sérgio Mendes em programas de jazz no rádio. Em outras palavras, pela qualidade sonora em evidência, a não ser pela letra em português, os exemplos (que incluíam "Quero que tudo mais vá pro inferno", com Roberto Carlos, "Panis et circensis", com os Mutantes, "Let me sing, let me sing", com Raul Seixas, "Vida Bandida", com Lobão, etc.) não pareciam ter nada de particularmente "étnico" (apesar de ter chamado a atenção para as seções baião, por Raul Seixas, e para as citações de padrões rítmicos de samba, na música de Lobão).

De qualquer maneira, é pelo menos curioso que um gênero transnacional como o rock possa ser identificado como "rock brasileiro", não só pela indústria que rotula um segmento do mercado discográfico com o nome, mas também pelo jornalismo crítico que produz artigos e livros sobre o assunto, além de legiões de fãs brasileiros que lotam os shows e compram milhares de discos de rock. Intriga observar como é forte esta idéia: até um gênero tão globalizado quanto o rock tem que ser "brasileiro". De fato, a noção de música como um bem simbólico, ligado à identidade nacional, tem estado muito presente no campo da música popular no Brasil. De acordo com José Roberto Zan (2001), o discurso da nacionalidade tem sido utilizado como uma forma de legitimação em todas as fases da produção fonográfica brasileira: a) nas gravação de músicas regionais tradicionais pela Casa Edson; b) no processo que converte o samba de símbolo étnico a símbolo nacional quando há uma integração com o rádio e a divisão de trabalho na produção musical; c) na segmentação do mercado do disco com a separação do mercado de massa (incluindo música popular "estrangeira" e a Jovem Guarda) do mercado de música "brasileira" (conectada à emergência da bossa nova e do Tropicalismo); na consolidação da indústria do disco na década de 80 (incluindo a emergência do Rock Brasil). Mesmo nos 90, continua Zan, quando a cultura de massa se torna mais diversificada e diferenciada em segmentos com estilos que articulam elementos globais e locais, "as idéias de cultura brasileira e de identidade cultural ainda aparecem, apesar de fragmentadas em função de recortes regionais e de classe " (p. 119).

Assim, tomo a questão do Rock Brasileiro (ou BRock ou Rock Brasil) como ponto de partida para refletir sobre o processo de significação na música popular e, principalmente, sobre competência musical. A escuta além de qualificada (ouvintes que dominam o código técnico-musical do rock), é cultural (especialistas em rock ingleses ignoram a especificidade do rock brasileiro). Os dados para o estudo foram coletados em três ocasiões: 1988-89, durante pesquisa de campo sobre a estética da música popular para a classe média em Montes Claros (MG); 1996-97, quando fiz um estudo com fãs de rock no Rio de Janeiro, conduzido com o apoio do CNPq e a participação de alunos do Instituto Villa-Lobos (IVL) da UNIRIO²; 2001, quando reavaliei o material e escrevi um ensaio sobre o assunto a ser publicado numa coletânea sobre rock na América Latina.³

O foco do artigo é o rock da década de 80, primeiro porque a sua conexão com brasilidade aparece exatamente quando o gênero não usa muito dos elementos tradicionalmente ligados com identidade nacional (ritmos e instrumentos típicos), e, também, é estimulante observar que existem traços de autenticidade encontráveis não em semelhanças superficiais (como ritmo e instrumentos), mas em elementos de identificação mais profunda (ligados às matrizes culturais tradicionais).

O rock no Brasil se moldou no rock anglo-americano globalizado e suas várias vertentes (rock'n'roll, folk rock, punk, new wave, progressive rock e heavy metal), se misturou a outros gêneros pop (reggae, funk e rap), além de incorporar algumas características locais (instrumentos, ritmos, escalas e prosódia). No entanto, as diferenças entre o rock brasileiro, fora o uso do português, e seu modelo transnacional são bastante sutis, como veremos a seguir.

Rock Brasileiro, um pouco de história

A introdução do rock e do pop no Brasil acontece em conexão com a ampliação da racionalização da indústria cultural, incluindo o impacto da televisão e de todas as implicações desse meio na produção e na recepção musical. O primeiro canal de televisão surge no Brasil em 1950. Nos 60, a TV torna-se um elemento estratégico para a implementação da Política de Segurança Nacional preconizada pela ditadura militar, que se instala após o golpe de 1964. Na sua

fase inicial de implantação, a televisão se apresenta como uma alternativa de entretenimento restrito às camadas mais abastadas. Isso ocorre em oposição ao que acontecera com o rádio, desde a década de 30 ligado ao populismo e voltado para um público mais amplo.

