

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS**

RODRIGO CANDIDO INVERNIZZI

**O PRAZER DE OUVIR ROCK AND ROLL: UMA ANÁLISE SOB A
PERSPECTIVA DO RECEPTOR**

**Goiânia
2017**



TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

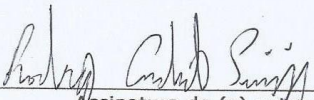
Nome completo do autor: Rodrigo Candido Invernizzi

Título do trabalho: O prazer de ouvir rock and roll: uma análise sob a perspectiva do receptor

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



 Assinatura do (a) autor (a) ²

Data: 10 / 05 / 2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

²A assinatura deve ser escaneada.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Invernizzi, Rodrigo Candido
O PRAZER DE OUVIR ROCK AND ROLL [manuscrito] : UMA
ANÁLISE SOB A PERSPECTIVA DO RECEPTOR / Rodrigo Candido
Invernizzi. - 2017.
4, 128 f.

Orientador: Prof. Dr. Wolney Unes.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação
em Música, Goiânia, 2017.

Bibliografia. Anexos.
Inclui lista de figuras.

1. Rock and roll. 2. Receptor. 3. Ouvinte. 4. Música. I.
Unes, Wolney, orient. II. Título.

CDU 78

RODRIGO CANDIDO INVERNIZZI

**O PRAZER DE OUVIR ROCK AND ROLL: UMA ANÁLISE SOB A
PERSPECTIVA DO RECEPTOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade

Linha de Pesquisa: Música, Cultura e Sociedade

Orientação: Prof. Dr. Wolney Unes

**Goiânia
2017**

AGRADECIMENTOS

Há dois anos, ao formar em educação musical pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, decidi embarcar no estudo sobre música, cultura e sociedade, afinal, sempre sonhei em ser músico e me nutro com conhecimentos sobre música. E essa empreitada não teria sido possível sozinho, por isso os meus agradecimentos...

A todas as divindades que me permitem trilhar o meu caminho diário;

A minha esposa, Juliana dos Anjos, minha companheira diária que me incentiva todos os dias, ela é minha menina. Tudo que faço e fiz é pra te ver feliz.

Aos meus pais, Eduardo e Avenilda, a quem devo minha gratidão maior por estarem sempre ao meu lado e fazerem com que tudo sempre dê certo.

Ao orientador, professor Dr. Wolney Unes, por me fazer olhar em outra perspectiva o tema e por possibilitar desenvolver uma pesquisa relacionada ao rock and roll. Obrigado pela orientação e confiança no meu trabalho.

A todas as professoras e professores das disciplinas do Mestrado, bem como aos Coordenadores do Curso, pela organização, seriedade e competência com que desempenham suas funções.

Enfim, obrigado a todos que, de alguma forma, contribuíram para o desenvolvimento e sucesso dessa pesquisa.

RESUMO

A dissertação em questão visa um olhar sobre o rock and roll com foco no ouvinte e nas possíveis sensações auditivas e conexões cerebrais ocasionados no momento em que a música atinge o receptor. A partir da discussão teórica a respeito das possibilidades de análise de uma obra, baseando em Imbert (1987), buscamos entender de onde vem tamanha fascinação pelo rock and roll, em especial pela obra *Rock around the clock* (entendida aqui como a música que inaugura o gênero rock and roll). A metodologia do trabalho consistiu em revisão bibliográfica com vistas a contribuir com análises a cerca do gênero musical estudado. Para tanto, inicialmente, foram utilizados as abordagens analíticas sistematizadas por Imbert (1987), para posteriormente, em um segundo momento, concentrar na análise da recepção, pelo modelo jakobsoniano, da indústria cultural e do imaginário. Por fim observou-se o ato de fruição, que implicou em mergulhar no campo da acústica e da psicoacústica tendo como base Schafer (1977). Constatou-se que: a função, os significados e os sentidos atribuídos à música brotam também das condições biológicas e não apenas das referências sócio-culturais do fruidor. Além disso, tanto o contexto acústico quanto a paisagem sonora exercem papéis relevantes na construção da teoria da recepção musical. Por fim, sugere-se a abrangência das análises a cerca do rock and roll e do receptor desse gênero musical.

Palavras-chave: Rock and roll. Receptor. *Rock around the colck*. Paisagem sonora. Ato de fruição.

ABSTRACT

The dissertation in question aims at a look at rock and roll with a focus on the listener and on the possible auditory sensations and brain connections occasioned at the moment when the music reaches the receiver. Based on the theoretical discussion about the possibilities of analyzing a work, based on Imbert (1987), we seek to understand where such a fascination for rock and roll comes from, especially the work *Rock around the clock* (understood here as the music that inaugurates the rock and roll genre). The work methodology consisted of a bibliographical review aiming to contribute with analyzes about the musical genre studied. In order to do so, we initially used the analytical approaches systematized by Imbert (1987), and then, in a second moment, to focus on the analysis of the reception, by the jakobsonian model, of the cultural industry and the imaginary. Finally, we observed the act of fruition, which involved diving into the field of acoustics and psychoacoustics, based on Schafer (1977). It was verified that: the function, the meanings and the feelings attributed to the music also arise from the biological conditions and not only from the socio-cultural references of the artist. In addition, both the acoustic context and the soundscape play important roles in the construction of musical reception theory. Finally, it is suggested the comprehensiveness of the analyzes about rock and roll and the receiver of this musical genre.

Keywords: Rock and roll. Receiver. Rock around the colck. Soundscape. Act of fruition.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Evolução do jazz com o blues como espinha dorsal dessa evolução.....	20
FIGURA 2	<i>New Orleans Hop Scop Blues</i> , George W. Thomas. Compassos 40-47.....	24
FIGURA 3	Transcrição da introdução de <i>Rock around the clock</i>	54
FIGURA 4	Anatomia do aparelho auditivo.....	84
FIGURA 5	Duração recomendada da exposição a ruídos em função do nível sonoro.....	88
FIGURA 6	Ruídos e seus valores médios de intensidade em dBA.....	90
FIGURA 7	Efeitos comparativos da música em músicos de rock e orquestra sinfônica.....	91
FIGURA 8	Anatomia do ouvido médio.....	102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. ANTECEDENTES DO ROCK AND ROLL.....	15
1.1. A MÚSICA CORAL.....	18
1.2. CANÇÕES AO VIOLÃO.....	19
1.3. CANÇÕES AO PIANO.....	23
1.4. BANDAS MARCIAIS.....	25
1.5. AS BIG BANDS.....	26
1.6. RACE RECORDS E RHYHM AND BLUES.....	27
1.7. OS ARTISTAS T-BONE WALKER E HANK WILLIAMS.....	29
1.8. O HISTÓRICO-SOCIAL DE BILL HALEY AND HIS COMETS.....	32
2. A MÚSICA POPULAR E A INDÚSTRIA CULTURAL.....	36
2.1. NOVAS TECNOLOGIAS.....	38
2.2. AÇÃO MERCADOLÓGICA PARA “CRIADOR” DO O ROCK AND ROLL.....	42
2.3. ROCK AND ROLL E CINEMA.....	44
2.4. O DISCURSO SOBRE O ROCK AND ROLL.....	51
2.5. A DEFINIÇÃO DO GÊNERO (CASO DE <i>ROCK AROUND THE CLOCK</i>).....	53
3. A CRÍTICA DA RECRIAÇÃO.....	59
3.1. A PRODUÇÃO MUSICAL A PARTIR DO RECEPTOR E A RELAÇÃO FRUITIVA COM A OBRA.....	64
3.2. O OUVINTE E AS REFERÊNCIAS CULTURAIS.....	66
3.3. OS SENTIDOS E A RECEPÇÃO MUSICAL.....	70
3.4. A PAISAGEM SONORA E O RECEPTOR.....	71
3.5. O OUVINTE SOB NOVAS CONDIÇÕES ACÚSTICAS.....	75
3.5.1. Produção e propagação de sons.....	77
3.5.2. A transmissão do som.....	80
3.5.3. Fenômenos físicos relacionados à acústica.....	81
3.6. O OUVIDO HUMANO.....	83
3.7. CAMINHO PARA O CÉREBRO	85
3.8. SENSACIONES SONORAS.....	86
3.8.1. Ruídos e seus efeitos.....	88
4. O PRAZER DE OUVIR ROCK AND ROLL.....	93

4.1.	A QUESTÃO VOLUME.....	95
4.1.1.	Nível de pressão sonora e prazer.....	100
4.2.	O MERCADO E O ROCK AND ROLL.....	105
4.3.	AS MUDANÇAS DO RECEPTOR DE ROCK AND ROLL.....	110
4.4.	O QUE SE MANTÉM NO RECEPTOR DE ROCK AND ROLL NOS DIAS ATUAIS.....	113
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
6.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS... ..	122
7.	ANEXO.....	126

INTRODUÇÃO

O gênero rock and roll é um dos mais conhecidos e ouvidos mundialmente. Isso pode ser observado quando se leva em consideração os aficionados do gênero no Brasil, que não são poucos, como tem demonstrado o grande número de bandas de rock que se espalham por todo o cenário brasileiro e pelo grande número de pessoas que brigam por ingressos para assistir a festivais como o Rock in Rio, por exemplo.

Segundo Hobsbawm (1989), já em 1973 os maiores gastos *per capita* com discos são decorrentes do sucesso do rock and roll nos Estados Unidos da América, Suécia, Alemanha Ocidental, Holanda, Grã-Bretanha, Itália, Espanha, México e Brasil. Hoje, mais de 40 anos depois, a situação continua semelhante: as músicas da banda Inglesa, *The Beatles*, ao serem colocadas à disposição no aplicativo de celular *Spotify* no dia 24 de dezembro de 2015, causaram um dos maiores congestionamentos da rede de que se tem notícia (Billboard, 2016). Segundo a estatística da plataforma, a cidade de São Paulo foi a 4ª com o maior número de execuções do grupo no mundo, atrás somente da Cidade do México, Londres e Santiago. De acordo com a Billboard Brasil (2016) são mais de 155 mil paulistanos acessando para ouvir as músicas por dia. De fato, esse fenômeno vem se repetindo desde a segunda metade da década de 1950, o gênero já alcança quase 70 anos na berlinda da produção musical mundial, ao longo de quase três gerações.

O meu interesse pelo tema rock and roll surge ainda na adolescência, como a maioria dos fãs de rock and roll, com a música *Saia de mim*, da banda paulistana *Titãs*. Todos os dias voltava da escola ansioso para ouvi-la no último volume. Percebi algo que é fácil notar nos fãs de rock and roll: não se deve escutar rock and roll em baixo volume.

Logo quando escrevo sobre isso, eu penso em *AC/DC*, a banda australiana cercada de histórias místicas sobre volume. Eu, como amante de rock and roll, sei que é “impossível” ouvir *AC/DC* se não for na intensidade máxima, pois a música simplesmente parece perder parte de seu sentido, significado e alma.

Com o passar do tempo percebi que poucas vezes o rock and roll era questionado ou estudado no Brasil. Escrever sobre rock and roll inclui algumas dificuldades, como lembra Chacon (1982) em referência à falta de pesquisas na academia, principalmente na área musical. Assim, quando se encontra algo, essas análises e trajetórias raramente estão relacionadas à música e sim em outras áreas tais como jornalismo e história.

A partir deste momento decidi escrever sobre o assunto, visto que a cidade de Goiânia possui uma diversidade cultural, ao contrário do estereótipo e do discurso de “capital country

do Brasil”. Vale ressaltar que a tentativa de dar à cidade de Goiânia o título country visava aproveitar seu suposto potencial para o turismo; em 1995, o então prefeito de Goiânia, Darci Accorsi, apresenta à Câmara de Vereadores um projeto de lei visando outorgar à cidade o título de “capital country” (BENEVIDES, 2008). A proposta foi marcada pela reação da opinião pública: de um lado a defesa da diversidade das expressões culturais goianas, de outro os apoiadores defendiam o projeto baseado na importância da cultura country, justificando que esse título poderia trazer mais movimentação de recursos financeiros e afirmar a expressão das raízes rurais goianas. Ressalto esse fato como uma motivação extra para pesquisar e verificar que a cultura desta cidade se caracteriza por um sincretismo conectado a uma multifacetada cultura musical popular.

Depois de superar tantas dificuldades é possível perceber que quando o assunto é rock and roll a maioria dos textos focalizam a questão sócio-cultural, identitária e de representações sociais – que foi o meu próprio caso, ao escrever meu Trabalho de Conclusão de Curso de Música da Universidade Federal de Goiás (UFG). Naquele trabalho pude analisar e observar os autores Hobsbawm (1989), Friedlander (2004), Mazzoleni (2012), Pavão (1989), Chacon (1982), que buscam análise baseada na história social e em personagens, trajetórias e discografias. Já nesse novo trabalho, vejo a importância de se conhecer a origem do rock and roll, suas tradições culturais, mas, principalmente, realizar uma análise musical que inclua o receptor dessa música.

A proposta deste trabalho, dessa forma, é trazer à tona uma discussão sobre o rock and roll com foco no ouvinte e nas possíveis sensações auditivas e conexões cerebrais ocasionados no momento em que a música atinge o receptor. Com isso buscamos entender de onde vem tamanha fascinação pelo rock and roll, em especial pela obra *Rock around the clock* (entendida aqui como a música que inaugura o gênero rock and roll). A priori, diante desse interesse suscitado pelo gênero e da grande quantidade de ouvintes, podemos levantar algumas questões: o que é o rock and roll e o que o define? O que nos leva a ouvir rock and roll?

Nesse momento, em que a pós-modernidade valoriza a diversidade acentuada e trabalha de forma inevitável com o eclético, com encontros culturais possibilitados pela “compressão do tempo” em virtude da diminuição das distâncias possibilitada pelos avanços tecnológicos relacionados aos meios de transporte de comunicação (HARVEY, 2003), nada mais incentivador do que as leituras que possibilitam essas reflexões. Além disso, a música popular na sua relação com o cenário pós-moderno trata-se de um objeto de estudo que,

atualmente, tem sido cada vez mais valorizado na academia, depois de um grande período de desvalorização – por que não dizer, discriminação cultural?

Como desdobramento das questões inicialmente levantadas, acerca da delimitação do gênero rock and roll, visamos neste trabalho discutir possibilidades de análise da produção do rock and roll. Utilizaremos para tanto as abordagens analíticas sistematizadas por Imbert (1987). Haveremos de nos concentrar inicialmente neste autor, dada à extensão do arco analítico estudado por ele. Em um segundo momento, nos dedicaremos à análise da recepção, pelo modelo jakobsoniano, da indústria cultural e do imaginário.

Antes de iniciar, portanto, convém apontar as possibilidades de análise organizadas por Imbert (1987). Este autor, ao discorrer sobre a história da crítica, percebeu que há diversas tendências para análise de uma obra e que podem ser agrupadas em três grandes eixos. O primeiro trata-se de uma crítica da atividade criadora, que examina de preferência tudo o que se relaciona com a atividade do autor, sua vida pessoal e o contexto em que a obra foi criada. O que se busca neste eixo é uma análise das circunstâncias que envolveram a gênese da obra – e que neste trabalho trataremos no capítulo 1, ao apresentarmos o autor sobre o pano de fundo do contexto musical popular nos Estados Unidos.

No capítulo 2, discutiremos sobre a música popular e a indústria cultural, bem como o surgimento de novas tecnologias que auxiliam os instrumentos a atingirem maiores níveis de intensidade. Esse fato transforma a música popular estadunidense e possibilita uma análise que nos leva até o surgimento do rock and roll através da música *Rock around the clock*. Nessa análise da obra alcançamos o segundo eixo proposto por Imbert (1987), que trata da crítica da obra criada, dedicada a examinar a própria obra e nada fora dela, sempre de maneira objetiva e técnica. A priori, imaginamos que esse viés analítico não é exatamente produtivo, sem apresentar elementos que permitam entender a repercussão da obra no ano de 1955, sobretudo na ambiência sonora do cinema – mesmo assim acreditamos ser importante passar por este estágio metodológico.

Um terceiro eixo identificado pelo autor refere-se à crítica da recriação, examinando a maneira como o fruidor recebe a obra ou, em outras palavras, a relação entre a obra e o ouvinte. No trabalho, esta análise já se faz presente no subcapítulo 2.4 em uma preocupação da produção musical com o fruidor e como este fruidor influencia na produção musical tendo como base o pensamento complexo de Edgar Morin (2008), tema do capítulo 3.

Em vista dessas três possibilidades analíticas podemos constatar que, nos estudos sobre rock and roll, são comuns as análises de cunho sócio-cultural que se utilizam dos conflitos sociais e culturais na busca de compreender a emergência deste tipo de música.

Análises formalistas e estruturalistas são pouco menos comuns. Menos comum ainda, porém não menos importante, é a análise focada no ouvinte, no receptor da música. De fato, um rápido olhar sobre a bibliografia dedicada ao gênero nos mostra à primazia de análises sócio-culturais. Friedlander (2004) logo na introdução de seu estudo anuncia sua intenção meramente histórica: “Este livro conta a história dos primeiros trinta anos da música pop/rock e retrata os vários estilos musicais como se fossem lugares em um grande mapa rodoviário” (FRIEDLANDER, 2004, p. 11); ao passo que o enfoque histórico é ainda a base do estudo de Mazzoleni (2012, p. 103), que reúne fatos para comprovar que “Nova Orleans continuava sendo a base da música americana[...]”.

Outro ponto que esses estudos têm em comum é o fato de citar, de maneira apenas marginal, aspectos técnicos sobre as músicas, caracterizando-as de maneira genérica. “A maior parte das músicas tinha doze compassos de apenas três acordes (uma progressão harmônica I-IV-V) e repetia o primeiro verso da estrofe duas vezes antes de oferecer um terceiro verso diferente (estrutura de letra A-A-B)” (FRIEDLANDER, 2004, p.32).

A maior parte desses estudos – já clássicos – preocupa-se com o papel do receptor do rock and roll, das mudanças não apenas sociais e comportamentais, mas também estéticas por que passa o ouvinte da segunda metade do século XX. Essa pouca dedicação à análise sob o ponto de vista da recepção pode ser atribuída, entre outros motivos, à recente disseminação do conceito e do próprio método de abordagem. Por outro lado, análises formalistas são tradicionais nos estudos musicais, encontrando-se consolidadas nos conservatórios e escolas de música e coroadas pela publicação do monumental tratado de análise de Schoenberg (1993). Já a dedicação aos métodos de natureza sócio-culturais pode ser traçada à influência dos estudos literários, notadamente a partir de meados do século XIX, que viram nas abordagens psicológicas e sociais a chave para o desvelar das sociedades e da própria obra de arte, culminando no Positivismo e no Naturalismo, que associavam toda produção humana a uma relação entre causa e efeito (UNES, 2003).

A análise focada no receptor foi disseminada, sobretudo, a partir da estética da recepção, sistematizada por Hans-Robert Jauss a partir de 1967. Veremos que não era um tema recente, mas que em temas como o rock and roll este tipo de análise não é comum.

Assim observar o receptor leva à pesquisa sobre a fruição, que implica mergulhar no campo da Acústica e da Psicoacústica tendo como base Schafer (1977). Será necessário acompanhar o percurso do som, desde a sua geração, passando pela física acústica, pelo ouvido e interpretação pelo cérebro, onde o som é organizado e são estabelecidas as relações e analogias entre som e conhecimento musical. Segundo Rodrigues (2010, p. 2), “a fisiologia

do aparelho auditivo, apesar de se tratar de conhecimento já estabelecido, não está entre os conhecimentos comumente incorporados à formação do músico”, mas é um conhecimento importante para entendermos alguns aspectos que ocorrem com o receptor.

A opção de estudar o ouvinte de rock and roll faz emergir considerações acerca da acústica, aliada às referências sócio-culturais do fruidor e, em última instância, aos alicerces sobre os quais brotam a função, aos significados e aos sentidos atribuídos à música. Evidentemente, consideramos as análises sociais e históricas importante e a inserção dessa música na cultura estadunidense e sua propagação pelo mundo. Mas este estudo baseado no que Schafer (1977) chamou de “o projeto acústico”, busca o foco na interdisciplina de conhecimentos para levar ao entendimento sobre a “paisagem sonora”.

Segundo o autor, se faz necessário estudar em três vias, englobando a ciência, a sociedade e as artes. Dentro do campo da ciência, o estudo da acústica e psicoacústica nos leva às propriedades do som interpretadas pelo cérebro humano. Estudando a sociedade entenderemos como o homem se comporta com os sons e de que maneira estes afetam e modificam o seu comportamento. Enquanto no estudo do campo das artes veremos como o homem cria paisagens sonoras ideais para aquela outra vida que é a da imaginação e da reflexão psíquica.

Dessa forma, para desenvolver uma análise da relação entre o rock and roll e o seu ouvinte é necessário compreender uma gama de pressupostos que envolvem contextos históricos, filosóficos e sociais. Mas, nesse estudo, servirá de alicerce para entender a trama de significados e relacionar com as teorias da estética da recepção.

Entrementes, aqui teremos como ponto de partida para uma análise sobre o rock and roll a definição sobre as características do gênero e uma análise sobre a música tomada como referência, aqui compreendida como a primeira obra a alcançar repercussão no mundo, aparentemente, *Rock around the clock*, na versão de Bill Haley and his comets. A partir desse contexto partiremos para analisar a produção musical e a recepção da música e seus modos de apreensão, bem como os processos que a legitimaram como um gênero novo e diferente do rhythm and blues, como fora conhecida a princípio.

O trabalho se estruturará em três principais pontos. No primeiro momento, o nascimento do rock and roll será tratado como resultado de uma pluralidade de acontecimentos e de confluência de gêneros musicais, que são responsáveis por sua cenarização sócio-histórica e cultural. Posteriormente será possível nos concentrar na obra, aqui tratada enquanto representação simbólica inserida no contexto em que foi criada.

