

## Comunidade Rock: visões de mundo e categorias musicais<sup>1</sup>

Tatyana de Alencar Jacques<sup>2</sup>

### Resumo

Este trabalho trata do rock no Brasil e da lógica de agrupamento social em torno desse gênero musical, que tem como eixo principal o compartilhamento de uma ética e de uma estética específicas. Busco ressaltar as tensões entre os valores e visões de mundo ligadas ao rock e o intuito de construção de uma identidade nacional. Para isso, faço um pequeno histórico do rock no Brasil, buscando evidenciar como a tensão em torno da identidade nacional é constitutiva do gênero no país. Em seguida, a noção de identidade é problematizada e contraposta à constituição do que chamo de “comunidade rock”, um agrupamento instável e em fluxo que segue uma lógica relacional de identificação. A instabilidade observada na comunidade rock, também está ligada à fluidez dos gêneros musicais, tratados como redes globais que são localmente apropriadas e transformadas em emblemas identitários. O rock é percebido como um gênero que circula entre diversas culturas, sendo constantemente recriado e ressignificado. Essa ressignificação, no entanto, é condicionada por características musicais, articuladas de forma a expressar visões de mundo. A relação entre visões de mundo e características musicais aponta para a ligação entre ética e estética. O estilo é, então, tratado como uma forma de discurso. Com isso, a originalidade dos grupos de rock torna-se um valor central, pois a própria música, e não um discurso verbal, traz em sua forma a visão de mundo que serve de cimento para o agrupamento social. Os grupos de rock devem criar o território simbólico que constituirá a comunidade. Tendo isso em vista, busco abordar a relação entre forma e conteúdo no que concerne as categorias musicais próprias ao rock, tratando das categorias *ruido* e *peso*. Essas categorias apontam para o desejo de ruptura com uma ordem racionalizada, seja musical ou social. Com a ênfase no prazer de tocar e na criatividade em detrimento da técnica, o rock questiona a estética da tradição musical moderna. A rejeição da música racionalizada é também a rejeição do comportamento racionalmente orientado. É devido ao abandono de um discurso marcado pelo racionalismo e pela lógica da dominação que articulo a idéia de transfiguração do político para tratar do gênero musical rock. A partir do potencial da música em expressar visões de mundo, proponho, finalmente, que ela seja percebida como uma espécie de metáfora do social.

### Abstract

This paper deals with rock in Brazil and the logic of social grouping around this musical genre, which is largely centered in the sharing of a specific ethic and aesthetics. First, it seeks to highlight the tensions between the values and worldviews related to rock and the building of a national identity. A brief history of rock music in Brazil is traced showing how the tension around the national identity is constitutive of the musical genre in the country. Second, the notion of identity is put in question and contrasted with the idea of “rock community”, a group unstable and fluid that follows a relational logic of identification. The instability of the rock community, is also linked to the fluidity of musical genres, treated as global networks which are locally appropriated and transformed into emblems of identity. The rock is considered a genre

<sup>1</sup> Artigo apresentado no GT 72 *Música, convivialidade, afetividade e ética da VIII Reunião de Antropologia do MERCOSUL*, realizada em Buenos Aires em 2009.

<sup>2</sup> Doutoranda em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

that circulates among different cultures, constantly being recreated and receiving new meanings. This redefinition, however, is conditioned by musical features articulated to express worldviews. The relationship between worldviews and musical characteristics points to the connection between ethics and aesthetics. The style is considered as a form of speech. Thus, the originality becomes a central value to rock bands. The music itself, rather than the verbal discourse, expresses through its form the worldview that connects the community. The rock bands must create the symbolic territory that constitutes the social grouping. Due to this importance of music, the paper addresses the relationship between form and content. It deals with musical categories, with special attention to the categories “noise” and “heavy”. These categories indicate the desire to break with a modern rationalized order, whether musical or social. Highlighting creativity and the pleasure of playing rather than technical skills, the rock musicians put in question the aesthetics of the modern music tradition. The rejection of rationalized music is also the rejection of a rational behavior. Because of the abandonment of a speech marked by rationalism, and consequently the logic of domination, the paper articulates the idea of political transfiguration. Finally, due to its potential to express values and worldviews, music is regarded as a kind of social metaphor.