Em décadas anteriores, o rádio era importante para a política de integração nacional, quando o samba carioca, na sua versão espetacular (que o público do cinema veio a conhecer através das interpretações de Carmem Miranda), se transforma em símbolo da nacionalidade. No entanto, a produção musical é bastante diversificada, atendendo à demanda de uma população urbana crescente. No final dos anos 50, o rádio tinha popularizado não só o samba, mas uma variedade enorme de gêneros populares, entre eles o bolero, a guarânia e a polca paraguaias, o corrido e a canção ranchera mexicanos, além de, claro, muita música americana e, naturalmente, música de carnaval. O próprio samba toma o rumo da melodramaticidade latino-americana na forma de samba-canção, um samba mais lírico e mais lento, com bastante influência do bolero, ao qual os cultores da Bossa Nova viriam a se opor.

Nos anos 60 são criados inúmeros programas de música popular nas várias emissoras. Uma das emissoras era a TV Record, com dois programas dedicados à Bossa Nova e um ao rock ingênuo e romântico "*a la Beatles inicial*": o programa Jovem Guarda, conduzido por Roberto Carlos (que viria depois a ser considerado o Rei da música romântica no Brasil). A Jovem Guarda foi um sucesso de marketing, envolvendo não só a produção de programa de TV, mas, também, a realização de filmes com os artistas principais e a criação de um estilo (com respectivas grifes e gírias) moderno e jovial. O programa (e produção conexa) durou de 1965 a 1968, tornando-se a Jovem Guarda, já nos anos 70, um modelo para a produção de música popular de massa no Brasil. Diferente do rock norte-americano, com suas conexões com o movimento da contracultura, e diferente do rock inglês e sua ligação com a classe operária, o rock no Brasil, na sua primeira fase, se manteve distante da conotação de rebelião associada ao gênero. Contracultura é associada ao segmento da música popular ligado aos círculos universitários da época (Napolitano, 2001).

Nos anos 60, uma época de endurecimento político, idéias ligadas a um sentimento de identidade nacional e imbuídas de um sentimento "revolucionário" orientaram a prática política e a produção artística de setores de esquerda que vieram a influir também na música popular. Algumas das canções de pro-

testo criadas por esses músicos, muitos deles egressos da Bossa Nova, foram lançadas nos Festivais da Canção, veiculados pela televisão. Desses festivais e dos shows universitários, surge uma geração de cancionistas que viria compor o núcleo do que se tornaria conhecido como MPB (Música Popular Brasileira), cancionistas com propostas semelhantes às dos músicos ligados à Nova Trova Cubana e ao movimento da Nova Canção latino-americana (como Chico Buarque de Hollanda, Edu Lobo, Milton Nascimento). Nesse cenário, a Jovem Guarda era criticada por estar distante dessa politização, além de ser identificada como uma imitação sem originalidade do modelo estrangeiro e um mero elemento do imperialismo norte-americano.

Um exemplo clássico da Jovem Guarda é o sucesso, de 1966, "Que tudo mais vá pro inferno", em que Roberto Carlos, com sua maneira coloquial característica e estilo vocal nasal, menciona o desejo da presença da amada sem a qual não valem a pena nem o "céu azul" nem o "sol a brilhar"... A sonoridade da banda formada por guitarra, baixo, bateria e órgão Hammond lembra os arranjos feitos em Nashville, a Meca da música *country* norte-americana.

Num dos Festivais da Canção (o de 1967), dois cancionistas MPB, Caetano Veloso e Gilberto Gil, questionaram a polarização ideológica brasileiro *versus* estrangeiro, artístico *versus* comercial ao incorporar, nas suas canções, elementos estéticos do rock e do pop, quebrando, assim, a necessidade de se referir a raízes étnicas ou ao samba como a única forma de se fazer música popular "brasileira". Esses músicos, juntamente com os Mutantes, Capinam e Tom Zé, entre outros, inauguraram o Tropicalismo, um movimento de curta duração (como são caracteristicamente as vanguardas), mas que deixou marcas profundas na MPB, por seu componente de crítica ao nacionalismo ortodoxo anterior e por sua renovação da canção popular através do experimentalismo e da ironia. O Tropicalismo representa uma solução para o dilema da "autenticidade" e do compromisso com a tradição num mundo pop e industrializado.

Como exemplo do Tropicalismo, reunindo seus artistas mais conhecidos (Caetano Veloso, Gilberto Gil e Mutantes), "Panis et Circensis", também de 1966 é emblemática. Os arranjos e a direção musical ficaram a cargo de Rogério Duprat (o "George Martin brasileiro"), que introduz na música popular algumas das técnicas de manipulação sonora de estúdio da música contemporânea. Em "Panis et Circensis" foram realizados manualmente alguns efeitos hoje dominados pela eletrônica: localização distinta de microfones, vocais imitando efeitos

de "delay", o uso do oscilador como um instrumento, distorções de guitarra e, na última parte da canção, a gravação de sons ambientes. Na letra fica evidente a proposta literária pelo uso de uma linguagem metafórica: "canção iluminada de sol", "tigre e leões soltos", mas as pessoas "ocupadas em nascer e morrer".