Por fim, faremos também uma análise crítica do ato de fruição entendendo o gênero musical como um ato de recriação, fundamentado no pensamento de Umberto Eco (2007) e na Estética da Recepção, que preconiza a ideia de que a subjetividade do receptor é que determina o sentido final da obra. Os alicerces sobre os quais brotam a função, os significados e os sentidos atribuídos à música nos levarão à investigação que poderá contribuir com o entendimento de alguns aspectos que transformaram o rock and roll em um gênero musical reconhecido e admirado pelo Mundo.

O ouvinte de rock and roll será caracterizado dentro do estudo sobre acústica e da paisagem sonora. Buscaremos problematizar e esclarecer o prazer de se ouvir rock and roll a partir da sua relação com a intensidade do volume em que as músicas do gênero são ouvidas. Além disso, podemos dizer que os “não ouvintes” de rock and roll teriam aqui o “desprazer” de ouvir, justamente pelo exagero do volume.

É necessário lembrar que a proposta deste estudo não é focada em uma análise histórica do rock and roll e suas vertentes que surgem ao longo do século XX e XXI. Buscaremos as semelhanças das funções e dos lugares de fruição das suas vertentes em vários momentos da história deste gênero musical.

1. OS ANTECEDENTES DO ROCK AND ROLL

Os gêneros musicais populares dos Estados Unidos, tais como conhecemos hoje, começam a ganhar notoriedade no século XIX, mais precisamente com o fim da Guerra de Secessão (1861-1865), também chamada de Guerra Civil. A partir dessa época, as práticas musicais conhecidas como work-songs, negro spirituals e o blues negro, como destaca Muggiati (1995) fundamentado em Hobsbawm (1989), já são parte integrante da cultura musical dos Estados Unidos. Interessante notar que esses gêneros surgem na região sul desse país, caracterizada como mais racista dos Estados Unidos em contrapartida à região norte.

O filósofo e músico Adorno afirma que só é possível surgir uma arte popular espontânea em zonas agrárias remotas quando ainda não estão em estágio avançado da era industrial de massas (apud Puterman, 1994). Com isso as práticas musicais do século XIX, citadas no parágrafo anterior, são gêneros espontâneos de uma arte popular, levando em consideração que esta surge espontaneamente em zonas agrárias. Peretti (apud Tamaka, 2012) informa que os negros estadunidenses só tiveram acesso aos instrumentos de metal industrializados de banda marcial após a Guerra Civil. Antes, apenas se usavam como práticas musicais a voz e instrumentos artesanais, ou seja, produzido pelo próprio músico.

Podemos dizer então que a ação da indústria cultural sobre os gêneros populares dos Estados Unidos só ocorrem no século XX, momento em que o país, a produção de discos de vinil e as estações de rádio já estão em estágios avançados da era industrial.

E, por outro lado, na medida em que a cultura de massa está ligada ao fenômeno do consumo, o momento de instalação definitiva dessa cultura seria mesmo o século XX, onde o capitalismo não mais dito liberal mas, agora, um capitalismo de organização (ou monopolista) criará as condições para uma efetiva sociedade de consumo cimentada, em ampla medida, por veículos como a TV. (COELHO, 1980, p. 7).

Adorno lança o conceito de indústria cultural na década de 30. Nesta mesma época, o autor chama a atenção para o fato de que a ideia de subversão de uma cultura popular, como por exemplo, o jazz, poderia se tornar um instrumento da indústria cultural. Isso aconteceu não só com este gênero, mas também com o rock and roll.

Mas Townsend (1988) alerta para a falta de meio-termo de Adorno: segundo ele o filósofo alemão não permite nenhuma relação entre arte e sociedade no século XX. Para Adorno, tudo imerso na cultura popular está relacionado à indústria cultural a partir da década de 30 do século XX. Diante disso, convém entender o que é música popular e sua diferença entre a música da cultura de massa.

As práticas musicais populares são autênticas e fazem parte de uma cultura local que, segundo Coelho (1980), é uma das fontes de uma cultura nacional. Mas vale ressaltar que não é a única fonte. Ainda de acordo com o autor, a cultura popular assume valores tradicionais de um povo, que se expressa de várias maneiras: em forma artística, como danças e objetos, ou nas credences e costumes gerais, e são produzidas por aqueles mesmos que a consomem. Essa cultura é marcada pelo não questionamento às normas e valores estabelecidos por si mesma.

Com isso, o papel principal da indústria cultural é transformar a música popular com traços regionais e subversivos em algo brando e de fácil acesso, aproveitando levemente suas características mais marcantes. De fato, para transformar algo em produto industrial palatável é necessário despi-lo de suas características mais inusitadas ou estranhas, ou seja, sem extremos e elementos que causem estranhamento. Apenas a partir dessa imersão da obra num denso e espesso melado é que ela se torna palatável para o consumo industrial do cidadão médio.

A exemplo dessa ação da indústria, Friedlander (2004) afirma que as grandes gravadoras estadunidenses, por volta de 1953, produziram artistas brancos que lançassem músicas do rhythm and blues, gênero majoritariamente produzido por negros. As gravadoras, então, pagavam pelos royalties que possibilitavam a elas interferirem nas músicas. Assim, as gravadoras trocavam as letras, amenizavam as partes mais “pesadas” (dialetos dos negros, palavrões, apologia ao sexo) e também simplificavam os ritmos das canções. Outro exemplo, que vale citar refere-se à duração da música. No início do século, um disco nunca ultrapassava os três minutos de música, enquanto “os blues das *jooks* [locais de apresentações dos músicos de blues] chegavam a durar meia hora ou mais” (MUGGIATI, 1995, p. 21).

Diante desta revisão literária sobre a indústria cultural e a música popular, podemos caminhar e buscar entender a história social desse recorte que se dá: do século XIX ao sul dos Estados Unidos até o ano de 1955, quando a música *Rock around the clock* foi incluída como trilha sonora no filme *Sementes de violência*.

O ano de 1955 de acordo com Hobsbawm (1989) é o ano de surgimento da expressão rock and roll associada a um gênero. Convém apontar que antes de se referir a um gênero, o termo rock and roll era uma gíria usada entre os negros estadunidenses. Enquanto que, dentro do contexto musical, “rock” significa balançar e “roll” significa rodar, ou seja, em uma referência coreográfica, “rock and roll” significaria então “balançar e rodar”.

As entranhas das grandes cidades dos Estados Unidos da América são os lugares de nascimento do rock and roll. Estas cidades viviam em grande crescimento demográfico, causado, sobretudo, pelo êxodo rural, que por sua vez, aconteceu graças à situação

extremamente favorável das indústrias norte-americanas, carentes de mão de obra à época, principalmente nos estados ao norte do país.

Pode-se assim dizer que as raízes do gênero estão ligadas às tradições musicais rurais do sul dos Estados Unidos. A população oriunda do campo que se dirigia às grandes cidades era formada majoritariamente por negros, ex-escravos e descendentes dos escravos, que na época foram arrancados da África. De acordo com Muggiati (1995), apesar da proibição em 1808, na década 1850, a América do Norte recebeu mais negros do que no meio século anterior. Berendt (2007) observa que no século XIX e início do século XX era possível distinguir dois grupos distintos de negros: os “crioulos” e os “negros americanos”. Os primeiros, denominados de “crioulos de Lousiana”, foram frutos da antiga cultura mista colonial francesa (BERENDT, 2007). Este grupo já desfrutava da liberdade da escravatura muito mais cedo pelos agricultores e comerciantes franceses. Constituíam uma honra ser crioulo.

Já os negros americanos eram os escravizados pelos ingleses, pertencentes à camada pobre da população. Mesmo pós-abolição da escravatura, continuaram a trabalhar no regime de semiescravidão explorados pelos proprietários de terras, que mantinham grande repressão sobre eles. A punição se dava por linchamentos em espetáculos públicos demorados e sangrentos e julgamentos que invertiam situações. “Se um negro ia pedir a um branco um dinheiro que este lhe devia e por acaso tinha no bolso um pequeno canivete, ainda que fechado, podia ser acusado de “roubo à mão armada”. E isso, no Mississippi, podia valer ao negro prisão perpétua” (MUGGIATI, 1995, p. 20). Os crioulos já se diferenciavam dos outros negros, por já serem comerciantes renomados. Além disso, falavam francês e discriminavam os negros americanos também.

Importante destacar que a parte da população dos negros americanos foi a responsável por levar o gênero musical blues, originalmente rural descendente das work-songs, para as cidades estadunidenses, tanto para o norte quanto para o sul dos Estados Unidos. Essa seria não apenas a principal influência musical do rock and roll, mas segundo Berendt (2007), a “raiz” de todos os outros gêneros musicais dos Estados Unidos. Vale lembrar que Hobsbawm (1989) também credita ao blues rural uma das raízes do jazz. E, ainda de acordo com o autor, foi através dos músicos e fãs de jazz que o blues negro rural alcançou maior visibilidade e extrapolou os estados do sul dos Estados Unidos e dos guetos negros.

Dos ditos crioulos, como citado, provavelmente surgiram o negro spirituals, com canções criadas pelos negros a partir das histórias da Bíblia. Os autores Hobsbawm (1989), Friedlander (2004), Mazzoleni (2012) e Berendt (2007) consideram que o negro spirituals

influenciou o blues rural, enquanto Muggiati (1995) contesta, ao observar que o blues está muito mais relacionado com a realidade prática das work-songs. De acordo com o autor, tanto o blues quanto o negro spirituals sofreram influências musicais dos work-songs.

Diante disso, a primeira prática musical que trataremos será a chamada work-songs e as possíveis influências nos negros spirituals e blues rural. Com isso poderemos falar do blues urbano, do blues branco e seguir para entender os gêneros que surgem posteriormente, como o boogie-woogie, o ragtime (Jazz), Dixeland (Jazz), New Orleans (Jazz), Chicago (Jazz), swing (Jazz). Depois entender a relação mercadológica dos race records e a transformação em rhythm and blues.

1.1. A MÚSICA CORAL

Os work-songs se caracterizavam pelas canções impostas pelos donos dos escravos nas plantações nos Estados do Sul a fim de que, com o ritmo da música, os escravos pudessem trabalhar melhor e mais depressa. Além disso, as canções serviam como aviso sonoro para os seus donos de sua localização. E, ainda, como qualquer religião de origem africana era proibida aos escravos, “os negros sofreram uma evangelização maciça no início do século XIX” (MUGGIATI, 1995, p. 9).

Os negros que permaneciam evangelizados utilizaram a prática dos work-songs e das canções com histórias bíblicas. Esta fusão possibilitou o surgimento do gênero negro spirituals. Evidentemente a forma de cantar dos negros distinguia da forma de cantar dos brancos. As canções africanas eram aproveitadas, trocando-se apenas a letra e a interação social, o que dava uma característica específica ao negro spirituals.

Nas igrejas se ouviam hinos e corais dos puritanos e católicos, dos batistas metodistas e, em meio a tudo isso, os *shouts* dos negros (espécie de canto-lamento), suas danças e seus ritmos. Até por volta de 1880, reuniam-se regularmente na Congo-Square, em Nova Orleans, os negros da região, para a prática do vodu, uma espécie de culto religioso de origem africana. O novo deus Cristo era também cantado por eles [...]. (BERENDT, 2007, p. 21-22).

O fim da Guerra de Secessão (1861-1865) e o fim da escravidão proporcionaram aos negros da região expandirem esses cantos para os serviços religiosos ao ar livre e dentro das igrejas das cidades. Berendt (2007) caracterizou o spiritual próximo ao canto religioso branco europeu. Dentre as características possíveis de se notar essa influência, destaque para o responsório e os cantos cristãos. Os responsórios podem ter origem também dos cantos dos negros trazidos da África, como afirma Hobsbawm (1989). Essa característica de cantar está

presente em várias culturas, mas a forma de cantar nesse gênero, denominado *shouts* (uma espécie de canto-lamento), é um tipo de “chamada” melódica e bem ritmada (Berendt, 2007), traço marcante da cultura trazida pelos negros à América. Esta “chamada” possibilitava ao solista liberdade na performance, tanto melódica quanto rítmica. O coro possuía em seu repertório tanto canções religiosas de origem africana, quanto europeia.

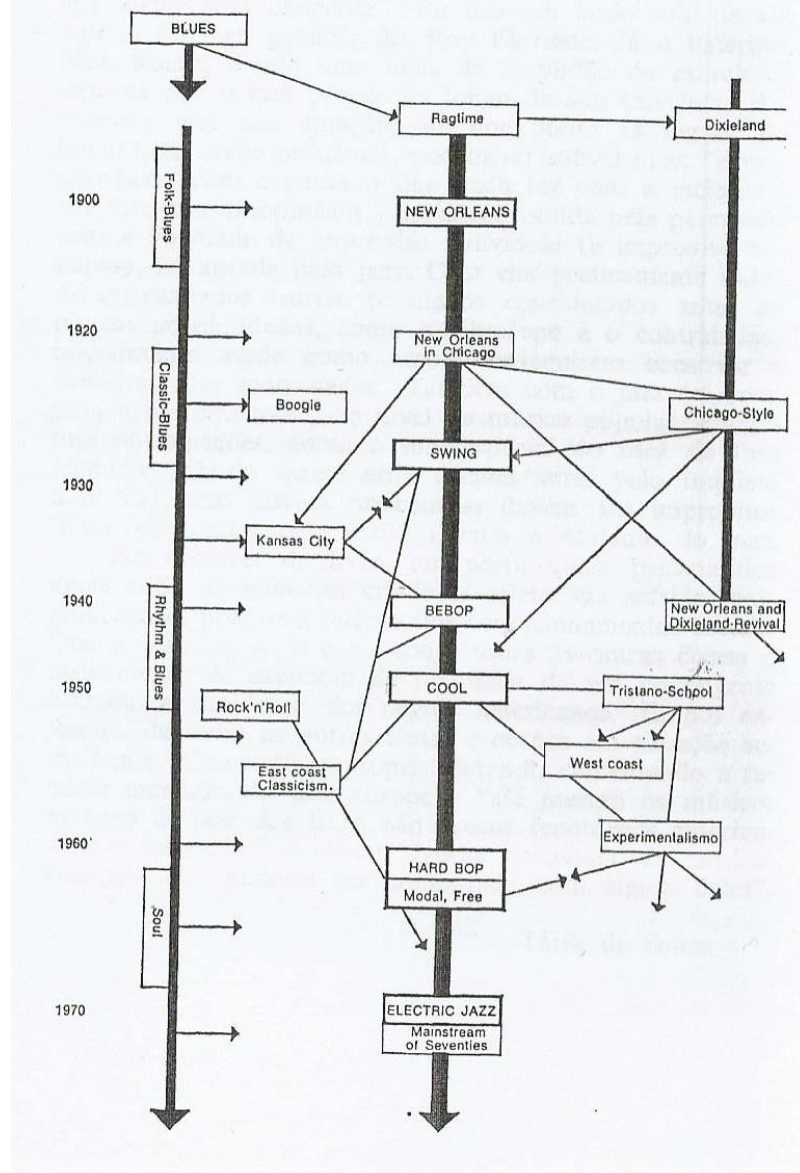
A música coral era acompanhada com palmas, marcação do tempo com os pés ou ambos simultaneamente. Berendt (2007) afirma que os fraseados da melodia cantados nas fazendas dos Estados do Sul eram “atonais”, ou seja, uma organização melódica diferente do sistema tonal europeu. Este som diferente que veio da África reflete as características culturais típicas que desafiam análise segundo os padrões convencionais da musicologia ocidental. Seria a falta de conhecimento íntimo com o sistema tonal ou uma resistência étnica das melodias folclóricas africanas cantadas dentro das escalas pentatônicas que possivelmente proporcionou a articulação das blue notes? “As interpretações variam, abrangendo desde uma possível influência da música árabe [...]” (MUGGIATI, 1995, p. 12)

Fato é que dos spirituals surgiu o gênero gospel songs. Uma forma particular de canções do culto cristão que se tornou típica dos Estados Unidos. Em contrapartida a essa música e representando uma resistência a evangelização surgiu o blues rural. Como vimos, tanto o negro spirituals quanto o blues foram influenciados pelos work-songs. De acordo com Berendt (2007), são a mesma música, porém se diferenciam pelo lugar em que elas são difundidas, ou seja, “o blues é a forma profana do *spiritual* e da *gospel-song*” Berendt (2007, p. 131). Hobsbawm (1989) por sua vez lembra que o spirituals é “Música vocal coletiva, criada pelos americanos no século XIX, de fundo religioso, cuja secularização e individualização propiciaram o surgimento do blues” (HOBSBAWM, 1989, p. 369).

1.2. CANÇÕES AO VIOLÃO

O blues rural, blues folclórico ou blues negro é o gênero que Berendt (2007) credenciou como a “espinha dorsal” dos gêneros populares dos Estados Unidos no século XX. Um modelo da evolução do jazz é apresentado na Figura 1.

Figura 1: Evolução do jazz com o blues como espinha dorsal dessa evolução



Fonte: Berendt (2007)

O gênero blues possuía, como destaca Paul Friedlander (2004), características semelhantes quanto à forma da música spirituals, como por exemplo, o jeito de cantar e os diálogos de chamado-e-resposta (responsório), que eram executados por um cantor principal e a congregação respondia. No caso do blues, o violão respondia à voz principal. “É extremamente curioso notar como esses cantores de blues folclórico tratavam o acompanhamento, isto é, a guitarra não era apenas um emissor de sons ou acordes, mas um elemento com o qual o cantor dialogava” (BERENDT, 2007, p. 128).

Tanto nos spirituals quanto no blues o autor Muggiati (1995) atribuiu uma característica vocal dos negros que possibilitou um timbre específico para a caracterização dos gêneros, o que ele chamou de hollers (gritos de entonações estranhas aos brancos).

“Enquanto o escravo mergulhava na cultura americana, – representada, no plano musical, pela tradição europeia – o grito primal se alterava e sofria mutações” (MUGGIATI, 1995, p. 9). Ou seja, a harmonia europeia no blues é representada nos acordes básicos para afirmar uma tonalidade: a tônica, subdominante e dominante. Mas, de acordo com Muggiati (1995), a forma de cantar, tal como elementos textuais e melódicos, são encontrados na música sudanesa, muito similar ao blues.

Assim, esse som único do grito que veio da África aliado à harmonia tradicional europeia deram origem às blue notes. Dessa forma, a incapacidade, ou até mesmo a recusa do negro em aderir estritamente à tonalidade europeia, levando em consideração a possível influência da música árabe por meio da penetração muçulmana na África Ocidental (uso dos quartos de tom na música) ou até uma superposição da escala pentatônica sobre a escala diatônica europeia, teria resultado em duas áreas incertas, as duas áreas das blue notes.

Com isso o blues influenciou melodicamente a música popular americana da seguinte maneira: primeiro com as blue notes e segundo por usar no violão a técnica do “slide” (deslizar) ou “bottleneck” (“gargalo de garrafa”). As blue notes são terças e sétimas bemolizadas na melodia sobre um acorde perfeito maior. Enquanto o “slide” é uma técnica de tocar o instrumento com um metal enfiado no dedo e deslizar sobre as cordas. Como destaca Muggiati (1995, p. 13), “o músico *dobrava* as notas correndo ao longo das cordas um pedaço de metal, como uma faca, ou um gargalo de garrafa enfiado no dedo”. Esta técnica auxiliava os músicos atingirem o efeito de notas com a intenção de “destemperar” o sistema temperado do violão, possibilitando usar as notas de quarto de tom.

Nos blues rurais as canções seguiam a forma AAB, também chamada de *canzo*, que é a mais importante forma da música dos *trouvères*, comum também na dos *troubadours*. Essa mesma estrutura foi utilizada para o *ballade*, no século XIV na Europa. A diferença, porém, do gênero blues se dá quando o cantor nunca chega a preencher os quatro compassos de cada verso, preenchendo apenas a primeira metade do verso. “A outra metade costuma ser completada por um *break* instrumental” (MUGGIATI, 1995, p. 14). Ou seja, o instrumento completa com uma frase melódica que pode ser a repetição da voz ou uma frase improvisada.

Nesse contexto, a instrumentação consistia em instrumentos rústicos produzidos artesanalmente pelos próprios músicos. Entre os instrumentos típicos do blues inicial estavam o violão, o banjo (originado do *banjor* africano), o *one-string* (uma versão do nosso berimbau), a rabeca (principal animadora das danças nas noites de lazer na senzala) e a gaita-de-boca (MUGGIATI, 1995).

Se a instrumentação do blues e a sua anatomia vocal são relativamente passíveis de identificação, a palavra em si é um mistério. Mazzoleni (2012) afirma que o termo blues parte da expressão “blue devils” (pensamentos tristes). E, de acordo com Muggiati (1995, p. 16), “nos anos de 1830 ou 1840, dizer que a pessoa tinha os blues significava que estava aborrecida; em 1860, já significava infelicidade”.

Independentemente da literalidade da palavra, nesse contexto, o blues ou a forma musical blues configurou-se com exatos 12 compassos, não creditando a ninguém o precursor dessa forma. Cabe destacar que esse formato fechado de 12 compassos não existia nos velhos blues, compostos como formas livres de contar uma história e ainda ter várias histórias contadas, o que fazia com que as letras perdessem o sentido, pois os cantores misturavam as histórias. Durante a música o eu lírico era na primeira pessoa e mais a frente era em terceira pessoa. As músicas do gênero blues só foi cristalizada na forma AAB apenas no século XX. Talvez essa extensão das canções tenha sido referente à gravação. Berendt (2007) destaca uma forma de gravação no fim do século XIX realizada por rolos de pianola, anos antes da invenção do disco.