## **Introdução**

Trato neste artigo do gênero musical rock, da rede global que se forma a partir de sua estética e de sua especificidade no Brasil. Buscarei fazer um resumo da chegada do rock ao Brasil, abordando a emergência de alguns subgêneros e ressaltando as tensões em torno deste gênero musical quando em confronto com a construção da identidade nacional. Em seguida, pretendo tratar de como o rock é ligado a uma lógica de agrupamento social, caracterizada pelo compartilhamento de uma ética e de uma estética específicas, que não seguem os limites impostos pelas fronteiras entre os estados-nações. Assim, pretendo abordar os valores que estão em jogo na criação musical, considerando que a comunidade rock tem como eixo uma visão de mundo expressa musicalmente.

## **Chegada do rock ao Brasil**

A década de 1950 é a época do nascimento da bossa nova e do baião, do ressurgimento de gêneros como o samba e o choro e da popularização da música de seresta (Menezes Bastos, 2003 a e 2005). Nela, a música brasileira assume sua maturidade, “manifestando um diverso, porém coerente, repertório de estilos e sensibilidades” (Menezes Bastos, 2005: 22) e se constituindo como “um verdadeiro laboratório para o que aconteceu nos anos 1960 e depois, com a explosão da bossa nova & canção de protesto, jovem guarda, tropicalismo, clube da esquina e muitos outros mundos musicais” (Menezes Bastos, 2002: 02).

Durante a década, o país assimila uma grande quantidade de gêneros estrangeiros, como o bolero e, mais tarde, o rock, o que faz com que estudiosos, como Tinhorão (1998), a considerem “caracterizada pela diluição, superficialidade e falta de criatividade” (Menezes Bastos, 2005: 221). Note-se, porém, que desde 1930, quando, ao lado do samba “baiano” e “antigo”, surge um samba “carioca” e “moderno”, que assume o *status* de embaixador da música popular brasileira no diálogo entre as nações, há uma tensão envolvendo músicos, audiência e críticos, entre aqueles que defendem a música chamada “tradicional” e aqueles que apóiam a chamada música “moderna” (2002 e 2005).

É no contexto desta tensão e sob o prisma da “americanização” e “alienação” para alguns, e da “modernização” e “atualização” para outros, que o rock chega ao Brasil, na metade dos anos 1950, com a música de Elvis Presley, Bill Haley, Paul Anka, Neil Sedaka e Pat Boone (Menezes Bastos, 2002 e 2005; Froes, 2000). Então, diversos artistas brasileiros lançam versões de canções de rock, como *Ronda das Horas*, de Nora Ney para *Rock Around The Clock*, de Bill Haley & The Comets e *Estúpido Cupido*, de Celly e Tony Campelo para *Stupid Cupid*, de Neil Sedaka.

Em 1965, Roberto Carlos passa a apresentar o programa *Jovem Guarda* na TV Record. Este programa alcança “uma das maiores audiências da história da televisão brasileira” (Menezes Bastos, 2005: 229), tornando o rock muito popular. O programa articula um movimento musical de mesmo nome, que tem entre seus expoentes Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa Salim, Renato & Seu Blue Caps e Martinha (Froes, 2000). A *Jovem Guarda*, também chamada de “iê-iê-iê” - uma referência à frase “yeah-yeah-yeah” do refrão da música *She Loves You*, dos Beatles - dissemina a mensagem de irreverência e “rebelião jovem”, caracterizada por uma série de marcas de performance, como gírias específicas e uma forma de vestir distintiva, na qual as moças usam minissaias e os rapazes cabelo comprido (Menezes Bastos 2003 e 2005). No plano musical, ela tem como característica distintiva a utilização de guitarras elétricas.

Em 1964, os militares tomam o poder e instituem “severas restrições de direitos civis e altos níveis de censura” (Menezes Bastos, 2005: 214). A repressão torna-se ainda mais rígida com o AI-5 (Ato Institucional nº5), que estabelece “um poderoso sistema de controle político-ideológico da produção cultural” (2003: 2). A partir daí, surgem movimentos, como o Tropicalismo e a Canção de Protesto, que passam a confrontar a ditadura. Por outro lado, a *Jovem Guarda* aparece como “uma rebelião contra o passado, não – pelo menos não imediatamente - contra o regime militar do presente” (2005: 230). A falta de posicionamento quanto a este, assim como o uso de instrumentos associados à música americana, faz com que se intensifiquem as acusações de falta de originalidade, alienação e colaboracionismo a ela dirigidas por músicos, audiência e críticos (2003, 2005).