Na minha percepção, a introdução do rock na música popular no Brasil, simbolizada pela guitarra elétrica, marca o aparecimento de dois modelos distintos de produção musical: a Jovem Guarda, vanguarda da música de massa, e o Tropicalismo, vanguarda da música popular de produção mais restrita. Ambos movimentos podem ser relacionados à música dos Beatles – Jovem Guarda com sua ênfase num sentimentalismo adolescente e canções sem grandes pretensões artísticas, e o Tropicalismo, mais ligado à experimentação musical e a um rock meio "psicodélico".

Com a consolidação da indústria cultural (expansão do mercado de discos, ampliação da população consumidora, implantação de estúdios de gravação, facilidades de crédito, barateamento de equipamentos, etc.) aprofunda-se a segmentação do mercado fonográfico no Brasil. Na fase que se estende de 1969 até meados dos 80, o rock, numa tendência mais próxima da face pop do Tropicalismo do que da Jovem Guarda, após algumas manifestações individualizadas nos anos 70 (Raul Seixas, Rita Lee, Secos e Molhados), adquire características bem definidas e tem, novamente, uma projeção nacional. Como comenta José Roberto Zan, a produção dessa nova geração de roqueiros (grupos como Barão Vermelho, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, entre outros), "traduzia uma certa irreverência e rebeldia juvenis no momento marcado pelo fim da ditadura militar" (2001, p. 116). Assim se expressa uma canção conhecida do Legião Urbana: "Somos filhos da revolução [o golpe militar de 1964]/ Somos burgueses sem religião [classe média e "modernos"]/ Somos o futuro da nação/ Geração Coca Cola [cultura pop]". Ou seja, "engajados" mas não "revolucionários", distantes da contracultura, embora ligados ao contexto social e político.

Escuta e música popular

Temos, portanto, dois aspectos desse fenômeno: a própria qualidade sonora, a expressão musical (também chamada de significante, na semiologia) e o

conteúdo semântico, ou significado, dessa manifestação. Rock, que na sua expressão é rock anglo-saxão, pode ser, no seu conteúdo, "ideologia", ou seja, pode ser, enfim, rock brasileiro. Afinal, como diria Gramsci ao falar de cultura popular, o significado das coisas não está na sua origem ou produção, mas no seu uso.

Não vamos tornar tudo relativo e afirmar que rock é brasileiro porque os brasileiros fãs e especialistas de rock assim o dizem. Não, apesar de concordar que uma semelhança superficial não significa uma homologia de conteúdo, é na própria música que temos que buscar os elementos para interpretar e apreciar o "fenômeno sociológico". Mesmo que, aparentemente, rock produzido no Brasil possa ser tão semelhante ao rock anglo-americano, fora a língua, se ouvirmos bem, prestando atenção nos detalhes de recepção que selecionam, discriminam e privilegiam determinados elementos estéticos, podemos compreender como um segmento de rock produzido no Brasil possa ser "brasileiro". Complicado? Nem tanto, se pensarmos bem em como nos relacionamos com música em geral e como é o processo de comunicação com música.

Uma pista foi sugerida por Philip Tagg, um dos participantes do seminário no IPM, ao ouvir a estrutura rítmica da bateria de um dos primeiros exemplos que apresentei naquele dia, um fragmento da canção Jovem Guarda "Que tudo mais vá pro inferno": o toque da caixa da bateria era o mesmo dos primeiros rocks dos Beatles – uma "clave" cubana parcial na caixa clara da bateria, tocando no segundo, metade do terceiro e metade do quarto tempos do compasso – que remetia, na escuta de Tagg, aos bailes com muito cha-cha-cha e rumba dos anos 50 na Inglaterra, sons que também participaram do processo aculturativo dos Beatles e sua geração. O que tem a ver com essa discussão a observação de Tagg? Qual a relação entre música cubana, Beatles e rock no Brasil? Na realidade, tem tudo a ver. Primeiro, porque fala do caráter híbrido da música popular, fruto de trocas, empréstimos e apropriações. Segundo, porque fala de como é possível acontecer essa "difusão" da música popular globalizada: como o local incorpora o global, como o global absorve o local. Apesar das previsões apocalípticas dos seguidores da Escola de Frankfurt ao criticar a indústria cultural, música não é simplesmente imposta. Para se adotar qualquer música como própria, é necessário que haja um mínimo de identificação com a novidade. Não seria aquele fragmento de sonoridade cubana escondido na textura da bateria um ponto de contato entre o rock e a música latina, facilitando a compreensão do novo gênero e sua incorporação à música local?