Sobre a disseminação do gênero, Mazzoleni (2012) afirma que após a primeira guerra mundial, etnomusicólogos vindos do Norte partiram para o sul com o objetivo de documentar e lucrar com essa forma única de extensão musical. O autor ainda destaca que “durante a década de 1920, o blues teve uma propagação inacreditável” (MAZZOLENI, 2012, p. 20). Muggiati (1995, p. 18) por sua vez complementa que “em 1920, explodiu um novo fenômeno: o blues entrava na era da comunicação de massa.”

O blues, agora com a sua forma específica de tocar e cantar, com regras bem definidas de forma e números de compassos, se definiu também na questão harmônica, ou seja, usavam necessariamente os três acordes básicos de uma tonalidade: tônica, subdominante e dominante. Enquanto as melodias e improvisações são compostas sobre um esquema da escala pentatônica com a utilização das blue notes. De acordo com Berendt (2007), a única característica particular harmônica do jazz que o diferenciava da música de concerto é a utilização da blue notes.

As blue notes se caracterizam por utilizar na melodia, tanto no instrumento quanto na melodia vocal, terças e sétimas menores quando se toca uma harmonia com acordes maiores. Com essa característica, o blues teve uma sonoridade particular. Fato que os promotores dessa música utilizaram como propaganda para criar uma mística sobre esses cantores de blues, principalmente da região do Delta do Mississippi. Para alimentar este gênero, os produtores diziam que “muitos músicos brancos tentaram tocar assim e não conseguiram”

(MAZZOLENI, 2012, p. 22). Promovido por estes produtores vindos do norte, que fundaram em Memphis selos para gravar os blues, os cantores e compositores do Delta do Mississipi foram cercados de fascínio pelos cultores do blues. Mas o sucesso econômico foi duramente afetado pela queda da bolsa em 1929. "Depois do crash da bolsa em outubro de 1929, os anos da Depressão que se seguiram maltrataram a beleza do blues da década de 1920. As vendas de discos e o interesse do público caíram vertiginosamente e o blues saiu de moda tão rápido como chegou" (MAZZOLENI, 2012, p. 21).

Da mesma forma que o blues, o country era a música do cotidiano rural dos brancos do sul dos Estados Unidos influenciados pelas músicas das ilhas britânicas, a música apalachiana e os cânticos, das igrejas puritanas, cultivados pelos descendentes ingleses. Inicialmente o country foi chamado de folk-songs e depois apelidado de "blues branco" pela similaridade com que as letras tratavam o cotidiano rural. Ao longo da história do gênero, ainda fora chamado de hillbillie e, por último, foi denominado de country music. Os trabalhadores brancos da região rural eram chamados de forma pejorativa de hillbillie (traduzível como caipira) - por isso, ao longo do desenvolvimento das cidades o blues branco foi chamado assim.

Um dos principais precursores desse gênero, o hillbillie, foi Jimmie Rodgers, apelidado de o "mecânico cantador" (MAZZOLENI, 2012). Este cantor se tornou referência do gênero pela inflexão vocal de seu yodel, particularmente em sua música *Blue yodel*, que foi uma das primeiras canções country que atingiu a marca de um milhão de cópias vendidas (MAZZOLENI, 2012). A semelhança com o blues se dá pelo fato de serem músicas com temáticas tristes e também trazer a expressão "blue" no título da música, além de serem tocadas com o acompanhamento apenas do violão.

A partir de Jimmie Rogers, o country passa a ter uma característica específica que o diferencia do blues negro: o jeito de cantar. Após esse cantor, outros artistas se diferenciavam do blues, só que agora pelo fato de cantarem em duplas, como por exemplo The Delmore Brothers.

1.3. CANÇÕES AO PIANO

Outros dois gêneros a se destacar são o boogie-woogie e o ragtime, que se caracterizam por serem músicas tocadas ao piano e com fontes na música europeia, mas interpretações diferentes parecidas com as do blues. O primeiro gênero, de acordo com Hobsbawm (1989) fundamentado em Berendt (2007), é uma música na forma blues, mas com

a melodia na mão esquerda. “O piano se adaptou admiravelmente ao blues e criou um de seus mais importantes derivados, o boogie-woogie” (MUGGIATI, 1995, p. 13). A primeira partitura com estas características de melodia no baixo que posteriormente ficou conhecida como boogie-woogie foi publicada em 1916, pelo pianista texano George W. Thomas. Esse tipo de piano com bases harmônicas simples aparece apenas no tema B da obra apresentada na figura 2.

Figura 2: *New Orleans Hop Scop Blues*, George W. Thomas. Compassos 40-47

The image shows a musical score for the piece 'New Orleans Hop Scop Blues' by George W. Thomas, measures 40-47. The score is written for piano and is in 12/8 time. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The vocal line includes the words 'Glide', 'Slide', 'Dance', 'Prance', and 'Hop'. The piano accompaniment includes the word 'SPOKEN' and 'obligato'. The second system also has a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The vocal line includes the words 'Stop', 'um', and 'um'. The piano accompaniment includes the word 'SPOKEN'. The score is in the key of B-flat major and has a tempo marking of 'Chorus, Not fast'.

Fonte: <http://pianobluesreview.com/george-w-thomas/>

Já o segundo gênero, além de ser tocado ao piano, se caracteriza também por enaltecer as síncopes (HOBSBAWM, 1989). O ragtime serviu de base para o surgimento do jazz, pois as orquestras militares começaram a tocar as peças do gênero. "O ragtime, como forma, possui, em geral, as características da música para piano do século passado. Muitas vezes tem a forma-trio, típica do minueto, noutras congrega, valsa de Strauss" (BERENDT, 2007, p. 20).

Ou seja, a palavra “ragtime” provém da expressão “raged time”, que por sua vez significa “tempo destruído”. O termo foi utilizado como um indicativo na partitura para que o pianista “quebrasse” o tempo, dando um sentido rítmico do negro. Dentro desse sincretismo musical, Berendt (2007) destaca a presença de compositores brancos que utilizavam a referência ragtime em suas partituras. Possivelmente, foi a partir desse momento, que as músicas populares estadunidenses adotaram a utilização da referência de duas colcheias significando tocar uma semínima e uma colcheia tercinada.

Assim, aos spirituals songs (coral) e letras religiosas, o blues (canções seculares com acompanhamento no violão), o boogie-woogie (canções de blues tocadas ao piano) e o ragtime (músicas europeias com indicação rítmica africanizada) foram as práticas musicais que formaram a base da música popular estadunidense.

1.4. BANDAS MARCIAIS

Credita-se à região do Delta do Mississipi o encontro cultural que proporcionou o surgimento de gêneros musicais como o blues urbano e o jazz. Esta região, mais precisamente, na cidade de Nova Orleans, no final do século XIX, estava habitada por uma grande diversidade cultural, sendo possível encontrar comunidades de diversas nacionalidades, tais como ingleses, italianos, franceses, espanhóis, alemães, eslavos e africanos. Com isso, cada descendente procurava cultivar suas tradições musicais. “Os ingleses cultivavam suas *folk-songs*, os espanhóis suas danças, os franceses suas *chansons* e músicas de balé, os alemães suas marchas prussianas” (BERENDT, 2007, p.21).

Foi nesse cenário urbano e decorrente do contato com outros instrumentos que “o blues tornou-se então a voz de um proletariado rural negro confrontado pela vida urbana e por certa modernidade econômica” (MAZZOLENI, 2012, p. 23). Mas foi com compositores de bandas marciais (também chamadas de orquestras) as primeiras gravações e partituras do gênero.

As gravações de blues - voz e violão - e de cantores que não escreviam partituras só acontecem a partir de 1920, ainda que o gênero já viesse sendo utilizado por orquestras militares. A primeira aparição do blues nesses grupos foi em 1912 por W.C. Handy, com *The Memphis Blues*. Proveniente da cidade de Memphis, como o título da obra sugere, essa orquestra tocava uma música quase idêntica ao que Berendt (2007) denominou de gênero musical “New Orleans”. Ainda de acordo com o autor, o chamado “New Orleans” se caracteriza como segundo gênero da história do jazz. “O ritmo original do *New Orleans* se aproxima mais do ritmo marcha europeu” (BERENDT, 2007, p. 24).

Com o sucesso comercial do blues urbano clássico, voz e violão (a partir de 1920), as orquestras foram denominadas de jazz band. Por mais que as primeiras gravações orquestradas fizessem referência ao blues, esse fazer musical ficou apenas como elementos estruturais e melódicos para o jazz. Berendt (2007) credita ao ragtime, ao new orleans e ao dixieland, o princípio da história do jazz. Antes desses três fazeres musicais, o autor considera como a “pré-história” do gênero.

Já o dixieland é a ação dos brancos sobre o jazz. “Já se havia até acostumado a chamar o jazz branco de *dixieland jazz*” (BERENDT, 2007, p. 25). A primeira orquestra formada por brancos que tocavam jazz foi a Original Dixieland Jazz Band. É nesse momento em que a palavra jazz é atribuída às orquestra marciais e passa a ter um caráter de símbolo nacional. “O

jazz é o resultado do encontro do negro com o branco. [...]Nessa integração das raças, que foi tão importante para a formação e desenvolvimento do jazz, é que se identifica a sua essência, a sua natureza musical, nacional” (BERENDT, 2007, p. 26).

Os compositores e orquestras marciais de Nova Orleans, ao se mudarem para Chicago, desenvolveram o estilo Chicago, que se diferencia pelo desenvolvimento do solo instrumental. “O Instrumento vai adquirindo importância especial e o saxofone ganha notoriedade após o período ‘pianístico’ do *ragtime*” (BERENDT, 2007, p. 28).

Paralelamente a estas bandas que tinham como base os instrumentos de sopro e de metal, a orquestra do maestro Bob Wills and his Texas Playboys tinha como base instrumentos de cordas. O maestro com formação violinística montou sua orquestra influenciada pelas big bands, mas com instrumentos de corda ao invés dos instrumentos de sopro. Essa formatação instrumental deu origem ao gênero western swing.

A esta banda foi acrescentada a guitarra elétrica, um instrumento inventado na década de 1930 como resposta à vontade de seus projetistas em conseguir um maior volume, conservando, no entanto, a musicalidade do instrumento originalmente acústico, ou seja, do violão. O projetista Adolph Rickenbacker foi, possivelmente, o primeiro a produzir uma guitarra elétrica. Devido à aparência com uma frigideira, a guitarra de Rickenbacker, o modelo *Electro Spanish*, foi apelidada de *frying pans* (frigideiras). Mais tarde a guitarra do projetista seria denominada guitarra havaiana, bastante utilizada nas orquestras de western swing. Já nas orquestras de jazz, o instrumento não seria aproveitado.

1.5. AS BIG BANDS

O swing é o gênero denominado para as grandes orquestras. “Característico no estilo *swing* foi à formação de grandes conjuntos, as *big bands*” (BERENDT, 2007, p. 29). Dentro desse contexto, em que “os instrumentos não eram amplificados, exceto pelo microfone do cantor e, às vezes, por um solista que guiava os outros, as orquestras reuniam em sua maioria pelo menos 13 músicos” (MAZZOLENI, 2012, p. 14).

Com isso, as big bands chegavam a ter na formação musical, piano, violão, contrabaixo, bateria - configuração como conhecemos hoje - Bolão (2003), doze metais, sendo quatro trompetes, três trombones, dois saxofones alto, três saxofones tenor, além de cantores solistas ou coro. A inovação do swing se dá pelo volume sonoro poderoso dentro dos salões de dança. Fato que até a década de 1930 proporcionou ao gênero o maior sucesso comercial nos Estados Unidos.

Até aquela época desconhecia-se um consumo de determinado tipo de música naquelas proporções. “A própria palavra swing passou a ser usada em propagandas como etiqueta-símbolo de sucesso, aplicável em campanhas de venda dos mais diferentes produtos – batom, cigarros, roupas femininas etc” (BERENDT, 2007, p. 30).

Em oposição ao grande sucesso do swing os músicos de jazz se juntavam em pequenos locais a fim de formar novos conjuntos e tocar uma música que escapasse àqueles padrões rendosos. Pequenos grupos direcionavam para uma nova música chamada por Berendt (2007) de “cool, hard bop”. Este movimento musical levou o jazz para uma complexidade harmônica e um discurso do puro jazz, para se diferenciar do que virou o swing, apenas uma música comercial. “No fim da década de 40, o nervoso e agitado *bebop* [derivação do swing] começava a ceder lugar a uma música aparentemente tranquila e meditativa” (BERENDT, 2007, p. 32). O grande público que seguiu as músicas dançantes passou a ouvir derivações do swing, dentre eles, o bebop, o jump blues e o rhythm and blues. “Em 1948, a moda do swing passou e foi substituída pelo jump blues e pelo rhythm and blues” (MAZZOLENI, 2012, p. 16).

Os fatores que puseram fim a um grande número de big bands foram: mobilização militar, avanços tecnológicos de microfonação e de instrumentos elétricos e razões econômicas que deram lugar a grupos mais reduzidos. “A generalização dos instrumentos amplificados, principalmente a guitarra e o órgão Hammond, possibilitava então que um grupo de poucos músicos produzisse um volume sonoro igual ou maior do que o de uma grande orquestra” (MAZZOLENI, 2012, p. 16).

1.6. RACE RECORDS E RHYTHM AND BLUES

Os gêneros distintos e com as nomenclaturas bem definidas como tratamos nesse trabalho só puderam ser identificados a partir de trabalhos como de Berendt (2007) e Hobsbawm (1989). Na época, as músicas populares eram diferenciadas apenas por dois gêneros, o race records e o hillbillie. As duas expressões tiveram suas origens discriminatórias. O primeiro gênero referia-se às músicas produzidas por negros, enquanto o segundo relacionava-se às produzidas por brancos. Mazzoleni (2012) destaca que essa divisão foi uma exigência decorrente da indústria do disco.

O gênero race records (registro ou gravações de raça ou de cor) foi posteriormente rebatizado pela Billboard como rhythm and blues. O fato aconteceu em 1949, quando a

revista *Billboard*, assinada pelo jornalista Jerry Wexler, renomeou não apenas o *race records*, mas também o *hilldillie*. “Dessa forma, o que era classificado como ‘hillbillie’ passou a ser ‘country & western’ [...] ao mesmo tempo em que a classificação de ‘race records’ passou a ser ‘rhythm’n’blues” (MAZZOLENI, 2012, p. 47). Diante desse fato, Hobsbawm (1989) afirma,

O *rhythm and blues*, como foi desenvolvido depois da Segunda Guerra Mundial, era a música *folk* dos negros urbanos nos anos 1940, quando um milhão e meio de negros deixaram o sul em direção ao norte e aos guetos do oeste. (HOBSBAWM, 1989, p. 16)

Em outras palavras, a mesma música ao sul dos Estados Unidos era chamada *race records*, ao passo que ao se dirigir para o norte ganhava a denominação *rhythm and blues*.

Estes dois nomes definiram a forma com que a indústria musical se referia e diferenciava a música produzida por negros e brancos, não tendo relação, portanto, com os aspectos musicais. Assim, não importava qual gênero o músico negro fazia nessa época, mas, em vista da necessidade de segregação norte-americana, era necessário deixar clara a filiação étnica de seu autor. Toda música produzida por negros, então, era conhecida como *rhythm and blues*. Não seria demais, portanto, especular que, talvez em vista desse fato, quando *Rock around the clock* se tornou mundialmente conhecida foi preciso mudar o nome do gênero, considerando que Bill Haley era um homem branco.

O *rhythm and blues*, então, é um gênero musical que se desenvolveu durante a década de 1940 dentro das cidades estadunidenses e que tem no diretor da *Billboard International Music Industry Directory* o crédito do seu nome. Mas aos poucos o *rhythm and blues* foi se caracterizando como um gênero dançante e que Paul Friedlander (2004) chamou de *jump band jazz*, enquanto que Berendt (2007) denominou de *bebop*. Segundo Friedlander (2004, p. 34), trata-se de um estilo que “emergiu no rastro do fim da era das *Big Bands* no final da Segunda Guerra Mundial; um estilo animado com um conjunto formado por cinco ou seis instrumentos e um saxofone proeminente.” Ou seja, uma banda de jazz formada por bateria, piano, saxofone, trompete, baixo e voz. A batida geralmente suingada na bateria, as melodias de baixo subindo e descendo as escalas pentatônicas e os solos de saxofone foram os elementos que foram transmitidos do jazz para o *rhythm and blues*.

Assim Friedlander sintetiza o que é uma banda de *rhythm and blues*,

No final dos anos 40, transformaram os elementos do blues, do gospel e do *jump band jazz* no estilo conhecido como *rhythm and blues*. (...). A síntese musical do R&B consistia na formação básica das bandas de blues, complementada por um solista de sax-tenor do jazz. Como no *jump band jazz*, o importante era o swing. A influência do gospel, que enfatizava a base rítmica 2/4(ou “*backbeat*”), marcadas

principalmente pela bateria, criava um movimento corporal que estimulava os ouvintes. O virtuosismo vocal e a criatividade no palco, ambas heranças do gospel, foram importantes componentes do R&B [*rhythm and blues*] (...) O solo instrumental, feito principalmente pelo sax-tenor, combinava a fluidez improvisada do jazz com as longas repetições do blues. (FRIEDLANDER, 2004, p. 34).

Em grandes cidades como Detroit, Chicago, Nova York e Filadélfia do pós-guerra há grandes comunidades de negros, mas com raízes diferentes, visto que, algumas tinham como tradição o gospel, outras o jazz e outras o blues. Com isso, é nas grandes cidades que ocorre a interação desses grupos, onde músicos se encontram e ocorrem a fusão cada vez maior de gêneros musicais de procedências diferentes, como o blues, o jazz e o gospel.

Ante a pluralidade de gêneros musicais negros, as gravadoras de discos procuravam na contramão dessa diversidade sonora um único gênero que pudesse sintetizar a cultura negra. Assim, buscar o som da cidade que representasse a cultura negra levava necessariamente à formação de um padrão, ou seja, uma música com a “cara” dos negros. É então, com o *rhythm and blues* que as gravadoras encontram esta “cara” que tanto buscavam. Assim, usavam nas gravações bandas com o instrumental formado por baixo, bateria, piano, sax-tenor, trompete e/ou guitarra. O diferencial estava no cantor solista que também tocava um instrumento de acordo com sua procedência. Dessa forma, tem-se o seguinte: 1) se a sua raiz era o jazz, ele tocava instrumento de sopro de metal; 2) se a sua raiz era o gospel, ele tocava piano; 3) se a sua raiz era o blues, ele tocava guitarra.

É este gênero musical que conquista uma legião de fãs na comunidade negra urbana. Ultrapassa-se, inclusive, a linha divisória e a música negra passa a fazer sucesso junto ao público branco. Segundo Paul Friedlander (2004, p. 38), “em 1952 a vendagem de *rhythm and blues* para o público branco alcança a marca de 40 por cento na loja Dolphin Record de Los Angeles.” Tão grande foi o sucesso das bandas de *rhythm and blues* que deixou o público jovem, tanto branco quanto negro, completamente seduzido. Também obrigou, devido à grande demanda comercial, as lojas de discos e as rádios brancas, estações quase quebradas devido à concorrência com a TV, a tocarem o *rhythm and blues* (FRIEDLANDER, 2004).

1.7. OS ARTISTAS T-BONE WALKER E HANK WILLIAMS

Os músicos populares nos Estados Unidos durante a década de 40 já estavam inseridos na condição do mercado e seguiam algumas regras básicas para o sucesso - regras copiadas pelo mercado até os dias atuais, com pouca ou nenhuma diferença. Segue a seguinte fórmula: o artista principal é cantor e instrumentista, sendo que seu instrumento e sua cor de pele

estariam relacionados a um gênero musical; Diante da repercussão do artista, ou seja, do sucesso que ele alcançasse como solista poderia ser contratado por uma gravadora que providenciava uma orquestra ou banda.

Como vimos anteriormente os instrumentos de sopro estão ligados ao jazz, enquanto os instrumentos de corda estão relacionados ao country and western ou ao blues. Lembrando que a cor de pele era determinante para o gênero, assim, o artista branco era relacionado ao country and western, enquanto o artista negro relacionado ao rhythm and blues. Mesmo que, por exemplo, a mesma música do mesmo compositor fosse interpretada por dois artistas diferentes, usando a mesma instrumentação, havia essa diferenciação, se caso um fosse branco e o outro negro.

Se faz necessário aqui analisar os cantores e guitarristas T-Bone Walker, do rhythm and blues, e Hank Williams, country and western, para entendermos as semelhanças e diferenças entre os dois gêneros musicais que são tidos por diversos autores como as fontes musicais do surgimento do rock and roll. A partir da análise desses dois artistas poderemos compreender como essa distância entre os gêneros country and western e rhythm and blues foi diminuída a ponto de ser imperceptível a diferença quando Bill Haley transita do primeiro gênero para o segundo. Hobsbawm (1989, p. 16) afirma que “os primeiros triunfos de rock-and-roll o público era incapaz de distinguir entre um Bill Haley (*Rock around the Clock*) e um Chuck Berry.”

O primeiro ponto a se destacar é a invenção e popularização da guitarra elétrica. Depois das primeiras experimentações de Rickenbacker com sua *Electro Spanish*, logo surge uma guitarra elétrica de corpo maciço. Dentre os modelos pioneiros está o ES-150, desenvolvido pela empresa Gibson, em 1936. Foi esse, provavelmente, o modelo utilizado por Bill Haley na gravação de *Rock around the clock*, em 1954. Convém ressaltar que, nesta época, as guitarras elétricas eram ainda caras e o acesso a elas ficava restrito a classes econômicas favorecidas, geralmente formadas por brancos.

Assim é possível verificar que a tentativa de criar um violão elétrico deu origem a dois tipos de guitarras elétricas. A guitarra havaiana e a guitarra elétrica, a segunda segue as características do projeto inicial, ou seja, possuindo seis cordas e mesma afinação que o violão. Já a guitarra havaiana é diferente em vários aspectos: é tocada deitada e a afinação é diferente. Por conta dessas características, ela se desenvolveu como um instrumento com propriedades próprias, enquanto a guitarra elétrica ficou mais próxima do violão e o instrumentista pode transitar entre o instrumento acústico e elétrico.