No final dos anos 1960, o Tropicalismo vem apoiar a *Jovem Guarda*. Inspirados pela idéia de canibalismo do modernista Oswald de Andrade, para quem “a canibalização cultural do *outro*” é “o procedimento adequado para a construção da cultura brasileira” (Menezes Bastos, 2003: 10), os tropicalistas visam revolucionar a música brasileira através da incorporação de elementos do pop. Com o Tropicalismo, a capacidade da música popular brasileira de transformar o estrangeiro em nacional, que surge primeiramente como um fato empírico, torna-se “uma estratégia consciente” (idem, 2005: 233).

Nos anos 1980, o BRock – sigla que une Brasil e Rock (Dapieve, 2000) –, assume como desafio produzir um rock genuinamente brasileiro. Os principais grupos ligados a este subgênero são Barão Vermelho e Paralamas do Sucesso no Rio; Legião Urbana e Capital Inicial em Brasília, e; Titãs e Ultraje A Rigor em São Paulo. A emergência do BRock é encorajada pelo fim da ditadura militar. Os músicos do BRock passam a tematizar em suas letras o contexto e os problemas sociais brasileiros. Essa tematização é muito importante para a legitimação do rock no Brasil.

Nos anos 1990, o *Manguebeat* é construído como o sinal mais importante da continuidade do rock brasileiro (Menezes Bastos 2003, 2005). Este movimento tem sua origem em Recife, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, e apresenta os artistas

Chico Science, líder da banda Chico Science e Nação Zumbi, e Fred 04, líder do Mundo Livre S/A, como personalidades chaves. Ele caracteriza-se pela “fusão do *hardcore*, *punk*, *reggae*, e gêneros de folclore nordestino, incluindo o maracatu e a embolada” (2005: 232). Sua estética constitui uma crítica ácida à pobreza do nordeste e principalmente da cidade do Recife “caracterizada pela existência de mangues (...), dos quais a população pobre tira sua comida” (idem). O próprio nome do movimento surge desta relação com o mangue.

No entanto, a tensão em torno do rock e da identidade nacional não se dissolve tão facilmente. De um lado as incessantes acusações de “alienação”. De outro, bandas de rock propõem um distanciamento quanto a outros gêneros da música popular brasileira. Desde que pesquiso o rock no Brasil, ouvi inúmeros comentários sobre a “decadência da música popular brasileira”, dirigidos particularmente ao pagode e à MPB, consideradas como *establishment* musical brasileiro. Este gênero de crítica já aparece nos anos 1970, quando bandas das periferias das grandes cidades se apropriam do punk inglês e americano, não se preocupando com a construção de uma identidade brasileira.

A questão do rock no Brasil torna-se mais complexa se considerarmos a tendência de muitas bandas, já observável no *Manguebeat*, de constituir seus estilos a partir de apropriações e da mistura de diversos subgêneros de rock, isto é, do canibalismo, procedimento constituinte da identidade nacional desde o modernismo.

### **Comunidades afetuais, redes globais e gêneros musicais**

Apesar dos esforços de alguns músicos em criar relações entre a identidade brasileira – constituída pela mistura e pela mestiçagem – e a emergência do rock no Brasil, a apropriação do rock não aponta para a idéia de identidade nacional, estando ligada a outra lógica de organização do mundo social.