Na realidade, a comparação de Tagg aponta para o próprio processo de entendimento da música popular. A canção pop deve ser de memorização fácil e, portanto, deve ser composta por fragmentos curtos e redundantes. No entanto, para atingir um público grande e heterogêneo, terá que se utilizar de elementos que possam ser compreendidos por essas pessoas de diferentes níveis de competência musical e de contextos sociais dos mais variados. Os itens do código musical capazes de "fisgar" a escuta, o que Tagg chama de musemas (unidades musicais mínimas com sentido) fazem parte da "roupagem" da música. Ou seja, os tópicos retóricos musicais (que apelam para o repertório de conotações culturais) acabam sendo "maquiados", misturados no tecido do acompanhamento. O que o público identifica facilmente é o artista ou grupo que se destaca na canção como uma figura se destaca numa paisagem ou quadro. O que está por trás desse artista, no fundo, escondido no arranjo, nem sempre se distingue, sendo muitas vezes despercebido (Hennion, 1983).

Ouvimos um "som" que podemos identificar como "pesado", "pop", "vibrante", além de percebermos se esse som nos afeta bem ou mal. Para compreender por que gostamos de um som ou não, por que o consideramos bonito ou não, é necessário nos aprofundarmos no processo de análise musical. Será exatamente essa escuta nas entrelinhas, na percepção dos fragmentos sonoros que remetem a matrizes culturais de tempos históricos e espaços geográficos variados, que vai nos ajudar a entender como o rock pode ser brasileiro.

Como música faz sentido?

Para responder a essa pergunta me apoio principalmente na semiologia da música, desenvolvida por Philip Tagg (1987) e Gino Stefani (1978). O que acontece é que quando ouvimos um trecho musical o relacionamos com nosso próprio repertório de símbolos musicais, ou seja, relacionamos aquele trecho com outros trechos musicais com os quais temos familiaridade, e ao significado que aquele repertório adquiriu no nosso cotidiano cultural. Nossa competência musical vai variar de acordo com nossa experiência social e artística, desenvolvendo-se através da interseção de duas dimensões, uma especificamente artística (ligada a repertórios, estilos e técnicas musicais) e outra de densidade

semântica (dependendo de contextos e práticas sociais). Os vários níveis que compõem o modelo de competência musical, desenvolvido por Stefani, vão de códigos gerais (convenções básicas através das quais as experiências sonoras são percebíveis), passando por práticas sociais (como os comportamentos ligados a um concerto ou a um show), e numa especialização crescente pelo domínio técnico-musical, conhecimento de estilo e de obras específicas. Quanto mais níveis nós dominarmos, mais competente seremos. Stefani se baseia no conceito de significante/significado como dois lados de uma folha de papel desenvolvido pelo lingüista Ferdinand de Saussure. No entanto, amplia o referencial ao considerar os diferentes níveis de competência musical. Assim, uma expressão não pode ser considerada somente como o verso de um conteúdo único, dada a ambigüidade do símbolo musical.

Por uma perspectiva complementar, Philip Tagg propõe seu modelo de comparação hermenêutica. Um item do código musical definido (musema integrante de uma cadeia ou pilha de musemas) remete a um item relacionado em outra música, por uma semelhança sonora (anafonia) que empresta parte de seu significado musical e paramusical ao objeto de análise. Ou seja, mais que uma relação direta entre expressão e conteúdo, temos um sentido abstrato que escorrega de elemento musical (uma guitarra distorcida, por exemplo) para elemento musical (Hendrix ou Zeppelin?). Adicionalmente, a compreensão do musema depende dos elementos musicais que aparecem antes e depois dele, ou seja, um elemento pode variar de função (significado) caso venha numa ou noutra posição da cadeia do significante. Em vez de uma correspondência "literal", a exigência de um pensamento "lateral", onde cada elemento novo depende totalmente de seu contexto musical para adquirir sentido.

Por um lado, temos a constituição de sentido numa canção pela colocação lado a lado de elementos musicais. Por outro lado, o significado de um elemento musical remete ao sentido agregado pela escuta de elementos musicais semelhantes em outras músicas. Como a anafonia é de musema para musema e não de música completa para música completa, a incorporação de significado é apenas parcial. A coisa funciona como na teoria psicanalítica, como bem nos explica Maria Luiza Ramos (2000, p. 21-26), no seu estudo sobre o jogo metonímico/metafórico em Lacan na cadeia do significante. É como se estivéssemos pregando um tecido a outro numa colcha de retalhos matelassê com pespontos em ponto atrás. Ao longo da costura, e por cima do tecido, vemos um

fio que vai à frente, entra no pano retornando parte do espaço já percorrido pela agulha pelo lado avesso da costura, volta ao direito do tecido e avança num ponto longo adiante do ponto anterior. Da mesma maneira, os musemas numa canção se remetem a outros musemas em outras canções, estas emprestando parte de seu significado àquelas. Ou seja, é um movimento recursivo, em que a cadeia sintagmática se entrecruza com suas conexões paradigmáticas.