Diante dessas duas inovações de instrumento, a guitarra elétrica faz parte da música popular nos Estados Unidos desde a década de 1930. Interessante notar que a guitarra havaiana se popularizou no country and western não como um instrumento tocado pelo músico principal, mas sim utilizada como efeito de uma música “moderna” pelos artistas do gênero. A guitarra elétrica, por sua vez, foi cada vez mais utilizada em orquestras substituindo o violão, graças a sua possibilidade de volume e com isso podendo ser colocada ao nível de instrumento solista.

Dentro desse contexto, o músico de blues T-Bone Walker, durante a década de 1940, se tornou a referência na música popular estadunidense como guitarrista solista e, ainda, como cantor. Este artista conseguiu com sua banda, suas músicas e seus solos sintetizar elementos musicais que seriam identificados como rhythm and blues. A performance de tocar com a guitarra atrás das costas ou da cabeça, com os dentes e também entre as pernas foram incorporados aos seus sucessores como essencial para tocar o rhythm and blues. Depois de T-Bone Walker todo guitarrista do gênero precisava em algum momento de sua apresentação utilizar um desses artifícios (MAZZOLENI, 2012). O artista, então, consagrou a guitarra elétrica como instrumento solista.

Contemporâneo de T-Bone Walker, o violonista de country and western, Hank Williams lançou em 1947 a música *Move it on over*. Esta obra alcançou sucesso em toda a região sul dos Estados Unidos. A obra contém características que o tornam referência no gênero country and western, como por exemplo o jeito de cantar. “As histórias que ele contava e cantava com a voz anasalada fundaram as bases para grande parte da música popular americana moderna [...]” (MAZZOLENI, 2012, p. 51).

Outro ponto a destacar musicalmente no grupo de Hank Williams é a instrumentação. Na obra citada anteriormente, a guitarra havaiana funciona com um interlúdio entre os versos e tem formação instrumental idêntica à banda de Bill Haley. A canção *Rock around the clock* utiliza inclusive este interlúdio da guitarra havaiana.

Ao analisar T-Bone Walker e Hank Williams é possível distinguir duas formas diferentes de canções. Enquanto no primeiro o cantor utiliza o instrumento, no caso a guitarra elétrica, valorizando-o como solista e em diálogo com a parte vocal (referência do blues e do jazz), o segundo utiliza o instrumento apenas como acompanhamento, pouco ou nenhum solo instrumental. Outro ponto a se notar é que, no caso de Hank Williams, não houve a troca do instrumento violão pela guitarra elétrica.

Assim, podemos dizer que, quando a Billboard rebatizou os gêneros musicais – quando o hillbillie se transformou em country and western e o race records passou a ser rhythm and blues –, os dois artistas se configuravam como o modelo de cada gênero.

É nesse contexto que Bill Haley inicia sua carreira. Ao analisar a formatação instrumental de seu grupo na obra gravada de *Rock around the clock*, observamos ser idêntica à música *Move it on over* de Hank Williams. Importante lembrar que Mazzoleni (2012) e Friedlander (2004) salientam o fato de que Bill Haley foi contratado para ser um cantor de rhythm and blues na década de 50. Esse fato pode ser visto como decorrente de uma ação da indústria fonográfica: a partir de Bill Haley, basta uma gravadora embalar algo como rhythm and blues, independentemente do que o artista faça, para que as vendas tenham sucesso. Em nosso caso específico, trata-se de um branco inserido num espaço musical negro. Nessas músicas Bill Haley deixou o violão para tocar guitarra elétrica, manteve a guitarra havaiana como interlúdio, utilizou a guitarra elétrica como solista (mas não sendo ele o solista) e seguiu a determinação das gravadoras de facilitar o acesso à obra, ou seja, eliminando os dialetos das letras, melhorando a dicção e simplificando os ritmos.

1.8. O HISTÓRICO-SOCIAL DE BILL HALEY AND HIS COMETS

William John Clifton Haley Jr. (Bill Haley), nasceu em Highland Park, Michigan (região nordeste dos Estados Unidos), em 6 de julho de 1925. O cantor era o filho mais novo de Maude e William Haley e sua irmã mais velha se chamava Margaret. Aos quatro anos, Bill e a sua família vivenciaram a grande crise de 1929, denominada de grande depressão econômica, fato que impulsionou a família a se mudar para Boothwyn, Pensilvânia. Na nova cidade, o pai de Bill conseguiu emprego de mecânico no Sun Shipyards, e, para complementar a renda familiar, Maude Haley dava aulas de piano em casa. Bill Haley aprendeu a cantar com a sua mãe, já com o seu pai ele aprendeu a tocar violão. Com isso, provavelmente incentivado pela família, Bill Haley começou cedo a atuar como cantor de country and western e aos 7 anos já se apresentava para comunidade.

A carreira profissional de Bill Haley iniciou quando o cantor completou 15 anos de idade. Nessa época se juntou ao grupo Cousin Lee, que se apresentava regularmente em um programa na WDEL em Wilmington, Delaware. Participar desse grupo proporcionou a Bill Haley a oportunidade de viajar por todo o Meio-Oeste dos EUA. Um fato interessante fez com que o cantor deixasse de realizar turnês pelos Estados Unidos: Haley havia se casado em Chester, na Pensilvânia e, longe das viagens, foi contratado para trabalhar como disc jockey,

locutor esportivo e apresentador de seu próprio programa de música ao vivo (FRIEDLANDER, 2004).

A Pensilvânia é um dos estados do norte do país americano, que fizeram parte da luta contra os estados escravagistas na Guerra de Secessão (1861-1865). Com isso, a região fazia parte do florescente cenário musical de clubes que aceitavam a presença de negros e brancos participando da mesma festa. Assim, um clube em especial proporcionou a Bill Haley um contato com a música negra estadunidense. O Pep's Music Barn, de acordo com o cantor, transmitia um clima amigável entre negros e brancos naquela região:

Naquela época nós trabalhávamos em casas noturnas com brancos e negros e não havia problema nem com os músicos nem com os fregueses. E eu trabalhei no Pep's Music Barn onde também tocaram B.B. King, Fats Domino, Lloyd Prince, Ray Charles, Nat King Cole – não importava quem fosse. (apud FRIEDLANDER, 2004, p. 52)

Por conta desse contato com músicas e músicos negros, Bill Haley quando convidado pela gravadora Essex para gravar rhythm and blues não hesitou e gravou a música intitulada *Rock this joint*, inovando assim, seu estilo musical. Fato, ainda, que, de acordo com o artista, confirmou seu sincretismo da seguinte maneira:

Eu senti que se pudesse pegar, digamos, a música do estilo dixieland e colocasse uma base rítmica de 2/4, acrescentando uma batida que os ouvintes pudessem bater palmas, assim como dançar, isto poderia ser o que eles estavam procurando (apud FRIEDLANDER, 2004, p. 52)

Esse gênero se consolidaria no repertório de Haley a partir de 1951, quando o artista e sua banda, os Saddlemen, grupo de country and western com formação de um arcódeon, uma guitarra havaiana, um baixo acústico, bateria, violão e piano, se transferem para a gravadora Holiday Records, deixando para trás a Cowboy Records. Bill Haley and The Saddlemen passam, então, a integrar o time de artistas que interpretavam o gênero rhythm and blues. A primeira música a ser gravada por Bill Haley and The Saddlemen nesse novo gênero foi a *Rocket 88*.

A propósito, vale a pena lembrar como se dava a relação entre as gravadoras. A pequena gravadora Chess Records lançou seu artista Jackie Brenston & His delta cats. Com esse grupo a gravação de *Rocket 88* alcançou, em Chicago, o primeiro lugar das mais tocadas nas rádios específicas de rhythm and blues. Logo após vertiginoso sucesso, a gravadora de Brenston vende os royalties para a Holiday Records que, por sua vez, escolhe Bill Haley & The Sandlemen para a sua versão. Como as raízes de Haley era na música country, ele adicionou à sua banda de rhythm and blues a guitarra havaiana, um instrumento muito

utilizado na música branca. Este instrumento, na banda de Haley, transformou-se, junto com a guitarra elétrica, em solista. Já na versão de Jackie Brenston, o solista é o sax-tenor.

Os artistas, como Bill Haley, contratados pelas grandes gravadoras tinham como papel principal suavizar as letras que tinham origem nos violentos blues, que, em geral, eram consideradas maliciosas e, por isso, precisavam ser suavizadas. Tal sina também ocorre com as performances ditas imorais dos negros. Assim, a banda de Bill usava smoking e o cantor era tímido e reservado.

Haley abandona sua banda country em 1952 e, com isso, a the Saddleman se torna His Comets agora constituído de bateria, baixo, duas guitarras, piano, guitarra havaiana e um sax-tenor. Se observarmos com cuidado a banda nova havia três guitarras, ou seja, a guitarra vai se tornando o instrumento principal no grupo.

É com essa nova banda que Bill Haley tornou-se conhecido mundialmente. Eles gravaram a música *Crazy Man Crazy*, que segundo Friedlander (2004), vendeu mais de um milhão de cópias e entrou na lista das 20 mais da billboard em 1953, fato este que atraiu interesse de três grandes gravadoras (Columbia, RCA e Decca). Ele acabou assinando com a Decca em 1954, e, logo em seguida, lançando o single *Rock around the clock*. A partir desse momento sua história no rhythm and blues começa a mudar completamente os rumos da música popular estadunidense.

É pela tradicional gravadora Decca, uma das últimas gravadoras brancas a resistir à entrada do rhythm and blues, pois, essas gravadoras estavam interessadas em artistas como Frank Sinatra que, por sinal, era o supprassumo da música romântica adulta, que Bill Haley alcança o auge de sua carreira. Segundo Paul Friedlander (2004), Bill Haley é o único artista da gravadora a ser contratado em 1954, pois a gravadora, dentre outros empresários, acreditavam que o rhythm and blues era apenas uma “onda” e que logo desapareceria. Mas Haley, com a obra *Rock around the clock*, emplaca um explosivo sucesso nas vendas, não apenas nos Estados Unidos, mas em todo o mundo. O interessante é que este sucesso é alcançado apenas no ano seguinte ao lançamento nas lojas de discos. Algo incomum até então uma vez que a música alcançava o sucesso nas lojas de discos e nas rádios no ano de seu lançamento.

Gravado por Bill Haley and His Comets em 12 de abril de 1954 e lançado no mesmo ano, o single foi inicialmente um fracasso para os padrões de venda da época, vendendo somente 75 mil cópias nos Estados Unidos. Essa gravação, aparentemente, parecia estar fadada a passar em brancas nuvens, sendo apenas mais um rhythm and blues palatável à

classe média branca estadunidense. Todavia, essa aparente sina é quebrada quando a música se torna parte da trilha sonora do filme *Sementes de violência*, em março de 1955.

É neste momento que a música americana se transforma na música mais vendida mundialmente. Surpreendentemente, "a canção subiu para o primeiro lugar e ficou lá por inacreditáveis oito semanas. Desde aquela época ela vendeu mais de 30 milhões de cópias, mais do que qualquer outro single de rock" (FRIEDLANDER, 2004, p. 53).

O rhythm and blues se torna, então, rock and roll e vira “febre” no mundo e, principalmente nos Estados Unidos. Segundo Hobsbawm (1989), “a partir de 1955, quando nasceu o rock-and-roll, até 1959, as vendas de discos norte-americanas cresceram 36 por cento a cada ano” (HOBSBAWM, 1989, p. 17). E ainda informa que, “de acordo com a Billboard International Music Industry Directory, de 1972, apenas 1,3 por cento dos discos e fitas vendidos nos EUA eram de jazz, contra 6,1 por cento de música clássica e 75 por cento de rock ou gêneros semelhantes” (HOBSBAWM, 1989, p. 15).

Rock around the clock é marcada por contradições, a começar pelo fato de ser lançada como um rhythm and blues e, assim que ficou unida ao cinema, ter se transformado em rock and roll. Outra contradição que merece ser levada em consideração refere-se ao fracasso de vendas no ano de seu lançamento. Entretanto, um ano depois, se torna a música mais vendida no mundo. Inicialmente, a obra ficou relegada a um discreto lado B, pelo artista Sonny Dae que a lançou alguns meses antes de Haley. Em 1955, Sonny Dae é obrigado a ver o estrondoso sucesso que a música alcança com o lançamento de Haley. E, por fim, o compositor da música, Max C. Freedman, que era um senhor nova-iorquino de 63 anos e se transforma no criador do maior hino adolescente da época.

O rock and roll havia nascido não apenas para os Estados Unidos, como também para o mundo. No entanto, o seu ícone mor, o verdadeiro ídolo, o “rei” do rock and roll não poderia ser Bill Haley de acordo com Friedlander (2004). Em relação a esse ponto específico, Friedlander (2004, p. 51) analisa que “faltavam-lhe [a Bill Haley] o carisma juvenil e a arrogância sexual para se tornar o rei do rock and roll.”

O reinado do rock and roll não viria às mãos da Decca, pois o “rei” estava em outra grande gravadora, a RCA. O jovem sensual, rebelde, espontâneo e, sobretudo, branco, Elvis Aron Presley, poucos meses após o nascimento do rock and roll, teve a sua carreira lançada ao som de uma música que revelava a mesma estrutura musical, a mesma tonalidade que havia sido gravada por Bill Haley, com a obra *Blue suede shoes*.

2. A MÚSICA POPULAR E A INDÚSTRIA CULTURAL

Não cabe neste trabalho discutir os limites entre os gêneros percorridos, que muitas vezes se misturam polissemicamente. O que podemos dizer é que o fazer musical popular estadunidense está imerso e refém da indústria cultural no século XX, ou seja, a produção e difusão desta música ocorreu de acordo com os preceitos da indústria e de uma sociedade industrial. Em outras palavras, tudo que Adorno (1999) temia e condenava foi realizado na música popular durante o século XX, com a invenção, inclusive, da música pop, que pode ser caracterizada como a música cujo o principal intuito é vender o máximo possível. Neste momento é admissível traçar um paralelo entre a música popular estadunidense dos anos 30 e a música popular estadunidense no século XXI.

De acordo com o artigo *Measuring the Evolution of Contemporary Western Popular Music* (SERRÀ *et al.*, 2012), a música popular sofre de uma “não-evolução”. Segundo os autores espanhóis – que analisaram um conjunto de dados, anotações e descrições de áudio de mais de 400 mil gravações de músicas diferentes do período de 1955 a 2010, em gravações que incluíam vários gêneros musicais surgidos no século XX, tais como o próprio rock and roll (tema deste trabalho), mas também o pop, hip hop, heavy metal e música eletrônica –, foi possível observar que em mais de 50 anos de música a estrutura musical, continua idêntica a música dos anos 50 do século XX. As inovações nada mais são que uma corrida tecnológica, ou seja, os empresários travam uma disputa tecnológica a partir de uma mesma música – mesma forma, mesmas estruturas harmônica e melódica. “A centralização do poder nas mãos dos empresários levava a fundir num conjunto único, submetidos às mesmas regras, setores de atividades que no passado haviam sido diversos” (PUTERMAN, 1994, p. 18).

O que Puterman (1994) afirma nos diz muito sobre o pensamento da Pós-Modernidade e o aspecto cultural da sociedade após a consolidação industrial. Trata-se de um processo que gerou, sem precedentes, mudanças na história do pensamento e da técnica de produção de forma geral. A vida na era industrial modificou o pensamento social além de apenas apresentar as máquinas a vapor, as gravações de disco de vinil, os carros automotivos, estações de rádios e televisores. A era da reprodutividade técnica representou a racionalização da produção da materialidade da vida social. A partir deste contexto um conjunto de valores modifica e conseqüentemente interfere na produção cultural.

A indústria alterou e altera o maior número de estilos e estéticas possíveis. E, assim, os transformam e os modificam a fim de torná-los um produto cultural palatável e que venda o máximo possível. É possível observar que o advento da indústria cultural, ao lado da aceleração nas tecnologias de comunicação, de artes, de materiais e de instrumentação musical, proporcionou mudanças paradigmáticas no modo de se pensar a sociedade e suas instituições.

Hoje, podemos caracterizar nosso modelo de produção como pós-industrial: um modelo que privilegia serviços e informação sobre a produção material. Com isso a comunicação e a indústria cultural são primordiais para a difusão de valores e ideias desse sistema. A globalização, em que cultura, política e economia caminham para um caráter policultural, multifacetado, e hiperinformado e pronto para servir bem à constituição de uma rede inclusiva de consumidores (RODRIGUES, 2010).

Através dos meios audiovisuais, os artistas têm maiores possibilidades de se comunicar, mas a quantidade incalculável de tendências e linguagens que surge neste período torna impossível alguma unicidade formal. As obras de arte passam a ser vistas como mercadorias, produtos a serem vendidos e consumidos. A reprodutibilidade técnica da obra propicia uma crescente importância desta, em detrimento da figura do autor. (RODRIGUES, 2010, p. 42)

O advento do cinema, do rádio, da produção em massa e do consumo em massa possibilitaram a existência de meios muito eficientes para atingir um grande número de pessoas e em outras sociedades. Como o próprio exemplo da obra *Rock around the clock* e o filme *Sementes de Violência*. Os dois foram produzidos nos Estados Unidos, mas ganharam uma repercussão mundial em um tempo recorde. Isso é uma característica do século XX, até mesmo uma demonstração do poder da cultura de massa e do alcance da reprodutibilidade técnica.

No mundo pós-moderno podemos dizer que a indústria rege as regras da produção musical, principalmente a popular. Cabe a Walter Benjamin (1892 -1940), um dos integrantes do grupo de filósofos e cientistas sociais de tendências marxistas que criaram a Escola de Frankfurt nos anos 1920, reflexões sobre as técnicas de reprodução da obra de arte, particularmente do cinema. Ao mesmo tempo, Adorno (1999), outro integrante do grupo, lança o conceito de “indústria cultural” e “cultura de massa”.

O autor do século XX passa a lidar a sua arte como um produto que precisa atender às necessidades de mercado, e sua preocupação se volta para o perfil do consumidor.

Mais importante ainda, onde a música, antes, frequentemente atraía uma atenção total, agora tornava-se tão comum que podia ser usada como uma espécie de

decoração – algo para ser notado, mas não realmente observado. (JOURDAIN, 1997, p. 313)

Assim, o cantor, intérprete, compositor nada mais é que um produtor de uma mercadoria e o valor de sua mercadoria é determinado de maneira independente do produtor, ou seja, o mercado e os consumidores que delimitam o preço. Com isso faz parte da realidade do artista produzir algo que seja de interesse ao consumidor, independentemente da vontade e estética do artista em compor ou interpretar uma música, por exemplo. Corroborando com este pensamento Carpeaux (1999, p. 340) lembra que naquele momento já “não é mais possível fazer arte como no século passado”.

Fato é, ainda, que estamos bem ambientados à realidade pós-moderna, caracterizada pela grande efervescência cultural. Porém a consolidação da indústria e da não-evolução musical, como veremos no capítulo 4, é a confirmação de que “Talvez agora a música não precise de um Beethoven, mas sim de um Isaac Newton da mente que pudesse descrever sistematicamente as relações mais profundas da música, tornando-as analiticamente abordáveis” (JOURDAIN, 1997, p. 418).

Ou seja, uma corrida tecnológica tendo como foco a produção musical.

2.1. NOVAS TECNOLOGIAS

A história musical popular nos Estados Unidos nos proporciona notar quatro principais interferências da indústria cultural, até certo ponto evidente, ao longo do século XX. A primeira interferência a destacar está a cargo da gravação e distribuição dos discos de vinil. “Edison tinha feito para a música o mesmo que Gutenberg para as palavras, criando audiências de massa para as ideias musicais. Sua invenção modificaria completamente nossa relação com a música” (JOURDAIN, 1997, p.313).

A possibilidade de gravar um áudio musical e distribuí-lo foi um fator inovador, principalmente se tratando de músicos que não escreviam partituras. Possibilitou eternizar a música que foi tocada em um período e que pode ser reproduzido mesmo após o intérprete não tocar mais. De acordo com Umberto Eco (2007) uma obra nunca é tocada da mesma forma, mesmo considerando os mais fiéis intérpretes. Dessa forma, o advento da gravação possibilitou que a música fosse tocada e ouvida por anos da mesma forma, ou seja, a única mudança que se dá é no ouvinte.

Mas esta inovação tecnológica passa a interferir nas canções, pois as músicas compostas precisaram obedecer a uma duração definida do disco de vinil. No início do século

XX, a tecnologia disponível produzia rolos que não comportavam mais do que três minutos de reprodução de música. Ou seja, se uma composição do artista alcançasse mais de três minutos, na sua versão gravada, por exemplo, se fazia necessário reduzi-la, a fim de possibilitar seu encaixe nos padrões da indústria – ato semelhante àquele que obriga um pepino a ter determinado comprimento e curvatura de maneira a adaptar-se às dúzias com economicidade à caixa de madeira que o transportará até o mercado e seus consumidores.

É possível notar aqui também uma espécie de crescente poder do receptor. Como um empresário está dedicado a comercializar as gravações de seus compositores e intérpretes, para o empresário quem vende mais se torna melhor, não interessa a este empresário a qualidade musical. Interessa, a ele, o artista que vende mais exemplares de disco de vinil possibilitando mais retorno ao empresário e ao dono da fábrica de vinil. Assim ao longo da história da música popular estadunidense verificamos cada vez mais essa prática após a invenção da gravação.

Na verdade, essa prática comercial não nasce com a gravação, mas já vinha desde o Romantismo, época em que se estabelece o comércio de partituras por meio dos editores. O compositor vendia sua música escrita a um editor de partituras, este por sua vez, editava e comercializava a partitura e seguia já a lógica mercadológica, ou seja, bom compositor nada mais é que compositor que vende mais partituras.