Considero que a idéia de comunidade afetual, ou neotribalismo, de Maffesoli (2000) é uma ferramenta importante para a compreensão da lógica que rege o que chamo de comunidades rock, ou seja, dos grupos formados, em torno das concepções musicais próprias ao rock, por músicos, técnicos de estúdio e shows e aficionados. As comunidades afetuais observadas por Maffesoli são formadas a partir de uma estética - considerada como a faculdade de sentir e experimentar em comum - e de uma ética - entendida como um código particular a um grupo, que une ou exclui membros - compartilhadas. Elas seguem uma lógica segundo a qual a idéia de identidade não faz sentido. Para Maffesoli, a identidade é uma construção ligada ao individualismo moderno, segundo a qual definimos nossa existência de forma rígida. O autor propõe uma substituição da lógica contratual por uma lógica que segue atrações. Assim, a identidade cede lugar à identificação em torno de imagens e formas sensíveis. O indivíduo enquanto “ser” substancial é substituído por uma noção de pessoa que se forma a partir de situações e experiências específicas, seguindo uma lógica relacional. As pessoas apresentam diversas facetas e diversos estratos. É por isso que os atores sociais não se integram somente a um grupo, mas unem-se também a territórios múltiplos. Há um constante vai-e-vem, o coeficiente de pertencimento a um grupo não é absoluto. As tribos são nódulos flexíveis que se unem e dissolvem em uma massa agitada. Elas são frágeis e ao mesmo tempo objeto de grande investimento emocional. A substituição de uma identidade rígida por uma noção de pessoa, constituída por diversas facetas e articulada através da identificação com as tribos, leva Maffesoli a empregar a

idéia de cena para descrever a vida social. As cenas são cristalizações de ambientes em redes de fluxo. São nodos flexíveis que se constituem e se dissolvem sem cessar.

A idéia de gêneros musicais também é importante para a compreensão das formações sociais em torno do rock. Percebo os gêneros musicais como redes globais. Para pensá-los, recupero as formulações de Bakhtin (1989), para quem os gêneros são formas típicas de estruturação do discurso, caracterizadas por seu conteúdo temático, estilo e composição, sem as quais o sujeito não poderia se expressar. Considero o rock um gênero do discurso e suas divisões, como *punk*, *stoner* ou *metal*, como subgêneros.

Os gêneros musicais são pensados por Menezes Bastos (2005) como sistemas flexíveis que são congelados quando tomados como pertencentes à determinada nacionalidade. Ele considera que no diálogo entre estados-nações a música popular é uma linguagem crucial, expressando o sistema. Assim, para a compreensão da tomada dos gêneros como emblemas nacionais é necessário a consideração do sistema global, onde um estado se forma a partir de suas relações com os outros: ao mesmo tempo em que o samba era tomado como emblema do Brasil, o tango o era da Argentina e a rumba, de Cuba. Nesse sentido, Vianna (1995) e Ortiz (1985) tratam de como os intelectuais são mediadores no processo de construção da identidade nacional. Ortiz observa como a identidade nacional deriva de uma construção do Estado que dissolve “a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico” (: 138).

Ainda Clifford, problematizando as estratégias de localização na construção das culturas, observa como os músicos são bons exemplos de “fazedores de cultura viajantes e influências transnacionais” (1997:39). Não só os músicos, mas as músicas são “viajantes”. Piedade (2003) propõe o conceito de “fricção de musicalidades” para tratar da circulação global dos gêneros musicais e da apropriação brasileira do jazz. Segundo o autor, nesta apropriação não haveria apenas uma adaptação do jazz, mas a constituição de um novo gênero da música brasileira. Partindo deste tipo de perspectiva, o rock não pode ser considerado como a dominação de uma cultura sobre outras, mas como uma música que circula entre diversas culturas, sendo recriada em cada contexto. Entretanto, note-se que a re-significação do rock não é aleatória, sendo sempre condicionada pelas características musicais percebidas por músicos e ouvintes como meios para expressar suas vivências.

### **Sobre como concepções musicais expressam visões de mundo**

Com a articulação da idéia de neotribalismo, coloca-se a questão da relação entre ética e estética. O rock é ligado a uma forma de pensar música e uma concepção artística específica e particular. Mas como essa concepção está ligada a uma ética?