Entretanto, apesar dessa auto-reflexão — música significando música — nenhum meio de comunicação é tão sugestivo. O exemplo que gosto de fazer é com música e cinema: quando ouvimos um fragmento de uma trilha sonora, mesmo sem ver as imagens na tela, já temos uma noção do tipo de filme que está passando, seja drama, comédia, terror, etc. Com rock é a mesma coisa. Bastam alguns segundos – um fragmento melódico (um riff, como o que inicia "Satisfaction" dos Rolling Stones, por exemplo), um timbre (uma guitarra distorcida), uma voz que canta (o quase falado nasal de Bob Dylan ou o canto coloquial e suave de Paul McCartney), uma estrutura rítmico/instrumental (as rajadas duplas dos ataques do bumbo da bateria da banda Sepultura, de heavy metal) – para identificar que é rock e a que tipo de rock estamos nos referindo.

Por anafonia, e num exercício hermenêutico, ao ouvirmos um fragmento (por exemplo, a canção "Imagine", com os Beatles) podemos nos remeter a incidentes da nossa biografia pessoal e/ou a tudo o que rock em geral pode significar: juventude, barulho, movimento, excitação, entretenimento, sociabilidade, etc. Note-se que essa semelhança sonora entre objetos em geral não acontece de maneira isolada e por si só não é suficiente para dar sentido a uma música. Os musemas não aparecem isolados. A levada da Jovem Guarda tem muito mais do que aquele fragmento de clave identificado por Tagg. Além da bateria, há que se considerar o papel da guitarra, do baixo e do indefectível órgão Hammond, típico da época, e, no exemplo mostrado, a voz de Roberto Carlos, com sua dicção coloquial característica e estilo vocal nasal.

Esse processo de interpretação de sentido é possível para qualquer música de qualquer gênero, como mostra Nattiez. Na música popular, então, por natureza mais fragmentada que a música de concerto, esse apontar imediato e por tabela a significados "paramusicais" é mais evidente. Ainda mais se considerarmos que o aparecimento da música popular como um "produto" comercial, como uma "coisa" produzida numa linha de montagem, a libertam da necessidade de ser "artística" e autônoma. Entretanto, a música popular tem um lado

estético inegável (nos relacionamos com ela afetivamente, ela nos toca, ela nos comove, ela nos irrita), não sendo apenas um objeto de consumo descartável (digo “apenas” pois não nego o caráter fetichista do produto e da necessidade de se ter o disco, ou anunciar que se foi a um show estampado na camiseta, como aconteceu no Rock’n’Rio – o que ocorre com qualquer gênero musical, de qualquer maneira).

Insisto em discutir essa ambigüidade da música, que é sua riqueza, o seu fascínio e sua razão de ser. Isso para justificar não só por que considero relevante discutir rock brasileiro por uma perspectiva musicológica (o impacto sonoro do rock é contagiante), mas também para explicar o fato histórico ou sociológico (um rock cantado por Raul Seixas para uma brasileira remete imediatamente a uma época e um contexto, permitindo a identificação com a música e possibilitando a apreciação de sua beleza).

Mesmo se auto-referenciando (Raul cantando lembra uma mistura de Bob Dylan no timbre e Elvis Presley na entonação e *swing*) a música extrapola sua própria esfera (Raul também alude à música regional nordestina, mesmo que o pessoal de Liverpool não tenha aceito minha explicação de que ele usa escalas, instrumentos e sotaque nordestinos – afinal, eles não podem identificar textos culturais que desconhecem). Isso porque o significado, mesmo o significado estritamente musical, é ele próprio um significado construído historicamente. Alguns desses significados são mais gerais enquanto outros são mais particulares. No nível de uma competência mais geral, por exemplo, a sonoridade da guitarra pode nos remeter para o rock, assim como as chamadas trompas em quintas remetem à heroísmo, ou violinos tocando acordes longos remetem a romantismo e melodrama *a la* Hollywood dos anos 50, ou tambores em polirritmia remetem a música “africana” ou “vida tribal”, ou, ainda, “quenhas bolivianas” a altiplano andino, e assim por diante. Especificamente, o ouvinte brasileiro, ao ouvir os primeiros compassos de um solo vocal de Raul Seixas, vai identificar o artista, assim como pode facilmente reconhecer uma textura harmônica bossa nova, ou uma escala “nordestina” etc.