A prática de vender música se torna cada vez mais recorrente com o advento da gravação e o músico que vende muitos exemplares será cada vez mais respeitado na indústria, independentemente do seu valor artístico. E, nesse contexto, o empresário amplia seu poder sobre a música gravada, ao ponto de estipular ao artista uma quantidade mínima de vendas. Caso o artista não atinja a margem de vendas estipulada, o empresário não hesitaria em trocá-lo por outro artista. Uma boa quantidade de exemplares vendidos é uma garantia de emprego para o artista.

Dentro dessa lógica comercial, o empresário passa, portanto, a mapear as características de seu produto de sucesso e busca novos artistas com essa característica: o jeito de cantar anasalado de Hank Williams, ou a performance de dançar e rodar de T- Bone Walker, por exemplo, definiram por um largo período o padrão a ser seguido por artistas subsequentes.

A segunda ação da indústria se dá na simplificação das músicas e mudanças de letras, como no caso do gênero dixieland, em que os dialetos negros eram retirados quando uma orquestra branca iria interpretar uma música composta por um negro. Interessante notar que essa ação determina uma mudança até mesmo do nome do gênero, como lembra Berendt

(2007): uma obra antes denominada new orleans, com a ação de troca de letras e simplificações rítmicas se transformam em dixieland.

A terceira interferência da indústria cultural, em seu objeto, se dá no momento em que determinada obra alcança grande repercussão. Por exemplo, as big bands – com o gênero chamado swing – atingiram repercussão em vários Estados dos EUA, o que possibilitou ao mercado associar aquele gênero musical à marca de produtos do cotidiano, tais como geladeira, fósforos, bebidas, etc. Ora, esse tipo de associação acaba por descontextualizar a antiga obra, que é removida de um contexto, digamos, espiritual, comunitário ou mesmo de protesto de negros, para ser associada a um sabão nas mãos de uma simpática dona de casa num subúrbio de classe média branca. Como diria Benjamin (1983), nesse processo de construção de novas associações, perde-se a “aura” daquela obra, que passa a ser reproduzida em novos contextos e em novos momentos.

Diante dessa desconstrução das obras do gênero, a marca do produto se torna mais importante que o fazer musical. E a partir do momento em que a marca swing das big bands passa a ser associada a produtos, as músicas produzidas e comercializadas poderiam ser qualquer outro gênero desde que tivessem a embalagem swing.

A quarta interferência da indústria cultura sobre a obra musical pode ser vista como uma decorrência das duas anteriores, ou seja: assim como new orleans viu-se renomeado para dixieland, o country and western foi transformado em rhythm and blues com Bill Haley. E em seguida apropriado numa ação mercadológica de utilizar os produtos de uso cotidiano.

Esta quarta interferência, decorrente dessas duas ações de mercado, são determinantes para entendermos o rock and roll e seus vários desdobramentos mercadológicos desde seu surgimento. Assim quando se estabelece o rock and roll, tudo passa a ser feito com o principal fim de vender mais.

E, mais ainda, como lembra Puterman (1994), essa nova música industrializada pode ser utilizada a serviço de uma determinada categoria social:

As invenções tecnológicas nas sociedades de classe estão também a serviço das elites e constroem barreiras muitas vezes intransponíveis, não somente no campo da cultura, mas também nos mais diversos setores de fabricação dos mais variados bens de consumo. (PUTERMAN, 1994, p. 22)

O que Puterman (1994) chama a atenção é que: por mais que a música popular de origens nas comunidades negras poderia ser um instrumento de resistência da cultura branca, por exemplo, ela foi seduzida pelo desejo de lucro e assim colocada à venda a qualquer custo. E, assim, se tornando uma revolta de aparência.

Quando Adorno e Horkheimer na década de 30 formulam o conceito de indústria cultural, num momento de desenvolvimento das indústrias fonográficas e do cinema, o conceito é formulado a partir da relação empresário-consumidor, ou seja, o empresário impunha ao público o produto que a estatística lhe indicava ter maior aceitação, assim toda a possibilidade de escolha livre se apagava, uma vez que anulava o espírito crítico e a fantasia dos consumidores Puterman (1994).

Como dito antes, as indústrias estadunidenses se encontravam em um momento de grande produção, visto que vários países europeus passaram a importar dos Estados Unidos após a II Guerra Mundial (1939-45). Vale, ainda, ressaltar que, como a sociedade de consumo do século XX se organizava e se preparava para a Guerra Fria (1945-1989), era necessário afirmar com todas as forças a superioridade do capitalismo em oposição ao socialismo soviético. Dentro desse contexto, segundo Coelho (1980), a forma de produzir cultura, música e arte passa a inserir-se totalmente na lógica da indústria cultural, aliada aos meios de comunicação de massa e a cultura de massa.

Dentre os fatores que são incluídos na lógica da indústria cultural estão inseridas as novas tecnologias que fazem do longo século XX um momento atípico na sociedade ocidental no que tange à música. Ora, se ao longo dos 500 anos anteriores ao século XX somente conhecemos a herança musical graças à escrita – ou seja, só posso interpretar uma música do século XV, porque uma obra foi registrada na escrita musical. Mais: não tenho a possibilidade de ouvir a música daquela época, a não ser pela leitura daquela escrita. Já o século XX é premiado com a tecnologia da gravação, o que faz com que uma obra composta e interpretada possa vir a ser ouvida por gerações futuras.

Com isso o rock and roll nasce já dentro de uma sociedade de avanços tecnológicos que, segundo Hobsbawm (1989), é a principal inovação desse gênero em questão:

Não se pode negar, no entanto, que o rock foi a primeira música a usar sistematicamente instrumentos elétricos em lugar de instrumentos acústicos e a se valer da tecnologia eletrônica não apenas para efeitos especiais, mas para o repertório normal aceito pelo público de massa. (HOBSBAWM, 1989, p. 22)

Em vista dessa peculiaridade, pode-se mesmo ver o rock and roll como a música popular que representa o século XX. Trata-se de uma música que representa o cotidiano, que emerge de uma cultura urbana, materializando muito bem a música de consumo produzida pela nova potência mundial. Por fim, o rock and roll é ainda apropriado como representativo de uma faixa etária que passa a ter voz (os adolescentes). E poderíamos ainda dizer: trata-se de uma música que inclui em suas práticas as novas tecnologias.

Com as tecnologias ligadas ao nascimento do rock and roll como, o rádio, a gravação de áudio, o gramofone e os discos de vinil, o cinema, tem-se a possibilidade da música poder ser tocada dentro dos lares sem que haja a necessidade de instrumentistas. Tem-se, também, a guitarra elétrica e a guitarra havaiana, dois novos instrumentos que podem ser amplificados e competir com o volume de outros instrumentos como a bateria, o saxofone e o trompete.

A primeira tecnologia a ser lembrada que contribui para entendermos o nascimento do rock and roll foi o rádio. A esse propósito, o educador musical Murray Schafer (1977) afirma que, com o advento do rádio “nunca, antes, o som tinha desaparecido do espaço para aparecer novamente, à distância” (SCHAFER, 1977, p. 136). As transmissões radiofônicas surgiram no final do século XIX e início do século XX, mas as transmissões regulares para entretenimento passam a ser difundidas a partir da década de 1920. O rádio torna-se o meio de comunicação mais importante, superando a então soberania dos jornais impressos. Assim o rádio e as transmissões musicais se tornam, até a década de 1950, o principal meio de difusão da música para os lares estadunidenses. Segundo Hobsbawm (1989) a partir da década de 1950 a televisão substitui as rádios.

Ainda por volta do início do século XX, cumpre salientar o surgimento de outra tecnologia de registro e difusão, o cinema, assunto para as próximas seções. Antes, porém, convém verificar o surgimento do termo rock and roll.

2.2. AÇÃO MERCADOLÓGICA PARA O “CRIADOR” DO NOME ROCK AND ROLL

Vimos no capítulo 1 que a música *Rock around the clock* só se transformou em rock and roll quando teve grande repercussão com o público. Esta repercussão, inclusive, espantou os próprios produtores e intérpretes da música. Nesse contexto, alguns detalhes faltavam para legitimar e definir o que seria o novo ritmo. O artista Bill Haley havia conquistado o mundo com sua interpretação, mas faltava um detalhe, como denominar esse novo gênero musical?

Na introdução deste trabalho levantamos a pergunta “o que se define com rock and roll?” Sobre o tema Tupã Corrêa afirma:

[...] notadamente àqueles que se encarregam de construir tendências, modismos e valores artificiais como referência a ser obrigatoriamente seguidas, diz respeito à posição que esses operadores ocupam na sociedade. (CORRÊA, 1989, p. 14-15)

O autor chama atenção para a questão que se um gênero musical está inserido na indústria cultural a pergunta “O que define o rock and roll?” deve ser substituída por “Quem define o que é rock and roll?”

Agentes de um processo irreversível, costumam colocar-se à margem de todos os problemas de fato graves e importantes, contribuindo apenas para dissimular a realidade e envolver suas audiências como os símbolos de um consumo exagerado. (CORRÊA, 1989, p. 15)

Aliado a esta forma de trabalhar dos produtores, a explosão de novas tecnologias nos Estados Unidos, possibilitou o surgimento de novas profissões também, como é o caso dos disc jockeys – profissionais que trabalhavam nos programas de rádios e se responsabilizavam por conduzir através das programações de rádios o que o ouvinte iria ouvir.

Os DJs se tornam mais um personagem que passa a determinar o que os ouvintes da estação de rádio precisavam e queriam ouvir. Evidentemente sobre estes profissionais havia uma cobrança também mercadológica em buscar a audiência alta.

Mais do que qualquer outro DJ, Alan Freed merece atenção especial. Alan Freed (1921-65) trabalhava na cidade de Cleveland, como locutor de um programa de rádio na estação WJW. A partir de 11 de julho de 1951 o seu programa teve como principal patrocinador o comerciante Lee Mintz, dono de uma loja de discos. Este comerciante passava para Freed os títulos de rhythm and blues a serem tocados no programa (MAZZOLENI, 2012).

Batizado o programa de *Moondog's Rock and Roll Party* (A festa de rock and roll do lobisomem) o DJ ficou conhecido pelo codinome moondog (lobisomem). Alan Freed usou como tema de abertura de seu programa a música escrita por Bill Haley:

Haley tinha escrito *Rock-a-Beatin' Boogie* para outro grupo e descobriu que o DJ Alan Freed a estava usando para abrir seu programa de rádio em Cleveland. As palavras *Rock, rock, rock everybody/ Roll, roll, roll everybody* eram contagiantes. (FRIEDLANDER, 2004, p. 52)

O termo “rock” já fazia parte das letras de rhythm and blues, por exemplo, em 1948, Wynonie Harris atingia o hit negro com *Good Rockin' Tonight*, usando a palavra rock no sentido de rebolar, mas pode-se dizer que, somente a partir do programa de Alan Freed, o termo rock and roll se abrange para vários sentidos, tendo ainda, contudo, a dança como principal referência.

Alguns autores consideram que o início do gênero rock and roll acontece exatamente neste momento. Mas Freed usava o termo ‘rock and roll’ para descrever seu show, não a música que estava tocando.

De acordo com Friedlander (2004) é neste contexto que os jovens brancos começam a ter acesso aos programas de rádio do gênero negro. Além disso, vale a pena destacar que é a primeira vez que músicas com temas do cotidiano dos negros, temas polêmicos como sexo e bebedeiras, dentre outros, são transmitidas em uma rádio voltada para o público branco.

O DJ Freed em 1953 não apenas divulgou esta música negra para os brancos, como também promoveu apresentações ao vivo com artistas negros, com dois terços da plateia formada por brancos (FRIEDLANDER, 2004). Com esta ousadia, Freed foi acusado de misturar brancos e negros, o que para a época era visto como inadmissível na cidade. Depois de acusações e polêmicas Freed mudou-se para Nova York e foi responsável pela emissora de rádio alcançar o primeiro lugar em audiência, graças à ousadia que iniciara em Cleveland. (MAZZOLENI, 2012)

As lojas de discos, as rádios, as grandes gravadoras que gravavam músicas destinadas ao público branco, se veem interpeladas pelo sucesso do rhythm and blues. Dentro deste contexto, em 1951, a gravadora Holiday Records contrata o cantor de country Bill Haley e a sua banda The Saddlemen. Assim, Haley juntamente com sua banda se transfere da gravadora Cowboy Records para a Holiday e lança o single *Rocket 88* (FRIEDLANDER, 2004). Bill Haley & The Saddlemen aceitam a mudança, pois a diferença se dá apenas nas prateleiras de disco, ou seja, a banda de Halley continua tocando as músicas com as mesmas características e mesmas instrumentações.

Como vimos, o conjunto musical de Bill Haley foi um dos primeiros conjuntos brancos a serem divulgados como do gênero rhythm and blues e não mais como country and western, apesar de manter a formação instrumental do country, que normalmente era baixo, bateria, sax-tenor, piano e trompete e guitarra havaiana, muito utilizada no country and western, e perpetuada no rhythm and blues, graças a Bill Haley.

À primeira vista o gênero relacionado aos negros parecia ser destinado à pequena e atípica minoria que frequentavam os clubes de blues dos guetos de Chicago. Mas, quando a indústria percebeu esse mercado em potencial compostos de brancos e negros logo tratou de contratar tanto DJs quanto artistas brancos para serem vendidos como rhythm and blues.

2.3. ROCK AND ROLL E CINEMA

O cinema surge de várias inovações, mas basicamente do domínio fotográfico e do domínio sobre o conhecimento da persistência da visão, que consiste em imagens projetadas a

um ritmo superior a 16 fotografias por segundo, fazendo com que a retina humana associe essa continuidade de imagens estáticas a uma única imagem dinâmica.

Com este domínio tecnológico, em 28 de dezembro de 1895, no Salão Grand Café, em Paris, os irmãos Lumière fizeram uma apresentação pública do seu invento, denominado, de Cinematógrafo. Pouco mais de 30 pessoas assistiram ao *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat*, nessa primeira exibição pública. Este pode ser considerado o início do cinema, já que uniu imagens dinâmicas projetadas a um público em um evento pago.

A fim de contextualizar sobre a 7ª arte, utilizamos algumas reflexões de Walter Benjamin (1983). O primeiro passo é refletir sobre as mudanças artísticas que ocorrem tanto no ator, quanto no público. E a primeira reflexão de Benjamin é sobre o ator:

A resposta está na forma *sui generis* com que o ator cinematográfico representa o seu papel. Ao contrário do ator de teatro, o intérprete de um filme não representa diante de um público qualquer a cena a ser reproduzida, e sim diante de um grêmio de especialistas – produtor, diretor, operador, engenheiro do som ou da iluminação, etc. (BENJAMIN, 1983, p. 12)

Assim, o ator interpreta em um novo modelo de atuação, diferentemente do palco de um teatro. Outro ponto a se destacar sobre o cinema, foi a rapidez com que ganhou espaço no mundo desde o começo do século XX, pois a partir da segunda metade, a sétima arte torna-se imprescindível na vida urbana. De acordo com Sklar (1978) na primeira metade do século XX, mais precisamente de 1896 a 1946, foi o mais popular e o mais influente dos meios de cultura nos Estados Unidos. “O cinema desenvolveu-se durante os anos críticos de mudança na estrutura social da vida norte-americana, quando uma nova ordem emergia na cidade industrial moderna” (SKLAR, 1978, p. 13).

Esta nova arte é peça fundamental para que se entenda como se deu o nascimento do rock and roll. Mas não só o surgimento do cinema é fator importante à época do surgimento do rock and roll. Walter Benjamin citando uma bela imagem de conteúdo profético do poeta francês Paul Valéry (1871-1945), anuncia um mundo em que imagens e sonoridades estarão à disposição, com o mínimo de esforço, nas ambiências domésticas:

Tal como a água, o gás e a corrente elétrica vêm de longe para as nossas casas, atender às nossas necessidades por meio de um esforço quase nulo, assim seremos alimentados de imagens visuais e auditivas, passíveis de surgir e desaparecer ao menor gesto, quase que a um sinal. (VALÉRY *apud* BENJAMIN, 1983, p.6)

De fato, a profética imagem de Valéry, da década de 1930, torna-se realidade. O aparelho televisor foi descoberto em torno da década de 1920, mas se popularizou principalmente nos Estados Unidos na década de 50 do século XX. A televisão desenvolve

um papel importante também para o nascimento do rock and roll, pois, segundo Hobsbawm (1989), ela “rouba” a atenção dos adultos, deixando o caminho livre para os jovens tomar conta das estações de rádio.

A relação música e cinema se estreita a partir da década de 1930 e tanto a música popular quanto o cinema na década de 1940 serviram para

Proporcionar recreação e entretenimento essenciais a civis e soldados igualmente, oferecendo filmes de longa metragem e apresentações ao vivo de astros e estrelas em acampamentos norte-americanos e nas frentes de guerra. (SKLAR, 1978, p. 291)

A década de 40 marca, também, o fim da era das big bands. As músicas se transferiram para grupos musicais menores que tocavam “[...]simplesmente a redução das regras das big bands.” (MAZZOLENI, 2007, p. 40). O grupo mais famoso dessa época foi o Tympany Five, dirigido por Louis Jordan. O músico tocava saxofone e sua carreira como protagonista de um grupo musical começa em 1938 após assinatura de contrato com a gravadora Decca. A formação musical de seu grupo era o seu saxofone alto, bateria, piano, guitarra e baixo. O grupo de Louis Jordan foi responsável por gravar músicas para as forças armadas estadunidenses durante a Segunda Guerra Mundial (1939-45).

Louis Jordan foi um artista negro que durante a década de 40 participou como cantor em filmes. Nos filmes “Ele cantava, dançava, tocava saxofone ou piano e ainda dava uma de ator, com um talento excepcional, precursor de uma música universal pronta para agradar todo tipo de público” (MAZZOLENI, 2007, p. 42).

O gênero de Louis Jordan ficou conhecido como o jump blues.

O jump blues tem ênfase na parte rítmica, com apoio acentuado no piano, bateria, baixo e guitarra elétrica, preponderante a partir da metade da década de 1940. O canto dinâmico, normalmente marcado por *riffs* de saxofone[...] (MAZZOLENI, 2007, p. 42)

A década de 1950 é de grande prosperidade para a sociedade norte-americana. Inclui-se nesse clima o cinema que vive um momento cada vez mais próspero. Ele se torna, imprescindível na vida cotidiana dos estadunidenses. Temas relacionados à cultura norte-americana aparecem, cada vez mais e de forma mais frequente, na indústria cinematográfica de Hollywood.

Esses temas do cotidiano urbano são tratados em três filmes, importantes para entender o contexto em que o rock and roll está inserido. Os filmes ajudam a modelar o imaginário adolescente, pois questionam a sociedade adulta e aumentam o abismo já existente entre as gerações. A sociedade adulta era representada, segundo Paulo Chacon (1982), pela

música branca e conservadora dos anos 40, interpretada por cantores como Kay Starr e Frank Sinatra.

Refletia uma proposta de vida que defendia o *status quo*, se autoglorificava pela vitória na II Guerra e reproduzia os valores do *american way of life*. Estática, a pop music se apoiava no que sobrava das grandes bandas e nos ‘heróis jovens’ que nada mais eram do que reprodutores dos padrões adultos, mas que se tornaram as únicas opções de canalização da libido juvenil até meados dos anos 50. Referimo-nos a Perry Como, Eddie Fisher, Kay Starr e, especialmente, a Frank Sinatra. (CHACON, 1982, p. 9)

Os filmes, lançados na década de 1950, proporcionaram aos adolescentes a imagem do rebelde, mas, por si só, não foram dignos de identidade jovial e contestadora, haja vista que o filme *O Selvagem*, lançado e comercializado em 1953, tem como personagem principal um rebelde motociclista e seu grupo. Este filme repercutiu apenas como consequência do filme *Sementes de violência* – lançado dois anos depois.

O filme *O selvagem* tem a história de Johnny, interpretado pelo ator Marlon Brando, líder de um grupo de motociclistas que viajavam pelos Estados Unidos. O protagonista, marcado por um temperamento bastante inquieto e rebelde, de um jovem que tinha problemas de relacionamento, sem perspectiva de futuro e que agia apenas para suprir os seus desejos mais imediatos. Sem dúvida, Johnny trata-se de um símbolo da inquietação juvenil. No filme, o ápice dessa inquietação se dá quando uma moça pergunta para Johnny: “contra o que você está se rebelando, Johnny?” Ao que o personagem responde: “contra o que você quiser”.

Outra cena a se ressaltar no filme é quando um dos personagens que fazia parte de um clube de motociclistas começa a tocar gaita em ritmo dançante e inicia um diálogo com o garçom, representado por um idoso. O motociclista então “ensina” como é o cumprimento que equivale a “legal”, explica que aquela música é para “agitar” e finaliza debochando do velho por ser incapaz de compreender todos aqueles códigos. Mostrando-lhe a gaita, o motociclista diz: “tome um pouco de cerveja e deixe rolar” e finaliza dizendo que aquela é uma “música doída”. Ou seja, um simbolismo em que o jeito de cumprimentar do jovem, a música, enfim, os códigos culturais são diferentes do idoso.

Interessante observar que o imaginário que subjaz ao comportamento, à moda, à forma de dançar e à faixa etária dos jovens, estão completamente encarnadas nas películas do filme. A música do filme *O selvagem* é o jump blues. E, em nenhuma bibliografia de rock and roll cita uma repercussão causada pelo filme com a música. Diante disso podemos notar que a música não despertou no público, o que por exemplo, a música *Rock around the clock* despertou.

Charlie Gillett (1970) em concordância com Friedlander (2004) comenta que o fato se deu porque gênero jump blues não se relacionou diretamente com a faixa etária juvenil. Mas será que foi apenas uma questão de identificação com o gênero? Retomaremos este assunto quando falaremos da crítica da recriação.