Sempre considerei o rock como um gênero relacionado a visões de mundo questionadoras e tinha como objetivo de minha dissertação de mestrado, sobre bandas independentes de Florianópolis (Jacques, 2007), investigar a relação entre música e política. No entanto, pouquíssimos músicos apresentavam letras com temas políticos, muitos chegando a se assustar quando indagados sobre o assunto. Dando continuidade à minha pesquisa sobre o rock no Brasil, percebi que essa falta de interesse quanto ao mundo do político, não seria algo característico de Florianópolis, podendo ser observado em toda cena do rock brasileiro. Assim, percebi que para os músicos de rock, o questionamento do *establishment* não é articulado pelo discurso verbal, mas pelo

próprio estilo musical. Ele está relacionado a uma proposta de visão de mundo dionisíaca, que se fundamenta na própria composição musical.

A partir de sua ligação com o mundo do sensível e do cotidiano e na ênfase no prazer de tocar e na criatividade em detrimento da técnica instrumentística e composicional, o rock questiona a estética de uma tradição que teve suas origens no Canto Gregoriano e que Weber afirma ter racionalizado a música através de “elaborações enfaticamente acústico-matemáticas” (Menezes Bastos, 2003: 15). A rejeição da música racionalizada é também a rejeição do comportamento racionalmente orientado, o que marca toda a história do rock.

Desde seu aparecimento, nos Estados Unidos dos anos 1950, o rock esteve ligado ao mundo do sensível e do corporal. O primeiro subgênero do rock, o *rock'n'roll*, surgiu em uma época de grande repressão cultural, sendo uma forma de oposição aos valores próprios ao *American way of life*, segundo os quais, qualquer pessoa, de não importa qual classe social poderia realizar-se socialmente graças ao trabalho e à determinação, valores tipicamente modernos. A juventude busca no prazer proporcionado pelo rock e pela cultura de massa uma saída para a visão de mundo conservadora que caracterizavam aquela sociedade. A liberdade do twist – dança do rock'n'roll frequentemente associada à sexualidade - é percebida pelos jovens como uma forma de rebelião.

A ruptura com os valores dominantes também fica evidente na relação do rock com a contracultura dos anos 1960. A contracultura ataca principalmente a tecnocracia, ou seja, a organização social a partir da racionalização extrema, da ampliação do tecnicismo industrial e da fragmentação do conhecimento gerada pela especialização. A contracultura propõe uma reformulação do pensamento moderno (Roszak, 1972), o que impulsiona o psicodelismo, ou seja, a experiência com substâncias alucinógenas. Visa-se, com isso, recuperar a “magia” e o “mistério” do mundo, rompido pela perspectiva objetivista. A busca por novas estruturas mentais também é refletida musicalmente. A música psicodélica acentua o misticismo, a espontaneidade e o prazer de viver o presente. Os músicos que aderem a essa corrente buscam novos elementos, como efeitos eletrônicos, instrumentos orientais e escalas modais. Com isso, a experimentação psicodélica pode ser considerada como a busca por alternativas ao *establishment* no próprio universo musical.

As críticas à tecnocracia são levadas ao extremo pelos *punks* dos anos 1970. O punk surge ligado a um contexto de crise nos países centrais do capitalismo, sua máxima *no future* podendo ser considerada como uma espécie de termômetro da situação. No entanto, essa máxima pode também ser percebida como a expressão da vontade de fruir o presente. Os músicos *punks* acentuam a energia das performances, tendo como objetivo fazer uma música simples e o mais direta possível. Eles ainda propõem a máxima *faça você mesmo (do it yourself)*, que questiona a excessiva valorização da técnica musical e composicional e enfatiza a criatividade musical. A tribo *punk* cria sua própria música, se organizando em torno dela.

Assim, a destruição da ordem estabelecida pode estar ligada a revoluções violentas, mas pode também emergir com “uma nova ordem das coisas que os detentores do poder não tinham previsto” (Maffesoli, 2002: 130). Os grupos de rock propõem uma concepção musical baseada em uma visão de mundo hedonista, o que pode ser ligado ao que Maffesoli chama de transfiguração do político: o abandono de um discurso marcado pelo racionalismo e pela lógica da dominação. Assim, observo nas bandas de rock a

questão levantada por Gell (1998) sobre a agência dos objetos de arte, no caso da música, que atuando da mesma forma que pessoas podem transformar o mundo.