Portanto, as convenções culturais que atribuem significado a estruturas musicais dadas situam uma técnica ou estética em tempo e locais específicos. Entretanto, essas mesmas estruturas têm uma certa autonomia. Acreditamos que uma canção é bonita, ou desagradável, mesmo não reconhecendo a técnica instrumental, os acordes usados no arranjo, ou mesmo sua função social. Isso

porque música comunica em níveis diferentes. Dependendo do nosso repertório próprio de símbolos culturais vamos compreender e apreciar essa música de modo muito particular.

Faroeste Caboclo, Hurricane e Repente: uma interpretação - Rock e identidade nacional

Vejamos como funciona a teoria na prática, analisando a canção "Faroeste Caboclo", do repertório da banda Legião Urbana (formada por Renato Russo, vocalista e baixista, Dado Villa-Lobos, guitarrista, e Marcelo Bonfá, baterista). A história da recepção de "Faroeste Caboclo" é bastante interessante. Composta em 1979 por Russo (1960-1996), quando ainda fazia parte de um grupo punk de Brasília, a Aborto Elétrico, a canção foi escrita "em duas tardes sem mudar uma vírgula" (Siqueira Júnior, 1985, p. 73). Essa velocidade, como diz o próprio Renato, pode ser explicada porque "a canção tem um ritmo que é muito fácil na língua portuguesa. É em cima da divisão do improvisado, do repente" (Siqueira Júnior, 1985, p. 73). A canção só foi gravada em 1987, oito anos depois, numa antologia comemorando os dez anos de carreira do Legião Urbana. O que é interessante é que "Faroeste Caboclo", uma maratona de 159 versos e duração de cerca de 9 minutos, se tornou o maior sucesso do álbum, depois de uma carreira de shows ao vivo e pirataria. Mesmo hoje, é muito tocada no rádio. Eu já vi várias vezes pessoas cantando a música inteira. A extensão da canção e a ausência de repetições contradizem a lógica da produção da canção pop.

A letra conta a história meio mirabolante de um tal de João de Santo Cristo, um migrante nordestino que vai para Brasília, se envolve com o mundo do crime e morre violentamente em frente às câmaras da televisão.⁴ É como se fora um melodrama, com começo, meio e fim, com ação e romance, com perseguição e morte. É um épico, mas um épico cinematográfico, com sua própria trilha sonora. Como menciona Renato: "É aquela mitologia do herói, James Dean, rebelde sem causa" (Siqueira Júnior, 1985, p. 73).

É interessante observar como a textura musical muda com o desenvolvimento da história. O acompanhamento da guitarra folk e o estilo vocal suave é reservado para os momentos nos quais o protagonista Santo Cristo mostra seu lado

terno e mais fraco (textura folk rock). É possível inferir que tipo de plantação ele passa a cultivar simplesmente pelo significado convencionado que liga o acompanhamento de reggae com maconha (textura reggae). A melodia e linha do baixo em movimento contrário enfatizam os momentos em que Santo Cristo mais sofre: quando vai preso pela primeira vez, quando perde Maria Lúcia para seu rival e, finalmente, quando morre após ter matado seu inimigo (textura rock).

Uma trama mais pesada (acompanhamento dobrando de velocidade, voz tensa, volume alto) enfatiza o nível crescente de violência na história (textura hard rock), enquanto uma textura meio punk (textura punk, com guitarra e baixo tocando acordes rítmicos e com distorção, voz gutural, letra gritada) é reservada para o personagem mau caráter (Jeremias, bandido que toma Maria Lúcia e mata Santo Cristo pelas costas).

A história começa com João de Santo Cristo (SC) deixando a fazenda onde seu pai fora morto por um soldado (textura folk rock). Ele se sente alienado e deseja as coisas distantes que vê na televisão. Aos 15, vai para a Febem e seu ódio aumenta. SC vai para Salvador, onde encontra um boiadeiro que lhe dá uma passagem para Brasília, DF (BsB). Fica fascinado pelas luzes de BsB; torna-se aprendiz de carpinteiro. Encontra parente contrabandista; decide plantar maconha; enriquece mas começa a roubar, por influência dos "boyzinhos" (textura reggae). Pego no primeiro furto, vai para o "inferno" (prisão) (textura rock). SC se torna um bandido (textura hard rock); encontra Maria Lúcia (ML) e se apaixona (textura folk rock); decide voltar à carpintaria. Oferta para ser guerrilheiro recusada (hard rock); ameaça de morte. SC deixa carpintaria e começa a contrabandear com primo (textura folk rock). Jeremias, um contrabandista rival, decide lutar por território (punk). SC encomenda uma espingarda Winchester (textura hard rock). Descrição do caráter de Jeremias (textura punk). SC sente saudades de ML e vai para casa decidido a se casar com ela (textura hard rock). Chegando em casa, descobre ter ML se casado com Jeremias (textura rock). SC desafia Jeremias para um duelo (textura punk). TV filma duelo no qual Jeremias atira em SC pelas costas. SC se lembra da infância; reconhece ML que lhe traz sua Winchester (textura rock). Sangrando, chama Jeremias e lhe dá um tiro (textura folk rock); arrependida, ML morre com SC. João de Santo Cristo se torna um herói porque soube como morrer (textura rock); não cumpriu sua missão de falar com o Presidente e ajudar todos os que sofrem.