Nesse contexto dois fatos relacionados ao cinema comoveram os jovens dos Estados Unidos e quiçá, do mundo. O primeiro foi o lançamento do filme *Juventude transviada* em 27 de janeiro de 1955. *Juventude transviada*, sucesso absoluto que traz como protagonista o ator James Dean em um drama juvenil. Nesse filme, o personagem principal questiona e desafia o modo de vida de seus pais, além de se envolver em confusões durante todo o filme numa perspectiva de falta de esperança no futuro.

O segundo fato é a morte do ator James Dean, o famoso protagonista de *Juventude transviada*, que ocorreu no dia 30 de setembro de 1955. James Dean, além de símbolo da juventude da época, foi o primeiro ator a ganhar o grande prêmio estadunidense *Oscar* póstumo.

Os filmes que reproduziam um tipo de *carpe diem* para os jovens, instigavam a viver o agora e a questionar os antigos costumes. A morte violenta e inesperada de James Dean em um acidente automobilístico, somada à célebre trilha sonora de *Rock around the clock*, sem dúvida, transformou o mundo da música, principalmente no que tange ao público jovem. Hobsbawm (1989, p. 17) observa que “foi esse mercado de crianças e adolescentes que transformou toda a indústria da música”.

É nessa conjuntura que entra em cena o drama estudantil *Sementes de violência*, que estipulou, assim, o marco zero do rhythm and blues nas telas ao exibir a música *Rock around the clock*. O filme captava o clima tenso entre os jovens rebeldes e as instituições conservadoras.

As cenas mais representativas do filme sobre o clima tenso entre os jovens e adultos também representa de acordo com Berendt (2007) o clima tenso entre dois gêneros musicais de jazz. De um lado o dixieland jazz do professor “o jazz branco [...] para distingui-lo do estilo New Orleans” (BERENDT, 2007, p. 25) e de outro lado o bebop dos jovens adolescentes, também chamado por Mazzoleni (2012) de jump blues. Quando o professor coloca a música *Jazz me blues* de Bix Beiderbecke and his Gang e tenta ensinar aos seus alunos a importância de ouvir, admirar e entender a música – ou seja, o professor representa uma ala de aficionados de jazz que faziam parte de um movimento nostálgico, “uma espécie de *revival* das antigas formas.” (BERENDT, 2007, p. 31) – os alunos reagem pedindo “bebop” e ao som de *Invention for guitar and trumpet* de Stan Kenton and his Orchestra, quebram os

discos do professor e passam a dançar e a batucar. Não deixa de ser um forte simbolismo do abismo entre duas gerações.

O filme *Sementes de violência* foi lançado em 19 de março de 1955 e incluía na trilha da fita, como já dissemos, a obra *Rock around the clock*. Essa peça tocava em sua abertura, durante a apresentação dos créditos, e ao fundo da cena os jovens da escola dançavam como os mesmos jovens dançavam no filme *O selvagem*. A obra é retomada ao final do filme quando o professor resolve os problemas de indisciplina da sua turma.

As análises de Gillett (1970), Friedlander (2004), Mazzoleni (2012), não citam esta parte, ou seja, apenas citam a violência e a identificação do público jovem com o vilão do filme. Mas se esquecem de avaliar a música tocada ao final como uma esperança do futuro melhor e do aluno que se converteu em bom moço.

Analisando dessa forma podemos pensar que; os adolescentes apenas gostaram, viciaram-se na música ou, nas palavras de Jourdain (1997, p. 307): “Um cérebro carente de experiência musical é, necessariamente, um cérebro carente de discernimento musical”. Com isso, não houve uma escuta, por parte dos adolescentes, com discernimento.

Assim, podemos dizer que, a música no filme funcionou como uma música ambiente,

Quando experimentamos música ambiente, ouvimos passivamente, em vez de escutar ativamente. [...]o som em entrada é extensivamente processado no tronco do cérebro. Por si só, um primitivo circuito neural nos permite discriminar frequência, altura e localização, e aguça as beiradas dos sons isolados. A maioria dos cientistas cognitivos acredita que, nesse nível, o processamento auditivo é inteiramente inconsciente – não apenas automático, mas separado por completo da experiência que associamos com o “eu”. (JOURDAIN, 1997, p. 314)

O autor complementa,

Nesse nível de análise todas as partes do som têm peso igual. O cérebro é um mestre da simplificação, assim para simplificar uma música complexa com tantas informações que fluem de forma tão rápida é uma carga terrível. (JOURDAIN, 1997, p. 315)

Nesse contexto se a música como ambiente for complexa, o cérebro não consegue simplificar facilmente, mas se tratando de uma música muito simples o cérebro consegue se conectar a música e a cena do filme. Talvez, por isso, a música do filme *O selvagem* não chamou tanta atenção, era complicada demais para o cérebro adolescente prestar atenção, assimilar e viciar-se na música. Enquanto que a obra *Rock around the clock*, parece, perfeitamente, se encaixar na descrição de música ambiente, nesse contexto.

Fato é que, após a repercussão da obra de Bill Haley, vieram as ações do mercado da música, da moda e da identidade juvenil de relacionar com a música com os adolescentes. Por

isso a necessidade de dizer: “novo ritmo”, e não relacionar ao rhythm and blues (negro) e nem mesmo ao country and western (branco). No capítulo 3, ao analisarmos as sensações e discutirmos o que acontece com o nosso corpo quando escutamos música retomaremos esta questão.

Por conta da música, tema do filme *Sementes de violência*, estar inserida em um novo contexto, como também em um novo suporte, ela passa a ser logo compreendida não mais como rhythm and blues, mas sim, como rock and roll. É nesse momento, nesse contexto e nessa paisagem sonora do cinema que o rock and roll é inaugurado.

Importante dizer que os dois primeiros filmes analisados são antecessores do rock and roll, mas estão relacionados com o aparecimento e a expansão do gênero. Isso implica dizer que, assim que inaugurado o rock and roll, com a música de Bill Haley, praticamente, tudo relacionado à juventude terá relação com o rock and roll, como comenta Corrêa (1989, p. 11) “o qual pode, até nem ter sido sua causa ou consequência, mas certamente sempre esteve associado a ele [rock and roll].”

O rock and roll, de acordo com Hobsbawm (1989), se tornou o meio universal de expressão de desejos, instintos, sentimentos do público jovem, impulsionado pela indústria alheia a mera difusão musical. “É o caso, por exemplo, do uso continuado do rock como ilustração sonora de anúncios de roupas, bebidas, cigarros, viagens etc.” (CORRÊA, 1989, p. 26).

Edgar Morin, por sua vez, atribui a esse fenômeno o qualificativo complexo. De acordo com o autor, o sistema de complexidade é regido pela ideia holística, ou hologramática, em que a causa produz o efeito que, por sua vez, produz a causa. A palavra complexo se fundamenta na dialógica e busca entrelaçar coisas ou conceitos que sejam aparentemente separados.

E dentro das possibilidades dos eixos analíticos de Imbert (1987) podem nos auxiliar no entendimento dessa complexidade do fenômeno rock and roll. A crítica da atividade criadora, por exemplo, contempla a análise acerca da relação obra-receptor. Segundo essa ótica o contexto e a própria obra são importantes, mas a contemplação dos receptores e sua relação com a obra é que lhe dão o sentido final.

O caso do rock and roll se assemelha ao caso das big bands, ou seja, uma música relacionada ao volume alto, dançante, com vários produtos relacionados ao gênero, após seu grande sucesso. A diferença se dá no público: enquanto o swing das grandes orquestras alcançou sucesso sem diferenciar a faixa etária e sem alcance mundial, o rock and roll, por sua vez, alcançou sucesso mundial e já na obra inaugural do gênero surge como uma música

universal. Hobsbawm (1989) lembra que o jazz surge como uma música das minorias enquanto o rock and roll sempre foi uma música universal.

A obra *Rock around the clock* se transforma na música mais vendida mundialmente em 1955. Surpreendentemente,

A canção subiu para o primeiro lugar e ficou lá por inacreditáveis oito semanas. Desde aquela época ela vendeu mais de 30 milhões de cópias, mais do que qualquer outro *single* de rock. (FRIEDLANDER, 2004, p. 53)

O rhythm and blues se torna, então, rock and roll e vira febre no mundo, principalmente nos Estados Unidos. Hobsbawm (1989 p. 17) afirma que “a partir de 1955, quando nasceu o rock-and-roll, até 1959, as vendas de discos norte-americanas cresceram 36% a cada ano.”

2.4 O DISCURSO SOBRE O ROCK AND ROLL

A obra *Rock around the clock* vira uma referência de sucesso para indústria cultural e também se transforma em um novo gênero musical, inicialmente como rhythm and blues e após 1955 em rock and roll. A influência da obra é imediata em novos artistas – Elvis Presley, por exemplo, usa a mesma forma musical, as mesmas células rítmicas para atingir o seu primeiro sucesso internacional com a obra *Blue suede shoes*.

Essas mudanças na recepção, na nomenclatura e na própria indústria cultural nos levam a refletir sobre algumas questões: afinal o que distingue o rock and roll? Seria a sua instrumentação? Seria o desempenho dos músicos sobre o palco? Seria a entonação do cantor?

No mundo dos roqueiros é notório o discurso da “atitude”, ou seja, pode o músico tocar e cantar qualquer coisa desde que tenha “atitude” que este músico se torna roqueiro. A questão é, portanto, quem vai validar essa atitude. Essa reflexão é proposta por Corrêa (1989) que diz “A julgar pelos episódios que tiveram lugar a partir dos anos 50, quase tudo está relacionado com o aparecimento e a expansão do rock” (CORRÊA, 1989, p. 11).

Assim, ao analisarmos a pós-repercussão da obra *Rock around the clock*, a indústria musical vê uma possibilidade, em tempo recorde, em vender o novo padrão estipulado por Bill Haley e para vários países. Some-se a isso a necessidade de consolidar o rock and roll e delimitar características musicais e extramusicais que identifiquem o gênero totalmente novo que conquistou o mundo surpreendentemente.

A indústria, assim, planejou um mapeamento, em que, o primeiro passo foi identificar a faixa etária que consumiu a obra. É pela primeira vez na história da música em que uma faixa etária, os adolescentes, possui uma música própria (CORRÊA, 1989). A partir desse

mapeamento do público, a indústria passa a identificar as questões musicais simples e direta para atingir o receptor e, por fim, sempre utilizando um aparato publicitário. “Este, a exemplo do rock, associado a inúmeros produtos, tem percorrido o mundo, divulgando de cigarros a automóveis, refrigerantes e mil outros produtos, especialmente roupas” (CORRÊA, 1989, p. 29).

Com isso, atento a todo o alvoroço provocado pelo novo ritmo, o produtor Sam Katzman decidiu investir no primeiro filme sobre a febre do rock and roll. Assim, pensando em aproveitar o enorme sucesso da obra, Katzman, em 1956, lança o filme *Rock around the clock*, título homônimo à canção, como se vê, e concede o título de rei do rock and roll para Bill Haley. Katzman, também incluiu no elenco, é claro, o DJ Alan Freed que usara de forma pioneira a expressão rock and roll em seu programa radiofônico.

O diretor, ao convidar Alan Freed para participar do filme, demonstra a necessidade de legitimar e creditar a Freed o nome do novo ritmo. Com isso, o termo que Alan Freed utilizara em seu programa constituiu-se na denominação de um gênero musical. E, assim, os brancos não são mais apenas intérpretes de um gênero exclusivamente negro, visto que, passaram a ser integrantes fundadores de um novo gênero musical. Dessa forma, os brancos guardaram traços fundamentais da música negra, muito embora sejam eles os protagonistas desta nova música como almejava o empresário Sam Phillips: “poderia ganhar um milhão de dólares se encontrasse um branco que cantasse como um negro” (apud MAZZOLENI, 2012, p. 169). Hobsbawm (1989) também trata o gênero como “música branca”. Podemos dizer, então, que a música popular estadunidense desde o princípio do século XX com o jazz, blues, rhythm and blues e por último com o rock and roll, parte da ideia de que; o importante é parecer negro, mas não ser negro. Assim a revolta de aparência, alarmada por Adorno (1999), se concretiza ao som de rock and roll e à sombra do sucesso de Bill Haley e Elvis Presley.

Constata-se, também, que o mercado, o cinema, as gravadoras, as lojas de discos, os instrumentos elétricos, principalmente os produtores das guitarras elétricas, perceberam a oportunidade de explorar este novo gênero musical, propagando-o aos quatro cantos do continente as representações deste novo produto, da nova geração, de novos tempos. As novas tecnologias estavam implantadas na música, assim como as novas representações, a nova identidade juvenil, a nova sociedade sendo construída pela nova geração.

A necessidade de renovação do rock and roll por novas vendas, novos discursos e novas manobras da indústria, atingiu o próprio Bill Haley, que após tamanha repercussão de *Rock around the clock* não conseguiu emplacar mais nenhuma de suas canções, com a mesma repercussão. “E como são os jovens ávidos por coisas novas, é natural então que o rock,

constantemente modificado, esteja sempre associado a produtos novos ou da moda” (CORRÊA, 1989, p. 29). Dessa forma coube a Elvis Presley, a mais nova sensação, que logo um ano após o nascimento do rock and roll, teve a sua carreira internacional lançada ao utilizar a mesma estrutura musical, o mesmo tom, apenas mudando a melodia vocal da obra *Rock around the clock*. A obra foi intitulada de *Blue Suede Shoes* de 1956.

Uma clara imitação à versão de Bill Haley e um reforço ao discurso de que a música continha tanto traços negros quanto branco. Dessa forma, foi concedida a coroa de rei do rock and roll a Elvis, mas, não apenas por uma música de repercussão mundial. O cantor conseguiu uma quantidade grande que o possibilitou de ser chamado assim, e ainda, quando mesmo não compunha ou interpretava uma música do gênero ele sempre foi relacionado a este gênero.

2.5. A DEFINIÇÃO DO GÊNERO (CASO DE *ROCK AROUND THE CLOCK*)

Ao abandonarmos o contexto que cerca a obra de Bill Haley, segundo Imbert (1987), poderíamos passar para observar nossa obra sob a ótica da crítica da obra criada, por ela mesma. Imbert (1987) define esse eixo analítico como aquele em que se examina a própria obra, ou seja, descreve a obra de um modo objetivo, não desconsiderando de todo a criação do autor, mas privilegiando sempre a estrutura da obra e tudo o mais que nela pode ser observado.

E, dentro da crítica da obra criada, o método muito comum de análise na tradição acadêmica musical é o método formalista. Este tipo de análise rigorosamente técnica se diz especializar-se na estrutura formal de uma obra, incluindo é claro detalhes como harmonia, melodia, ritmo, timbre, forma, tessitura, entre outros. Nesse tipo de análise o objeto é autossuficiente, ou seja, a obra independe do meio social, histórico, ela por si só já dá sentidos e significados.

Identificando a necessidade desta análise na música de Bill Haley e buscar compreender a forma, a técnica musical da obra que para muitos teóricos musicais, como destaca Heyn apud Schenker (2015, p. 49) “a música nunca está envolvida em metáforas de ‘sentimento’ ou ‘expressão’, mas tem a ver unicamente com as relações internas dos elementos musicais”, apenas a análise técnica e estrutural da música dará os sentidos e significados ou até mesmo na concepção de música pura, que Heyn (2015) destaca também o crítico musical Eduard Hanslick (1825-1904) que idealizou em seu livro *Do belo musical*, publicado em 1854.

Nesta parte da análise é buscar elementos musicais na obra que a transformam inovadoras, ou elementos diferenciadores de outras obras, com que fizeram dela algo essencial para o estudo dela.

Para iniciar a análise formal, se faz necessário entender a frase, o motivo, o tema e o acompanhamento, além de identificar em que gênero formal se parece com a música de Bill Haley, para posteriormente discorrer sobre os elementos musicais desta obra, para tanto é pertinente utilizar o método de análise de Arnold Schoenberg (1993), descrito em seu livro *Fundamentos da composição musical*.

Bennett (1982) considera forma no contexto musical como o projeto ou a configuração básica de que um compositor pode valer-se para moldar ou desenvolver uma obra musical. Assim dentro da história da música ocidental, são vários tipos de formas ou configurações, obtidos através de diferentes métodos, nos diferentes períodos históricos.

Com isso, se observarmos os gêneros musicais, de acordo com a forma musical em *Rock around the clock*, observamos que a estrutura da obra se encaixa no gênero canção acompanhada. O gênero, que segundo Heyn (2015), surgiu no século XIV como caráter homofônico.

Estas canções possuíam, em sua maioria, três partes: uma vocal e duas instrumentais. É de se destacar que grande parte seguia essa forma, mas também dentro dessas canções era comum ver variações, como as canções dependiam dos poemas e o instrumental se adaptava ao tamanho, da forma e o ritmo dos versos do poema.

Diante da constatação que; a obra de Bill Haley e a sua estrutura pode ser incluída no gênero canção, podemos analisar as outras características musicais que a obra possui.

A introdução da canção se dá com um ritmo causado pela bateria em um compasso anacrústico. Após o anúncio rítmico da bateria, os outros instrumentos que são: contrabaixo acústico, guitarra havaiana, guitarra elétrica, e saxofone, imitam a bateria durante quatro compassos, com isso repetem a mesma célula rítmica duas vezes, como mostra a partitura a seguir:

A voz arpeja o acorde de Lá maior: o primeiro verso da letra “one, two, three o’clock, four o’clock rock” é cantado na nota Lá, o segundo verso da letra “Five, six, seven o’clock eighth o’clock rock” é cantada na nota de dó sustenido e o último verso dessa introdução da letra “nine, ten, eleven o’clock twelve o’clock rock” é cantada na nota mi. Após a introdução muda-se para um tema harmônico sustentado pela guitarra havaiana e a guitarra elétrica, enquanto o contrabaixo acústico realiza uma frase que estende da primeira à quarta nota de uma escala em que está o acorde, seguindo de acordo com o pensamento de Schoenberg (1993) sobre o tratamento da linha do baixo, segundo ele o baixo quando não for pedal, deve participar de cada mudança harmônica, sendo tratado como uma melodia secundária, mover no âmbito de uma tessitura definida e possuir um certo grau de continuidade.

Após a introdução há uma exposição do tema principal da música, mas enquanto o tema é apresentado a voz continua arpejando o acorde de Lá maior, contudo agora, com mais rapidez, ou seja, uma nota para cada sílaba e toda última frase da letra há um acréscimo de notas, não pertencentes ao acorde, que se caracteriza por uma sequência descendente, utilizando as notas sol e dó, comum nas canções de blues, usar as notas terça menor e a sétima menor como notas de passagem no acompanhamento de um acorde maior, e das músicas populares que surgiram nessa época nos Estados Unidos. A utilização dessas notas e dessa forma ficou conhecida, como vimos, de blue notes.

Este tema é apresentado duas vezes com a voz cantando o verso e sem variação dinâmica ou qualquer outra diferença harmônica. “A repetição satisfaz o desejo de ouvir, novamente, aquilo que fora agradável numa primeira escuta, e, ao mesmo tempo, auxilia a compreensão” (SCHOENBERG, 1993, p. 151). Após tais exposições o tema se repete mais uma vez, só que agora, com a guitarra como instrumento solista. O solo da guitarra se estende por 12 compassos, utilizando das escalas diatônicas e como efeito também usa as blue notes e por fim uma descendente escala cromática. Encerrando o solo de guitarra, há mais duas exposições do tema com a voz, outra vez sem a variação dinâmica. Posteriormente e seguindo o mesmo tema o saxofone e a guitarra havaiana utilizam as mesmas células rítmicas como instrumentos solistas. Após este dueto há outra vez a exposição do tema com a voz e antes de finalizar, sobrevém a coda.

O compasso utilizado na música 4/4 com algumas singularidades, que se resume em: Toda vez, em qualquer instrumento, a célula rítmica de duas colcheias é necessário interpretar como uma semínima e uma colcheia, onde as duas estariam em tercina. Outra singularidade da música é a marcação forte nos tempos fracos, ou seja, onde era pra ser tempo forte, se toca fraco e onde é para se tocar fraco se toca forte, dando a característica dançante a música.

A composição dessa música está no estágio em que Schoenberg (1993) expõe como estágio inicial, usar um simples acorde e perfis melódicos que podem ser criados a partir das permutações de notas do acorde e combinando-se notas de diferentes durações. Mas como até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção de um motivo, o motivo, no caso *Rock around the clock*, aparece de uma maneira marcante e característica ao início da peça, e depois é constituído pelos intervalos rítmicos e intervalares. O motivo aparece continuamente no curso da obra, mas como adverte Schoenberg (1993) a pura repetição, causa a monotonia, e se houvesse variações poderia ser evitada, mas o caso de *Rock around the clock*, a monotonia se faz presente durante toda a peça, não há nenhuma preocupação em variar o motivo, pelo contrário, há um reforço motivo sem variação nenhuma, nem timbrística, ou variação dinâmica. O motivo é apresentado e posteriormente repetido várias vezes.

Com relação à conexão entre a forma e o motivo se busca a coerência harmônica, as similaridades rítmicas e o conteúdo comum contribuem para a lógica do discurso (SCHOENBERG, 1993). Este conteúdo é gerado e derivado do mesmo motivo básico, assim tanto a similaridade rítmica quanto a coerência harmônica reforça as conexões internas e atuam como elementos unificadores. O caso mais simples é a mera alternância de I – V – I, basta para expressar uma tonalidade. No caso da harmonia da música de Bill Haley, é reforçada durante toda a música tonalidade e se resume a três acordes em uma progressão harmônica tradicional (I – IV – I – V – IV – I).