Maffesoli (2002) considera o domínio do político como a organização racional dos membros de uma sociedade, uma construção universalista e tipicamente moderna, ligada à lógica moralista que tem seu apogeu na idade das luzes. Segundo a lógica do político, o trabalho é percebido como um valor fundamental, o prazer sendo sempre projetado no futuro. No entanto, com a transfiguração do político, a procura pelo domínio de si mesmo e do mundo, essencial à forma política, é substituída pela ética tribal e pelo sentimento de pertencimento. O que é vivido no cotidiano é posto em primeiro plano.

Percebo que o abandono da idéia de controle de si mesmo e da natureza leva os músicos de rock a uma relativização da importância da técnica musical. A excessiva ênfase na maestria técnica é frequentemente percebida por esses músicos como uma mecanização do ato de tocar, podendo mesmo reduzir a criatividade a alguns clichês ligados à música *mainstream* – relativa às grandes gravadoras e, portanto, estabelecida. Questionando o valor da aquisição de determinada técnica para se fazer música, os músicos escapariam da lógica da dominação. Na visão de mundo política, o funcionamento econômico-político estaria nas mãos de uma elite de especialistas, os cidadãos sendo destituídos de poder sobre a vida pública. Com isso, como observa Foucault (1976), a disciplina se imporia a todos os domínios da vida cotidiana. A mesma questão do poder dos especialistas e da disciplina autoritária pode ser aplicada ao mundo da música moderna, no qual o saber termina por tornar-se poder.

O universo do rock é caracterizado pela responsabilidade de cada músico quanto à escolha de categorias musicais, que não mais estariam ligadas a uma elite dominante. Isso fica em evidência na máxima punk *do it yourself*. É devido a essa responsabilidade quanto às categorias musicais que a questão da originalidade torna-se central aos grupos de rock. Os grupos de rock devem criar uma música que possa ser o ponto central em torno do qual a comunidade rock se constituirá, ou seja, seu território simbólico. Com isso, a música deve refletir os valores que caracterizam a comunidade. A própria música e não um discurso verbal traz em sua forma a visão de mundo que serve de cimento à comunidade rock.

Chega-se, com isso, à ligação observada por Maffesoli (2000, 2002, 2005) entre ética e estética. Para esse autor, a estética, ou seja, o sentimento compartilhado, é um vetor para a emergência de éticas particulares a cada grupo. Ela pode unir ou excluir membros de uma comunidade. Enquanto a moral é universal, a ética é específica a cada grupo. Ela é elaborada a partir de um território particular, real ou simbólico.

Com seu estilo, o artista deve materializar o *éthos* da comunidade, tornando “visível uma força invisível” (Maffesoli, 2005: 120). O estilo é considerado por Maffesoli não como a marca de um indivíduo, mas de uma época ou comunidade. Assim, “a fim de exprimir seu gênio, o artista é obrigado a se fundir no *genius* coletivo” (2002: 265-266). A dissolução do indivíduo típica do neotribalismo serviria de fundamento ao ato de criação.

Também para Simmel: “O estilo é sempre algo geral, que faz entrar os conteúdos da vida e da pessoa numa forma compartilhada” (1999: 375-376). O estilo emergiria então da ligação entre o instinto poético e a subjetividade de massa, ultrapassando o indivíduo. A criação “não é própria a um indivíduo isolado, mas pertence a uma pessoa

se situando em uma vasta rede de inter-relações e comunica mitos comuns” (idem), « o pensamento ultrapassa a pessoa que o pensa» (: 228).

Uma noção semelhante é articulada por Schapiro. Para esse autor, o estilo expressa “a concepção geral de uma coletividade” (1982: 36). Ele comunica e fixa certos valores “através de sugestões emotivas de formas” (idem). Schapiro ainda observa uma constante dinâmica entre os estilos e os materiais escolhidos pelos artistas. A escolha do material deve-se ao ideal de expressão, ao simbolismo. Para elucidar essa questão, o autor ressalta a utilização de substâncias preciosas, como o ouro, pelas artes do poder, ou do aço, do concreto e do vidro para o *design* moderno.

A questão entre forma e conteúdo, material, estilo e *éthos* pode ser observada no que concerne às categorias musicais próprias ao rock, como *ruído* (*noise*) e *peso* (*heavy*). O que são o *ruído* e o *peso* como matéria prima para a criação musical?