O crítico de rock Artur Dapieve (1995, p. 136) comparou a canção com

Hurricane de Bob Dylan. Ele diz: "Se Bob Dylan fosse brasileiro, 'Hurricane' teria sido 'Faroeste Caboclo'" (Dapieve, 1995, p. 136). A versão estrófica de Dylan usa uma textura única de guitarra folk, com improvisações de violino. A história narra como o boxeador negro peso médio, o porto-riquenho Rubin Carter "Hurricane", foi injustamente condenado, ele que poderia ter sido um campeão mundial ("could-a been the champion of the world").

Comparando as gravações de "Faroeste Caboclo" e "Hurricane", podemos notar as semelhanças de contorno melódico, textura, e estrutura retórica entre as duas canções. A seguir, a transcrição de alguns compassos da primeira frase de "Faroeste Caboclo" (exemplo 1) e de "Hurricane" (exemplo 2). Observe-se que a tessitura é reduzida nas duas canções, só que "Faroeste" tem uma sonoridade meio modal, pela presença de notas repetidas, enquanto "Hurricane" é praticamente recitado, empregando intervalos de segundas maiores e terças menores, próprios da fala. Ou seja, apesar das proximidades e do paralelo entre as duas performances, Faroeste Caboclo é mais canto que fala.

Exemplo musical 1 – Início de "Faroeste Caboclo", de Renato Russo.

Musical notation for the beginning of "Faroeste Caboclo" by Renato Russo. The notation is in treble clef, key of D major (one sharp), and 4/4 time. It consists of a single melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes, showing a modal quality with some repeated notes.

Não ti-nha medo otalJo-ão deSan-to Cristo er-a oquetodos di-zi-amquando e-le seper - deu

Exemplo musical 2 – Início de "Hurricane" de Bob Dylan e Jacques Levy

Musical notation for the beginning of "Hurricane" by Bob Dylan and Jacques Levy. The notation is in treble clef, key of C major (no sharps or flats), and 4/4 time. It consists of a single melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes, showing a recited quality with intervals of major seconds and minor thirds.

Pistolshotsring out in the ball - room night - En-ter Pat-ty Va-len-tine from the up-per hall

De fato, a diferença está realmente no português brasileiro sim, mas isto significa muito mais do que uma maquiagem do modelo transnacional. As inflexões e ritmos da língua interferem muito mais na música do que se pensa. É somente quando ouvimos mais de perto que podemos notar a diferença de prosódia, o que, afinal, é o elemento mais marcante para uma interpretação semiótica diferenciada, nesse caso. À primeira escuta, "Faroeste Caboclo" pode parecer um simulacro brasileiro de várias características do rock inglês. A textura empregada não tem nada de especificamente "brasileiro," chegando a empregar vários estilos de rock, do mais suave (folk rock) ao mais pesado (punk). No entanto,

como diz o próprio Renato, "Faroeste Caboclo" tem algo de repente nordestino e é com essa tradição que a canção deve ser comparada. Como ilustração, as primeiras frases de dois de cocos de embolada, "Tamanquêro", coletado em 1938 pela Missão de Pesquisas Folclóricas (exemplo 3) e "Eu nunca posso perder", cantado por duas crianças do Rio Grande do Norte, em 2001 (exemplo 4).

Exemplo musical 3 – "Tamanquêro eu quero um pa" (coco-embolada), por Sebastião Alves Feitosa e José Alves Silva

ta man queiro eu quero un pente prabo tá em meuca be-lo eu que-ro um prato de cheiro preubo tá no pi-chaim

Exemplo musical 4 – "Eu nunca posso perder" (coco) por Frank e Nazah.

eu nun-ca pos-so per - der um di-a pra vo-cê ga - nhá e eu nun-ca pos-so per - dê um di-a pra vo-cê ga - nhá

Na realidade, estamos diante de um problema de competência musical, não no sentido técnico musical, mas na concepção que Gino Stefani deu para o termo. Música pode ser compreendida em vários níveis, do reconhecimento de um repertório e estilos específicos (o canon rock), ao nível de práticas sociais geográficas e historicamente localizadas. Em "Faroeste Caboclo," a sonoridade das várias texturas serve como uma espécie de fundo musical para uma narrativa brasileira, sem, entretanto, recorrer ao uso de ritmos e instrumentos brasileiros típicos. A brasilidade está entre as linhas, como se diz, na tradição do repente nordestino (cujas frases melódicas longas são semelhantes ao estilo de Bob Dylan), nas referências à cidade de Brasília e sua cultura (ela própria um símbolo de modernidade), e no ritmo e entonação do português brasileiro (irrelevante para um estrangeiro).