A música de Bill Haley possui noventa e seis compassos e as estruturas de frases vocais se dão durante um compasso e ao final de cada estrofe se dá em dois compassos. O acompanhamento da melodia se dá, o que Schoenberg (1993) chamou, de intermitente, assim a harmonia aparece em vários compasso sendo sustentada, com acordes curtos, além da harmonia situar no contratempo, o que ocorre com as guitarras, incluindo as sincopações. Esse simples motivo de acompanhamento é usando ininterruptamente por toda a obra, o que Schoenberg (1993) chama de casos primitivos, em que a harmonia não se altera muito e em que o motivo é mais facilmente adaptável.

Vale ressaltar que a obra não possui variedade dinâmica, ou seja, é tocada sempre na intensidade forte, como é típico ao gênero e ao rock and roll.

Com relação ao texto da canção, trata-se de um texto, por assim dizer, de cunho metalinguístico, como diria Jakobson (1960), que se resume a pedir que o ouvinte dance ao som e ao ritmo proposto, enquanto oferece ainda indicações coreográficas de como dançar.

Feita esta análise, fica evidente que a canção não oferece nenhuma inovação técnica musical, ou seja, não há nada inovador musicalmente, e todas suas características musicais já

estão presentes em outras obras do artista ou no rhythm and blues. Além de não contribuir tecnicamente, pode-se mesmo dizer que se trata de canção formalmente banal, com harmonia primária, características das canções popularescas, e melodia simples.

Com tudo isso, analisar a obra de Haley de acordo com o método formalista nos faz concluir que se trata de uma obra pobre tecnicamente e sem inovações. Seria possível citar os instrumentos eletrônicos, entre os quais desponta a guitarra elétrica, como inovação timbrística, caso a guitarra não viesse já sendo utilizada há alguns anos tanto pelo próprio Bill Haley como por outros artistas.

3. A CRÍTICA DA RECRIAÇÃO

Dentro dos eixos analíticos sistematizados por Imbert (1987), o terceiro e último deles, a crítica da atividade criadora, contempla a análise acerca da relação obra-receptor. Segundo essa ótica, o contexto e a própria obra são importantes, mas a contemplação dos receptores e sua relação com a obra é que lhe dariam o sentido final. Ao olhar desse método a obra como mero objeto carece de valor, e é isso que transformaria o ouvinte em, por assim dizer, dono e senhor do significado da obra.

Aplicar este viés analítico a Bill Haley e à sua obra *Rock around the clock* é tentar entender a relação entre a obra e o receptor. Se por um lado fica claro – como já discutido – que aquilo que poderia atrair a atenção do receptor não são exatamente questões sócio-históricas, muito menos técnico-musicais, convém atentar para o ato de recriação da obra pelo ouvinte para buscar entender a repercussão que obteve a canção *Rock around the clock*.

Como vimos na seção em que discutimos as relações entre rock and roll e cinema, muitas análises partem do pressuposto de que os adolescentes teriam se identificado com a música criando um imaginário abrangendo tanto o comportamento quanto as vestimentas e a forma de dançar dos jovens no filme *Sementes de violência*.

Por outro lado, esses mesmos elementos estão também presentes no filme *O selvagem*, lançado dois anos antes, porém a trilha deste filme (com obras caracterizadas como jump blues) nunca atingiria nem de longe o mesmo efeito produzido nos jovens quanto a trilha do filme *Sementes da violência*. Pode ser, portanto, conveniente buscar subsídios em Jourdain (1997) e em Schafer (1977) para tentar encontrar elementos que elucidem essa recepção distinta na música dos dois filmes. Esses dois autores vêm em elementos oriundos da acústica e da psicoacústica, aliadas à neurociência, um caminho importante para entender as distintas sensações causadas por diferentes obras musicais – o que é o caso da ampla repercussão de *Rock around the clock* (trilha de *Sementes de violência*).

Apesar de a análise focada no receptor constituir-se em um tema relativamente antigo, com muitos pensadores da Antiguidade clássica já se preocupando com o assunto, ela foi disseminada especialmente a partir da Estética da Recepção, sistematizada por Hans-Robert Jauss a partir de 1967. Entrementes, muito antes disso, Aristóteles já preconizava esse pensamento estético em seu texto *Poética*, entre outros, evidenciando que o assunto não é tema recente (UNES, 2003). Assim podemos dizer que “O surgimento da crítica musical se deu na Grécia no momento em que se problematiza a relação entre música e afeto, isto é: o

efeito recíproco entre a música e as relações emocionais, numa derivação da retórica musical” (RODRIGUES, 2010, p. 2).

Diante disso, compreender os processos que envolvem a fruição em música é analisar a relação do ser humano com a música, com base nas teorias da estética da recepção. Assim busca-se investigar o processo produtivo que envolve a música, mas sob outra ótica, a ótica do receptor. Dentro desse contexto convém discutir, principalmente, os lugares em que a música é produzida, a paisagem sonora, e, paralelamente, os lugares da recepção da música.

Umberto Eco (2007) e a estética da recepção sugerem que a subjetividade do receptor seria determinante do sentido final da obra (UNES, 1997): “A inteligibilidade de uma obra musical segue caminhos que o próprio compositor, por mais que deseje, não pode controlar” (RODRIGUES, 2010, p. 7).

A construção do sentido musical é algo complexo e diversos autores compartilham a ideia de que o sentido musical de uma obra é construído, indutivamente, na relação entre as múltiplas possibilidades de entendimento que a obra possui e entendimentos singulares realizados individualmente pelos ouvintes. “A construção do sentido musical efetivamente se configura como uma relação genuína entre três termos mutuamente determinados: suporte (ou matriz), referente e sentido” (ZAMPRONHA, 2004, p.79).

A não linearidade do processo de construção do sentido musical que nos remete, segundo Zampronha (2004), à complexidade e ao resultado de uma síntese que a mente realiza com o objetivo de tornar inteligível aquilo que escuta. A música traz uma mensagem (ou mais de uma), mas não é atribuído um único sentido para o ouvinte. Assim, de acordo ainda com este autor, há uma síntese de construção musical, que ainda não se limita à parte perceptível da música, ao seu suporte ou aos fenômenos sonoros, mas também não é independente deles. Essa síntese é introduzida nos fenômenos sonoros pela mente e cria conexões entre estes, o que sugere uma conexão dos axiomas ligados aos aspectos específicos da música e da história social à neurociência.

Como vimos o receptor, da obra *Rock around the clock*, ou de qualquer outra obra, atribuiu uma complexidade de sentidos quando ouve a música. A canção de Bill Haley quando tocada no ambiente de uma sala de cinema, possibilitou ao fruidor dar sentidos e significados aliando música e paisagem sonora. Podemos dizer, então que, o ambiente acústico possibilitou sentidos que podem ter determinado o sucesso da música. Diante disso, “podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem” (SCHAFER, 1977, p. 23). E a partir dessa paisagem sonora buscar entender o que o ouvinte atribuiu à obra *Rock around*

the clock para além da atividade coreográfica e dançante propostas pelo compositor e pelos arranjadores. Foram desencadeados, portanto, a partir daquele momento, sentidos e significados que proporcionam uma mudança de paradigma da obra.

Os autores, os intérpretes da obra e os produtores do filme não planejaram a proporção, a repercussão, muito menos o sentido que foi atribuído àquela obra musical pelo fruidor, ou seja, o filme foi criado e idealizado para tratar de um problema social que ao final seria solucionado pelo professor. Porém, ao sair das salas de cinema, o fruidor se identificou com o, por assim dizer, aluno problema, atribuindo sentidos e significados próprios – e independentes! – não necessariamente semelhantes àqueles que os diretores do filme queriam ter passado. Convém lembrar que, de acordo com Imbert (1987), é o fruidor que dá o sentido final à obra. E ao sair daquele filme, o fruidor buscou não apenas rock (agitar) e roll (rodar) – havia ali algo a mais que o impressionaria.

A relação segundo Imbert (1987) fundamentado em Jakobson se dá da seguinte maneira: O compositor, mediado pela intuição e pela técnica composicional, organiza a relação entre sons e silêncio, o que dará origem a uma obra musical. Cercada de significados, intuições, experiências emocionais e musicais, este produto codificado em signos pode transformar-se num registro, por exemplo, numa gravação daquela ideia sonora. E trata-se de registro incompleto e imperfeito, pois essa nossa gravação terá de ser ouvida pelo fruidor antes que ganhe um sentido final – justamente aquele dado pelo fruidor.

A pesquisa acerca da fruição nos leva ao campo da Acústica, da Psicoacústica e da Neurociência. Assim é possível acompanhar o percurso do som, desde a sua geração, passando pela física acústica, pelo ouvido e a chegada ao cérebro, onde o som é organizado e são, então, estabelecidas as relações e analogias entre signo sonoro e conhecimento musical.

A opção de estudar o ouvinte da canção *Rock around the clock* faz emergir considerações acerca da acústica, aliadas às referências sócio-culturais do fruidor, em última instância, os alicerces sobre os quais brotam a função, os significados e os sentidos atribuídos à música. Diante de uma canção simples harmônica, melódica e ritmicamente, a análise a partir da recepção parece ser produtiva, tendo em vista a construção de significados por parte do receptor.

A partir dessa premissa, pode-se especular que o caminho para a análise da canção esteja também no estudo de processos ligados ao fruidor, tanto quanto às questões sócio-históricas. Mesmo a categorização de nossa canção dentro de um novo gênero (de rhythm and blues para rock and roll), devido à repercussão causada pelos fruidores, a partir do filme *Sementes da violência*. Diante desse fato, este próprio estudo só ganha sentido em vista do

fato de que aqueles receptores da década de 1950 deram à obra um sentido maior até que os compositores e os intérpretes da música. E esse fenômeno nos leva ao imaginário.

O antropólogo Gilbert Durand se ocupou em estudar o imaginário, especialmente em seus livros *Estruturas Antropológicas do Imaginário* e *O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Como lembra Sandra Pesavento (1995, p. 13), a abordagem do imaginário se destaca quando as “razões cartesianas, assim como as certezas do processo científico não eram mais capazes de dar conta da complexidade do real”. Ainda de acordo com a autora, “O imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade” (PESAVENTO, 1995, p. 15).

Em outro momento, a mesma autora busca definir o imaginário e sua constituição como objeto de estudo:

O imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o “verdadeiro” e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objeto de estudo é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação do ser e parecer. (PESAVENTO, 1995, p. 24)

O imaginário faz a conexão entre o real e aquele entre “pelo qual forma-se qualquer representação humana” (DURAND, 2001, p. 41). Enquanto representação do real é, referência a algo ausente, que anuncia e evoca outra coisa que não se encontra presente.

Diante disso, Castoriadis (1982) complementa a impossibilidade de compreender a história humana sem considerar o imaginário. O autor compartilha do pensamento da necessidade de haver um fator unificante para compreender uma sociedade, fator que serviria de conteúdo que se entrelaça com as estruturas simbólicas. O imaginário é o elemento que está na raiz motivadora das escolhas que orientam uma instituição, a cada época determinando uma forma de viver.

Este elemento, que dá à funcionalidade de cada sistema institucional sua orientação específica, que sobredetermina a escolha e as conexões das redes simbólicas, criação de cada época histórica, sua singular maneira de viver, de ver e de fazer sua própria existência, seu mundo e suas relações com ele, esse estruturante originário, esse significado-significante central, fonte do que se dá cada vez como sentido indiscutível e indiscutido, suporte das articulações e das distinções do que importa e do que não importa, origem do aumento da existência dos objetos de investimento prático, afetivo e intelectual, individuais ou coletivos – este elemento nada mais é do que o *imaginário* da sociedade ou da época considerada. (CASTORIADIS, 1982, p. 175)

Em contrapartida à importância do imaginário destacada por alguns autores, no Iluminismo Descartes o considerava fruto de erro (PESAVENTO, 1995), um conhecimento

inferior. Isso norteia os seguidores do Cartesianismo: tudo que fuja à lógica formal e tenha caráter relativo merece ser desprezado (idem, *ibidem*). Já no século XX, Gaston Bachelard buscou “conciliar a ciência com o sonho” (idem, p. 12). Para o autor, na própria inovação tecnológica se encontra a “potência criadora da imaginação” (idem, *ibidem*). A imaginação, para o autor, tem o papel da criatividade que se encontra na raiz do pensamento científico e não se opõe ao real, ou seja, não é nem melhor ou pior que o saber racional:

O imaginário não é um ensaio do real, mas evocação que dá sentido às coisas. A imaginação não é conhecimento, logo não há um saber imaginário que se oponha ao saber racional, mas na origem do saber científico está a imaginação criadora. (PESAVENTO, 1995, p. 20)

Com isso o imaginário uma espécie de via de acesso às verdades indemonstráveis, relacionado à “existência da alma, o além, a morte e os mistérios do amor”, segundo Platão, a ciência racional, lógica e bloqueada não conseguia penetrá-lo, pois, segundo ele, a imagem mítica conectava-se diretamente à alma (DURAND, 2001, p. 16 e 17). Dessa forma, com sua ascensão, o imaginário deu espaço para que a intuição pela imagem passasse a ser considerada junto à demonstração pela sintaxe.

Já que a maneira que um fruidor recebe a música leva em consideração o conjunto de suas experiências estéticas pregressas – incluindo aspectos extramusicais, tanto do ponto de vista psicológico, quanto do ponto de vista social, identitário –, essa associação entre significado musical e imaginário acaba por tornar-se ilimitada. Essa capacidade de se identificar com o fazer musical se dá também na capacidade de repudiá-las. “Desse modo, qualquer objeto comum pode provocar associações musicais e, inversamente, a música pode evocar associações com objetos extramusicais” (SCHOENBERG, 1993, p.119).

Essa associação sob a influência expressiva de associações emotivas está presente em muitos compositores, assim como também nos fruidores. O que Schoenberg (1993) chama de “peças características”, noturnos, baladas, marcha fúnebres, canções, música de cinema, não tem como objetivo apenas produzir impressões musicais, mas provocar, igualmente, efeitos secundários: associações de caráter definido.

O processo criativo sob a perspectiva do receptor nos leva a trazer para discussão Umberto Eco (2007) e seu livro *A obra aberta*: segundo ele, as obras estariam em movimento, ou seja, não estão concluídas, e pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada. Assim a obra após ser lançada ou estreada pelo compositor não mais pertence a ele, pertence ao fruidor e será este que dará sentidos e significados à obra, que podem mesmo ser alterados com o passar do tempo e do espaço.

Dito isso, é necessário avançar mais no estudo do receptor em relação à obra musical e cinematográfica em questão. Entendendo que a repercussão de nossa obra musical está associada ao filme *Sementes de violência*, o ponto de partida da análise parece ser o próprio filme: o que ocorreu dentro das salas de cinema que causou tanto alvoroço?

A Estética da Recepção é um modelo teórico que centra o estudo no receptor e na sua experiência estética na fruição da obra de arte. Assim é preciso ter clareza com os conceitos propostos por esta estética. O primeiro aspecto a destacar é a preocupação com o que ocorre com o ouvinte após a fruição da obra de arte. Segue-se a isso a questão psicanalítica acerca da experiência do ouvinte, ou seja, de que maneira o fruidor dá sentido à obra de arte.

3.1. A PRODUÇÃO MUSICAL A PARTIR DO RECEPTOR E A RELAÇÃO FRUITIVA COM A OBRA

A música está relacionada não apenas à subjetividade, ou seja, existe uma interatuação entre autor, sujeito fruidor e a obra. Essa relação pode ser encontrada já nas pinturas rupestres – no momento em que o autor pré-histórico que faz o desenho de um animal na parede de uma caverna o faz buscando materializar seu próprio desejo (e de seus colegas fruidores) de apanhar aquele animal na caçada do dia seguinte (RODRIGUES, 2010) – bem como na intenção dos artistas contemporâneos com suas instalações, muitas vezes fruto também de uma intenção social e não meramente estética: quando Duchamp instala um urinol no ambiente de um museu, ou Cage propõe sua *4'33''*, por exemplo, sua intenção era provocar o fruidor, provocar sua reação. Assim as obras de arte são como objetos abertos a uma infinidade de interpretações.

Cabe, então, entender como se manifesta a abertura da obra de arte: Como esta abertura se relaciona às obras? As questões relacionadas à abertura da obra se dão em um grupo de relações de fruição desta com os seus receptores. Isso implica dizer que o receptor pode extrair os seus próprios elementos de juízo e os seus próprios parâmetros da análise do contexto no qual a obra de arte se coloca, movendo-se em suas indagações para antes e depois dela, a fim de individualizar aquilo que na verdade interessa não à obra definida, mas a um conjunto de relações que tem a obra como ponto de partida.

As discussões de abertura na obra de arte são temas da estética contemporânea. E leva em consideração a estética da recepção. No caso específico de nossa obra *Rock around the clock*, a intenção do compositor, como visto no capítulo 2, não passou da idéia de compor um simples rhythm and blues, com uma letra que fizesse referência à coreografia dançante

proposta. A partir da fruição no filme, elementos extramusicais entram em ação para transformar aquela obra em algo muito maior: a coreografia e a letra da pequena canção inauguram todo um gênero! Intenção do autor e recepção mantém, portanto, aqui uma distância grande, e a obra só assumiu aquela grandeza a partir da fruição, de seus receptores: o novo gênero rock and roll se constitui entre os receptores, mais que entre o autor.

A esta relação entre o fruidor de rock and roll e o gênero, é destacada por Corrêa (1989, p. 12), “do mesmo modo que, provavelmente, deve empolgar os jovens de agora, ainda que com outro estilo, ainda que em outro contexto.” Um possível elemento de ligação do público jovem adolescente com esse tipo de música pode estar na relação satisfatória do adolescente com o nível de pressão sonora típico dessa música. Já a música coreografada não faz parte da suposta identidade do roqueiro.

Ao longo da história é possível notar como é comum a obra de arte ser tratada como um objeto produzido por um autor. Posteriormente este autor é responsável pela apresentação de sua obra, para, por fim, o fruidor poder absorver a obra do autor. Entretanto, neste momento de fruição e construção de significados por parte do ouvinte, o autor não tem qualquer controle e o fruidor está, por assim dizer, livre para criar sua interpretação de uma forma que o autor nunca imaginou. Sendo possível notar que o receptor reage a uma quantidade incalculável de estímulos e de compreensão que possibilita, individualmente, a ele uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma cultura, gostos, tendências, ou até mesmo preconceitos que causam uma compreensão da tal forma que se personifica em perspectiva individual (RODRIGUES, 2010).

No contexto musical temos ainda por vezes a inegável importância do papel do intérprete, como é possível notar na interpretação de Bill Haley contrapondo a versão de Sonny Dae. A obra *Rock around the clock*, por si, é marcada por contradições, a começar pelo fato de ter sido lançada como um rhythm and blues e, assim que se uniu ao filme, ganhou o rótulo de rock and roll. Inicialmente, a obra ficou renegada a um discreto lado B do compacto de vinil, gravado pelo artista Sonny Dae, que a lançou alguns meses antes de Haley. O papel do intérprete foi de suma importância nesse caso, visto que com Sonny Dae a obra não havia alcançado repercussão. Diferentemente do lançamento de Haley, a obra alcança repercussão mundial. Interessante, ainda, notar que o compositor da obra, Max C. Freedman, na época um simpático e quase anônimo senhor nova-iorquino de 63 anos, se transformaria no criador do maior hino adolescente da época!

O intermediário entre obra e fruidor, o intérprete, é, em primeira instância, também ele mesmo um fruidor, cujo gosto estético poderá influenciar outros fruidores. Em geral, na

música de concerto espera-se que os intérpretes executem a obra de acordo com as intenções originais do compositor. Enquanto na música popular do século XX, em especial nos Estados Unidos à época do lançamento de *Rock around the clock*, era comum cada intérprete – fosse cantor ou instrumentista – interpretar a música a seu gosto, ao seu estilo. Assim os intérpretes mais técnicos e que se limitam a executar escrupulosamente as músicas com rigidez, nesse contexto da música popular não era valorizado – como ainda em parte não o é! – ou seja, dá-se valor àquele que inova e cria.

Umberto Eco (2007), em sua obra *A obra aberta*, afirma que mesmo o intérprete buscando a mais fiel interpretação da obra, a composição nunca será tocada da mesma forma duas vezes. Podemos dizer então que a música é uma arte, como diz Eco, “viva” e a cada momento a obra é interpretada, está sempre sendo recriada.

3.2. O OUVINTE E AS REFERÊNCIAS CULTURAIS

Os estudos ligados a áreas de conhecimento de onde veio o rock and roll serviram de base para a primeira parte deste trabalho, mostrando-nos tanto a importância das referências culturais como o fato de que as regiões e os momentos distintos da história moldam o ouvinte. Como vimos, com a invenção da gravação houve uma grande mudança:

Antes, os frequentadores de concertos eram escravos do gosto do regente, [...] Agora, todos podiam possuir a música e se deliciar, vezes sucessivas, com uma peça apreciada. (JOURDAIN, p. 313, 1997)

Analisar, entretanto, o processo de fruição tendo como foco, além das referências culturais e das experiências pessoais dos ouvintes exige associar informações advindas desses diferentes contextos com aquelas relativas ao processo de sinapse – e aqui adentramos a neurologia, nomeadamente os ramos da psicoacústica e da psicologia.

Os estudos da paisagem sonora, propostos por Schafer, e as transformações dos estilos musicais no decorrer dos tempos, são também essenciais na busca da compreensão de como as pessoas ouvem em diferentes períodos ou diferentes culturas. Vale, entretanto, lembrar que, ainda assim, todas essas informações nos dão apenas vagas suposições acerca do intrincado processo de construção de sentidos na linguagem musical e de como se dá a recriação da música dentro de nós.

No processo de compreensão do ambiente, nosso cérebro entende o mundo reduzindo seus diversos estímulos e percepções a categorias, lembrando a experiência passada e reconstruindo-a a partir da memória categórica. A categorização está no centro de todas as

atividades mentais e conseqüentemente das atividades musicais (JOURDAIN, 1997). Nossa experiência imediata da música tem menos a ver com a sensação bruta dos sons que chegam do mundo exterior do que com a percepção de nossas mentes, trabalhando e interpretando esses sons.