As duas categorias são estreitamente ligadas. O *ruído* refere-se, sobretudo, aos sons produzidos pelos múltiplos efeitos da guitarra elétrica, como a distorção e a microfonia. No primeiro efeito, há uma distorção do som do instrumento enviado ao amplificador, o que produz *ruído*. Existem diversos tipos de distorção como *fuzz*, *lead* ou *overdrive*. Já na microfonia, os sons emitidos pelo amplificador são re-captados pelos microfones, o que produz um som agudo e estridente.

A relação entre a música e o mito desenvolvida por Lévi-Strauss em *O Cru e o Cozido* (2004) é uma boa avenida para a compreensão da categoria *ruído*. Segundo o autor, a música é a manifestação suprema do mito na sociedade ocidental. Então, enquanto a música é o mito, a formalização de escalas de classificação que constituem a ordem social em vigor, o *ruído* aponta para a ruptura dessa ordem. Lévi-Strauss dá dois exemplos etnográficos para a prescrição do *ruído*: o charivari, que se produz nas circunstâncias de casamentos proibidos ou de outras irregularidades da vida conjugal e; a algazarra, que se produz nas sociedades primitivas na ocasião de um eclipse. Nesses dois tipos de evento, o barulho significa a ruptura da ordem estabelecida, a partir da inserção de um elemento estranho e inassimilável.

Partindo do princípio que a ordem musical simula a ordem social, Attali (1977) faz uma leitura da relação entre música e mito proposta por Lévi-Strauss. Ele percebe que o código musical tem uma relação estreita com as regras de conduta de uma sociedade. Como Lévi-Strauss, Attali associa o *ruído* à desordem. A falta de sentido do barulho no código musical em vigor significa a exterioridade a esse código. Essa exterioridade libera a imaginação do auditor. Assim, a falta de significado aponta para a possibilidade de uma infinidade de sentidos. O *ruído* permite o surgimento de uma nova ordem, de um novo código. Para os músicos de rock, o *ruído* das guitarras distorcidas, do som forte, da microfonia, significa o desejo de ruptura com a ordem racionalizada, seja musical ou social. Se o domínio da técnica remete à relação entre saber e poder e ao instituído, o barulho aponta para a potência e para o instituinte. Essa potência transfigura o projeto político. Ela pode ser observada, por exemplo, nos shows de rock.

A mesma coisa pode ser dita quanto à noção de peso. Essa noção pode ser compreendida como a potência do *ruído*, dos vocais gritados e dos ritmos carregados da bateria. A música dos concertos de rock é muito forte. Sua intensidade causa mesmo um impacto físico. Ela pode ser sentida no estômago, no peito e na pele. Seca (2001) também observa o impacto causado pelo som nos shows de rock. Para ele, a paixão expressa na música deve, a qualquer preço, fazer o auditor entrar no ritual sonoro. O auditor deve esquecer seu próprio corpo para integrar-se no corpo social. A potência é



canalizada pela intensidade dos ritmos. O ritmo da música gera sintonia e permite de “se perder, *strictissimo sensu*, em um conjunto em fusão onde escapamos da agonia dramática do tempo que passa” (Maffesoli, 2002: 189).

### **Considerações finais: a música como metáfora do social**

Nesse texto, tentei mostrar como as características sensíveis da música – intensidade, *ruído*, ritmo, vibração física – podem expressar valores e visões de mundo. Desta forma, considero que a música pode ser tratada como uma espécie de metáfora do social. É uma cosmologia, uma proposição de visão de mundo, que no caso do rock, indica o desejo de mudança social.

Como toda metáfora, a música é “uma maneira de dizer que não enclausura o que ela pretende descrever” (Maffesoli, 2005: 198). Com isso, ela pode transformar “um mundo político econômico em um mundo imaginal” (:209). O que é a música se não um jogo de imagens? Uma paisagem sonora? Diferentemente da linguagem verbal, a música não pode definir e nomear, mas proporciona uma conexão entre mental e corporal, intelectual e afetivo, consciência e inconsciente. Além disso, a forma musical é simbólica, pois uni a comunidade. Ela é uma força de atração, estabelecendo comunicação e reconhecimento entre diferentes sujeitos.