Para uma percepção globalizada, rock é rock pelo seu SOM, ou seja, sua textura e seu timbre padrão. Para uma escuta globalizada, a diferença tem que ser marcada pelo típico e pelo estereotípico. Nesse sentido, o rock brasileiro é simplesmente uma versão local do modelo hegemônico. Para uma percepção local, o rock pode ser brasileiro quando usa elementos globalizados numa nar-

rativa que, dada sua natureza épica, poderia ser atemporal, mas que ressoa profundamente na esfera simbólica, remetendo a matrizes culturais de longa duração. "Faroeste Caboclo" conta aos brasileiros sua própria história: a história de um país moderno (usando rock e tal) mas sem modernização (no meio de violência e manipulação). Não é uma história com final feliz, na minha interpretação. Mas, afinal, o prazer que experimentamos com a música popular pode ir além de simples entretenimento.

Referências

Referências bibliográficas

- DAPIEVE, Artur. *Brock*; O rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DUNN, Christopher. *Brutality Garden: Tropicalia and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- HENNION, Antoine. The production of success: an anti-musicology of the pop song. In: *Popular Music*, n. 3, p. 159-193, 1983.
- NAPOLITANO, Marcos. "*Seguindo a Canção*": Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 2001.
- RAMOS, Maria Luiza. *Interfaces; literatura, mito, inconsciente, cognição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- SIQUEIRA JÚNIOR, Carlos Leoni Rodrigues. *Letra, música e outras conversas*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1985.
- SOUZA, Antônio Marcus Alves de. *Cultura, rock e arte de massa*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.
- STEFANI, Gino. *Introduzione alla semiotica della musica*. Palermo: Sellerio, 1976.
- TAGG, Philip. Musicology and the semiotics of popular music. In: *Semiotica*, n. 66, 1987, p. 279-298. Versão atualizada disponível em <www.theblackbook.net/acad/tagg/index.html>
- ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. In: *EccoS Rev. Cient.* UNINOVE, São Paulo, n.1, v.3, p. 105-122, 2001.

Referências discográficas

- Eu nunca posso perder. Frank & Nazah. In: *Canções do Brasil* da Palavra Cantada (www.palavracantada.com.br).
- Faroeste Caboclo. Renato Russo. In: *Que País é Esse?*, Legião Urbana, EMI 079 748 8201, 1987 [1979].
- Hurricane. Bob Dylan e Jacques Levy. In: *The Best of Bob Dylan* vol. 2, Coleção XXI/Internacional, Columbia 110053/2-498361 [1975] [s.d.].

Tamanquêro eu quero um pa (coco-embolada). Sebastião Alves Feitosa e José Alves Silva, gravado em Curema, Paraíba, 21/4/1938. (faixa 14, 1min 55s) The Discoteca Collection (Missão de Pesquisas Folclóricas) In: *Library of Congress Endangered Music Project*, RCD 10403.

Notas

¹ Remeto o leitor interessado em conhecer sobre rock no Brasil a iniciar a consulta pela internet (ver em especial as contribuições de Silvio Essinger para o sítio “cliquemusic”).

² Além de estudantes das classes de História da Música Popular Brasileira – que atuaram como informantes (a maioria é fã do gênero e vários tocam em bandas de rock), como especialistas (fazendo transcrições e analisando estilos de rock específicos) e também coletando dados (aplicando questionários) — tive a assistência de Leonardo Barbosa Martins de Oliveira (organizando o material de análise musical), Mônica Neves Leme (fazendo a pesquisa bibliográfica) e Rita de Cássia Swenke Brandão (inserindo os dados dos fãs em um banco de dados).

³ “Let me Sing my BRock: Learning to Listen to Brazilian Rock” é o título do capítulo da coletânea editada por Deborah Pacini Hernandez, Hector Fernández L’Hoeste e Eric Zolov, prevista para lançamento em 2004 pela University of Pittsburgh Press.

⁴ Antônio Marcus Alves de Souza (1995) interpreta *Faroeste Caboclo* como uma manifestação da modernidade, na qual localiza toda a obra do Legião Urbana. A história de Santo Cristo teria três fases: a da adolescência e descobrimento do mundo urbano, marcadas pela procura de “perder-se” na cidade ruidosa; a possibilidade da promessa de felicidade e, finalmente o encontro de barreiras trágicas que conduzem a uma morte apoteótica “legitimada pelos meios de comunicação de massa” (p. 109-111).