A música pode ser percebida então como uma espécie de analogia, segundo o sentido dado ao termo por Tacussel (2007) : « A analogia visa uma totalidade universal de tipo estético, é uma forma de pensamento que se afasta dos encadeamentos causalistas estreitos, como aqueles operados pela psicologia ou o modelo mecânico das ciências” (: 32). A analogia é uma modulação da dimensão simbólica, ou do imaginário. É por isso que ela pode ser de grande valor para a compreensão de fenômenos sociais. Através da analogia nós nos apropriamos do mundo.

Assim, a música pode ser considerada, então, como uma espécie de microcosmos da sociedade. Ferry (2004) observa como nas sociedades pré-modernas a arte seria considerada como um pequeno mundo com todas as propriedades do universo em escala reduzida. Seria apenas com o indivíduo moderno que a arte se tornaria “a emancipação de um ser humano e não mais a imitação da harmonia cósmica ou de uma verdade divina” (: 91). Essa humanização levaria ao desencantamento da arte.

Tudo isso ainda pode ser relacionado ao que Maffesoli chama de *monstração*: “pensar é mostrar e permitir, assim, a alguma coisa de se mostrar” (2005: XI). Quando concebem uma canção, os músicos de rock mostram seu universo particular, qual seja marcado pelo hedonismo e pela oposição à racionalização moderna. No processo de composição musical, eles enfatizam o prazer de tocar, o que leva a uma relativização da técnica musical. O homem não é mais mestre e controlador da natureza. Ele se entrega a suas impulsões. Na criação musical, através de diversos experimentos, os músicos se divertem com seus instrumentos e a música é *reencantada*.

**Referências Bibliográficas:**

ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2003.

BAKHTIN, M. “El problema de los géneros discursivos”. In: *Estética de la creación verbal*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1989.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução”. In: Gilberto Velho (Org.) *Sociologia da Arte*, vol. IV. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

CLIFFORD, James. “Travelling cultures”. In: *Routes, travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 2000.

FERRY, Luc. *La naissance de l'esthétique*. Paris: Cercle d'Art, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1976.

FROES, Marcelo. *Jovem guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2000.

GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

JACQUES, Tatyana de Alencar. *Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “Abertura”; “Quinta parte: sinfonia rústica em três movimentos”. In: *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

\_\_\_\_\_. *La transfiguration du politique: la tribalisation du monde postmoderne*. Paris: La Table Ronde, 2002.

\_\_\_\_\_. *Éloge de la raison sensible*. Paris: La Table Ronde, 2005.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. “Brazilian popular music: an anthropological introduction (part II)”. In: *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis: UFSC; Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2002.

\_\_\_\_\_. “Brazilian popular music: an anthropological introduction (part III)”. In: *Antropologia em Primeira Mão*, vol. 59. Florianópolis: UFSC/ Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2003.

\_\_\_\_\_. Verbete “Brasil”. In: John Shepher, David Horn e Dave Lacing (Org.) *Continuum encyclopedia of popular music of the world- vol. III Caribbean and Latin America*. London: Continuum, 2005.

\_\_\_\_\_. “Para uma antropologia histórica das relações musicais Brasil/Portugal/África: o caso do fado e de sua pertinência ao sistema de transformações

Lundu-Modinha-Fado”. In: *Antropologia em Primeira Mão*, vol. 102. Florianópolis: UFSC/ Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2007.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PIEIDADE; Acácio Tadeu de Camargo. “Brazilian Jazz and Friction of Musicalities”. In: E. Taylor Atkins (Ed.) *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. São Paulo: Vozes, 1972.

SCHAPIRO, Meyer. “La notion de style”. In: *Style, artiste et société*. Paris: Éditions Gallimard, 1982.

SECA, Jean-Marie. *Les musiciens underground*. Paris: Presses universitaires de France, 2001.

SIMMEL, Georg. *Sociologie: études sur les formes de la socialisation*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

TACUSSEL, Patrick. *L'imaginaire radical: les mondes possibles et l'esprit utopique selon Charles Fourier*. Montpellier: Les presses du réel, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

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

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WICKE, Peter. *Rock music: culture, aesthetics and sociology*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1993.