O córtex cerebral possui dispositivos que identificam a música e assim, mesmo ao ouvir uma obra musical inteiramente nova aos nossos ouvidos, esse dispositivo reconhece partes constitutivas que nos sejam familiares. Isso acontece devido à memória, essencial para perceber e entender música – é em nossa memória auditiva que guardamos nossas referências culturais sonoras.

Ouvir uma música então passa a ser uma ação cerebral que reconhece, recria e ressignifica, vinculado aos nossos hábitos pessoais e a vínculos culturais. O significado de uma determinada música é construído individualmente: “Um objeto musical não é algo que bate no nosso cérebro, e sim muito mais, algo que nossos cérebros captam através de sua antecipação” (JOURDAIN, 1997, p. 315).

A construção de significado em música é complexa e envolve um amplo contexto. Cada pessoa interpreta uma obra conforme as suas vivências; cada ouvinte dá livremente uma coloração à obra de acordo com critérios pessoais tais como o conhecimento, a cultura e o estado emocional, ou o seu estado de espírito. “Antes de mais nada, as pessoas usam música para melhorar seu estado de espírito” (JOURDAIN, 1997, p. 333).

Compreender a construção do significado em música é investigar múltiplas questões, superando a pura percepção sensorial. As experiências pessoais e as referências culturais vão moldar o ouvinte que é ainda sugestível por outros fatores, tais como o ambiente acústico e as influências da paisagem sonora que o circunda. Na terminologia saussuriana, significado refere-se à face do signo lingüístico que corresponde ao conceito, o conteúdo.

Tomemos como foco dessa reflexão uma especificidade da obra *Rock around the clock*: o volume e o ambiente do cinema no filme *Sementes de violência*. O receptor, ao se deparar com a música e o filme, pode interpretá-los e associá-los a vários significados, tanto o filme quanto a música. Interessante notar que a maioria dos jovens se identificou com a obra – como comprova seu sucesso posterior – e com o vilão da história, ao passo que o filme parece propor mesmo é uma reflexão acerca do problema de disciplina nas escolas dos Estados Unidos, vangloriando o personagem do professor; o tiro parece ter saído pela culatra, já que ninguém mais se lembra nem do professor nem da música associada a ele, mas apenas do vilão e sua trilha.

Desta forma a definição de qualquer referência musical varia de acordo com a aculturação e a aprendizagem formal de cada ouvinte. Talvez por isso a obra *Rock around the clock* tenha parecido inovadora aos adolescentes, e não aos adultos. Este processo lento e gradativo de quebra de paradigmas fica claramente observável quando fazemos uma análise da música apoiada nas significações que ela vai criando ao longo da segunda metade do século XX. O rock and roll cada vez mais relacionado ao vilão – ou ao mau elemento da sociedade, a juventude transviada: “O rock, por outro lado, é profundamente anti-intelectual” (JOURDAIN, 1997, p. 335).

Sekeff (2004) baseia-se na Psicanálise de Ehrenzweig – que relaciona um estudo da dimensão estética humana com a psicanálise da percepção artística – e, ainda, traz reflexões aprofundada sobre as características psicológicas da música, já que aquela, a psicanálise, teoriza em torno daquilo que escapa ao consciente. Assim nessa reflexão a vivência de formas musicais, incluindo características rítmicas, harmônicas e timbrística, resulta sempre num movimento motor, afetivo e intelectual correspondente.

A emoção estética advém também das relações novas que se percebem na escuta do discurso, propiciando o gozo do “estranhamento” pois que, se notas, sons, ruídos e silêncios nada expressam a não ser relacionalmente no curso de um discurso, os sentidos que daí emanam são resultantes da intersecção entre a subjetividade do indivíduo e seu universo significante. (SEKEFF, 2004, p. 34)

Como vimos no exemplo de *Rock around the clock*, a fruição e a apreensão da música pressupõem certa compreensão dela. O ato de compreender pode ser visto como a atribuição de significado ou sentido, que por sua vez é a faculdade humana apta à captação de uma determinada classe ou grupo de sensações. Essas sensações estabelecem um contato intuitivo e imediato com a realidade, e assentam desta maneira, os fundamentos empíricos do processo cognitivo.

Assim, de acordo com Jourdain (1997), não existe nenhuma tipologia rígida de ouvintes, mas podemos observar facilmente os estilos de ouvir, o que ele chamou de “preferência cognitiva”, ou seja, uma tendência a prestar atenção a certas características da música, deixando outras de lado. Essa preferência de escuta pode se dirigir, entre outras, para a melodia, harmonia, timbres, fraseados ou forma.

As melodias constituem uma das unidades básicas da experiência musical, o que, de acordo com o autor, se evidencia pelo fato de que a maioria das pessoas não consegue se lembrar de muito mais do que um contorno melódico, ou seja, muita gente só absorve a melodia quando sai cantando. Não é de surpreender que a melodia da obra *Rock around the clock* seja simples o bastante para um ouvinte médio a saia cantando à primeira escuta. O

contorno melódico é a primeira competência musical, pois está interligado à prosódia da linguagem falada. Assim ela se torna um dispositivo musical que quase todos podem entender, lembrar e reproduzir.

Atendendo a essa orientação, a música popular vem sendo um universo de composições de três minutos[...]Quando a música é banal, sua única redenção está em suas palavras. As palavras também funcionam como um lembrete útil para a mente musicalmente pouco desenvolvida. (JOURDAIN, 1997, p. 327-328)

Quanto à preferência pela harmonia e pela forma, o autor afirma que apenas os ouvintes estudados possuem “a percepção para a harmonia refinada [que] desenvolve-se mais tarde do que outras habilidades” (JOURDAIN, 1997, p. 329).

Já a preferência pelo ritmo se daria naquelas pessoas que têm preferência por dançar, ou seja, a música é um dispositivo pra fazer seus corpos pulsarem e esse prazer parece ganhar progressivamente a prioridade, colocando em segundo plano o prazer da melodia.

Quando o artista de jazz insiste que “o ritmo é o coração da música”, está apenas proclamando sua fidelidade ao metro, e ele toca, rege e escreve música para enfatizar esse centro de atenção. Os fãs da música clássica têm o mesmo tipo de preferência pela harmonia e forma. (JOURDAIN, 1997, p. 330)

O autor conclui que, enquanto jovem, os ouvintes quase sempre preferem música com poucas informações, ao passo que a música contendo excesso de informações é a preferida para pessoas mais velhas, cuja habilidade de escuta tornou-se mais elaborada. Ainda, as pessoas tendem a preferir música cada vez mais complexa, carregada de informações. Por outro lado, o caso inverso, em que os ouvintes partiriam da preferência pelo complexo e iriam para a música simples, é praticamente desconhecido (JOURDAIN, 1997, p. 332).

Diferentemente da preferência cognitiva há a predileção musical, por sua vez algo oriundo tanto da personalidade do ouvinte como de seu meio social.

Amantes do jazz olham com desprezo para os fãs da country and western; roqueiros de determinada tendência zombam dos roqueiros de outra; apreciadores de música clássica evitam quase todo mundo. (JOURDAIN, 1997, p. 333)

A predileção musical é totalmente arbitrária, uma questão de gosto, literalmente. O gosto começa com a noção do papel que a música deve desempenhar na vida, ou seja, antes de mais nada, as pessoas buscam e usam músicas para melhorar seu estado de espírito. Jourdain (1997) comparou as personalidades das pessoas com o uso diverso de drogas, com isso para o autor, dependendo da personalidade as pessoas são atraídas para diferentes tipos de drogas, legais ou ilegais. Pensando nisso de acordo com o autor nós “tomamos” certo tipo de música, para encaminhar nosso sistema nervoso para uma condição particular:

O hard rock equivale a um frenético afluxo de cocaína; os gêneros que se ouvem descontraidamente, a um Martini; alegre música ambiente tocada em supermercados, a uma xícara de café, que reanima; cool jazz, a uma trip de maconha; as paisagens amplas da música clássica, ao reino da fantasia das drogas psicodélicas. (JOURDAIN, 1997, p. 333-334)

O que o autor sugere é como a música influencia o estado de espírito, ouvimos música pela experiência do seu significado. De alguma forma a música expressa coisas, conta uma história e os ouvintes também, em última instância, se voltam para gêneros particulares de música por seu significado externo, seu simbolismo social.

O simbolismo da música erudita e da música de rock, como acontece com muitos outros gêneros, é representado em sua plenitude nos concertos ao vivo, que podem evocar um microcosmo de relações sociais como gostaríamos que fossem. (JOURDAIN, 1997, p. 334)

3.3. OS SENTIDOS E A RECEPÇÃO MUSICAL

Ao escutar uma música, nos deparamos com várias sensações e experiências físicas e psicológicas, ou seja, sentidos táteis, emocionais e visuais, sem exceção, são afetados. Se ouvida em alto volume num ambiente fechado, cuja acústica tende a reforçar as baixas frequências, temos a sensação de que a música pulsa dentro do nosso tórax e envolve todo o nosso corpo. Interessante observar que o receptor ouvindo a música através de fones de ouvido, a música pode parecer emanar de “dentro do crânio”. As salas de concerto, por exemplo, são propositalmente projetadas para conduzir a uma audição concentrada. Outro fato interessante é como as notas do canto gregoriano, quando cantadas nas catedrais normandas e góticas, produzem efeitos totalmente diferentes daquele produzido quando cantada em outro ambiente qualquer. Os sons causam sensações diferentes dependendo do ambiente.

O caso da música *Rock around the clock* é um exemplo sobre a influência do ambiente no receptor. A música só foi ter repercussão quando ambientada no filme e ouvida no escurinho do cinema a todo volume. Recebemos o som – suas vibrações – de corpo e alma. Essas experiências refletem, de maneira profunda e significativa, o nosso grau de capacidade de percepção, pois irão determinar os locais no cérebro onde a música será processada.

Podemos dizer então que todas as condições à nossa volta afetarão, determinadamente, a forma como recebemos e processamos o som. A forma arquitetônica das salas de cinema, o volume produzido pelos alto-falantes, o material utilizado na construção destas, a quantidade de lugares, e até mesmo a iluminação e a quantidade de

peessoas que estão participando desse processo coletivo de fruição, tudo isso interfere de forma determinante na maneira como os nossos sentidos receberão a música.

Padrões complexos de sons são manipulados pelo cérebro. Modelamos um padrão atrás do outro, sucessivamente, até formarmos a consciência daquilo que chamamos de música. Nossa memória de curto prazo liga tons sucessivos, transformando-os em fragmentos melódicos, e depois em melodias inteiras e suas frases. Tons simultâneos são integrados em intervalos que, por sua vez, integram-se em acordes, e estes em progressões harmônicas e cadências. Os padrões de acentuação e articulação são mapeados como ritmos. Na medida em que o nosso cérebro codifica essas relações, as sensações de som e de música vão surgindo.

Quando o cérebro é capaz de modelar um padrão, surge a sensação significativa de algo. Ouvir é, portanto, o ato de modelar essas sensações. Compreender a sinapse é começar a compreender como a sensação do som é construída por uma mente. Para compreender como os sentidos recebem a música, em última instância faz-se necessário observar o comportamento humano diante do estímulo causado por esta, entendendo a cognição enquanto processo de pensamento e memória, e a percepção enquanto processo de sensação.

3.4. A PAISAGEM SONORA E O RECEPTOR

A paisagem sonora que interessa a este estudo é o cinema. Além disso, a pesquisa visa investigar a relação entre o ambiente sonoro e a capacidade perceptiva do receptor, traçando ligações com as transformações nos padrões formais e estéticos ocorridos na música, em especial *Rock around the clock*. Schafer (1977) baseia-se em dados estatísticos e informações técnicas advindas de aparatos tecnológicos, e recorre ainda a dados históricos, amparando-se em relatos de testemunhas auditivas da literatura, assim como a estudos dos registros artísticos e antropológicos.

O autor sugere que analisar as transformações ocorridas na paisagem sonora no decorrer dos tempos pode ser algo complexo, devido à falta de atenção dedicada a este aspecto no passado. O mesmo ocorre quando não há atenção necessária e registros históricos sobre a paisagem sonora na música inaugural do rock and roll. Os registros sobre paisagem sonora até por volta de 1975 concentravam-se no crescimento populacional e no avanço demográfico (SCHAFER, 1977). Dificilmente concentravam os estudos sobre o aumento em decibéis do ruído ambiental, por exemplo, ou ainda se determinados sons sofreram transformações ou se extinguiram.

Faz-se pertinente o estudo da paisagem sonora e da relação desta com a produção musical, pois o ambiente sonoro em que vivemos determina a forma como sentimos e interpretamos a música que ouvimos, tanto quanto a nossa cultura, as questões identitárias, as ações do mercado. Analisar a paisagem sonora de um determinado período ou região significa, em primeira instância, fazer um levantamento dos sons que, por causa de sua individualidade, quantidade ou preponderância, determinam o perfil do campo sonoro em estudo. Essa análise pressupõe uma classificação genérica do som que será distinguido entre “sons fundamentais”, “sinais sonoros” e “marcas sonoras” (SCHAFER, 1977).

O autor utiliza o termo “som fundamental” para aquele que não precisa ser ouvido conscientemente. É um som sempre presente e influencia profundamente no comportamento e na forma de audição de um indivíduo que afetam o comportamento e o estilo de vida de uma sociedade. Em geral, os sons fundamentais de uma paisagem sonora são aqueles criados pelo clima: água, vento, insetos, pássaros, animais. À nossa sociedade se acrescentam, mais e mais, uma coleção de novos sons advindos da vida moderna tais como os ruídos constantes de grandes fluxos de circulação de automóveis, fábricas, aparelhos eletrônicos, que, sem ser ouvido conscientemente, estão emitindo sons contínuos.

Os “sinais sonoros” por sua vez, são sons ouvidos conscientemente; sons que funcionam como aviso acústico e por isso precisam ser destacados; são os sinos, os apitos, as sirenes e as buzinas. Já o termo “marca sonora” se refere a um som que possua determinadas qualidades que o tornem único e específico de um determinado campo sonoro. Em geral espaços que trazem perfis semelhantes possuem marcas sonoras semelhantes; o espaço acústico dos aeroportos, por exemplo, possui claramente uma marca sonora que o identifica.

O levantamento desses três itens, som fundamental, sinal e marca sonora, nos ajudará a traçar o perfil do ouvinte, e a avaliar a afirmativa anterior de que a paisagem sonora molda e determina a forma com ouvimos e entendemos música.

O espaço auditivo, delimitado pela tripla dimensão entre intensidade, frequência e tempo, aponta o limiar do audível e do suportável. Em torno de 20 decibéis a 1.000 Hz já podemos distinguir som, ao passo que, abaixo disso nossos sentidos se fundem, entre audição e sentido tátil. Os sons se tornam fisicamente dolorosos acima de 120 decibéis. Schafer utiliza-se das mesmas relações de medidas de intensidade e frequência para o estudo do “espaço acústico”, expressão referente ao perfil do som na paisagem sonora, e da relação dessas medidas com a nossa forma de ouvir.

A vida nas cidades e o cotidiano destas não são silenciosos. Um conjunto de sons traça o perfil acústico das cidades no século XX. Ruas, calçadas, carros, eletricidade, metrô, os

sinais sonoros que parecem competir entre si; e tudo isso reverberando e refletindo entre as paredes de prédios e casas.

Os atributos da acústica de um espaço exercem influência direta nos modos e no sentimento daqueles que o habitam. Criação e fruição musical sempre estiveram fortemente intrincadas em contextos econômicos e sociais. Os compositores, desde sempre, parecem ter tido consciência deste fato.

Podemos ainda deduzir que as obras musicais compostas para estes ou aqueles instrumentos eram igualmente apropriadas, tanto à acústica ambiente quanto à função social da música. O surgimento de novos sons na paisagem sonora é, muitas vezes, responsável pela extinção de outros. Na música, por exemplo, o violão que antes de amplificados era um instrumento de pouca potência, com o advento da amplificação “ganha” o status de instrumento solo e depois com o advento da guitarra elétrica ganha mais destaque ainda, principalmente no rock and roll.

“O território básico dos estudos da paisagem sonora estará situado a meio caminho entre a ciência, a sociedade e as artes” (SCHAFER, 1977, p. 18). O panorama social e a paisagem sonora das cidades foram sendo construídos ao longo do século XX, a vida urbana após a Revolução Industrial, os tempos modernos impõem novos sons, a paisagem sonora pouco a pouco vai se transfigurando e a sensibilidade do homem depende agora da sua propensão para estes ruídos. Durante a primeira fase da Revolução Industrial, a incapacidade de reconhecer os ruídos como um fator contribuinte da toxidade multiplicadora dos novos ambientes acústicos aponta para a inabilidade de medir os sons quantitativamente.

Schafer apud Rodrigues (2010, p. 99) sugere que “entre o leve crepitar da vela e o zumbido constante da eletricidade, todo um capítulo da história social humana poderia ser escrito”. A capacidade de percepção auditiva do homem muda com o advento da luz elétrica. O pano de fundo, formado pelos sons fundamentais, sob o qual as figuras e as marcas sonoras irão se apresentar de agora em diante, torna-se mais denso. Os ruídos das máquinas invadem tanto a atmosfera agitada das cidades quanto os, antes silenciosos, ambientes rurais.

Esse avanço tecnológico transforma a sociedade e, conseqüentemente, o homem passa por profundas e sutis transformações. É o que Edgar Morin (2008) chama de “inter-retroações entre fenômenos e seus contextos”, resultado da relação de reciprocidade entre as partes e o todo. O homem muda o mundo e o mundo muda o homem. A condição humana – natural e metanatural – faz com que o homem esteja constantemente sujeito a estados de transformação, uma “esfera viva e, ao mesmo tempo, enraizada num cosmo físico” (MORIN, 2008).

O princípio dialógico aqui apontado por Morin é facilmente observável no nosso objeto de estudo, constantemente sujeito a inúmeras inter-retro-ações: da ordem à desordem do ciberespaço a música vai sofrendo transformações por conta dos lugares de fruição. Os instrumentos transformam-se para melhor adaptação aos espaços que foram igualmente transformados para recebê-los. O homem muda a música e esta, em constante ação, provoca profundas mudanças no homem enquanto ser biológico, psicológico e cultural.

Após a Revolução Industrial, o homem passa a ser dominado pela visão, agora mais precisa e clara graças à luz elétrica. Por outro lado a audição parece perder forças, pois o homem para se proteger do aumento progressivo do fluxo de ruídos, torna-se cada vez menos atento e tende a ignorar um conjunto cada vez maior de sons que lhe chegam aos ouvidos. E de acordo com o artigo *Measuring the Evolution of Contemporary Western Popular Music*, a música de sucesso popular está estagnada há 50 anos, ou seja, mudam-se os timbres aumentam os volumes, mas não se modifica a estrutura harmônica.

A maioria dos neurônios auditivos primários exibe um fenômeno chamado “hábito”. Quanto mais demoradamente esses neurônios são estimulados, menos reagem (JOURDAIN, 1997). Isso significa que tornamo-nos surdos para sons monótonos ou constantes. Sons conhecidos e típicos do ambiente urbano, como por exemplo, motores de veículos, zumbido da eletricidade das lâmpadas e telas de computadores que rodeiam o homem moderno, não são percebidos conscientemente.

A neurociência nos mostra que o cérebro age de forma rápida e econômica, num processo quase automático de captação, análise, categorização e armazenagem dos estímulos recebidos pelos sentidos; diante dessa tarefa o cérebro economiza suas energias e focaliza-se mais nas mudanças.

A grande maioria de ouvintes dos tempos modernos já não se emociona com nuances de piano ou pianíssimo, tampouco com tessituras de pouco volume. O que se quer hoje são as grandes massas sonoras. Nesta engrenagem, em plena atividade, vivenciamos hoje, por exemplo, o piano perdendo território para os teclados e sintetizadores eletrônicos amplificados. Instrumentos de 200 anos atrás – como o virginal, a flauta doce –, diante de sua pequena potência sonora para os padrões atuais, já não têm o apelo de outrora e tornaram-se esquecidos ou relegados a experiências musicais.

No que se refere aos espaços de fruição, notamos que os momentos de apreciação musical, antes realizados na intimidade das ricas residências privadas, agora a música está em qualquer espaço, nas casas de todas as classes, em todos os lugares.

Ao longo do século XIX e princípio do século XX, a grandiosidade das orquestras era símbolos de poder e força e se tornavam cada vez mais presentes nas composições musicais. As orquestras, fortemente influenciadas pela densidade da vida urbana, cresciam em tamanho e ganhavam poderosas e complexas capacidades de produção sonora. “houve até quem as comparasse com uma fábrica” (RODRIGUES, 2010, p. 101). Mas, com o passar do século XX, as amplificações dos instrumentos possibilitaram maiores volumes em grupos musicais menores, assim o mercado passa a reger as regras pela necessidade de grandes volumes e menos notas musicais.

Podemos dizer, assim, que a paisagem sonora, agradável ou não, é uma construção, uma composição feita deliberadamente pela sociedade, e não constitui um derivado acidental dela; ao mesmo tempo em que se reflete na produção e representação social é também reflexo do próprio homem. A paisagem sonora, portanto interfere de forma direta na capacidade de percepção e de criação; ela é fruto de um comportamento social que molda o indivíduo, o receptor final.

Dessa forma, retomando Edgar Morin (2008) acerca do pensamento complexo, lança mão do “princípio do circuito recursivo”, onde a causa produz o efeito que, por sua vez, produz a causa. O ouvinte, ao mesmo tempo em que é o criador da paisagem sonora, é também moldado por ela.

O receptor é, portanto aquele que une suas capacidades, sejam elas fisiológicas, psíquicas ou sócio-culturais e por fim consegue atribuir à música e aos lugares em que vive as funções, os significados e os sentidos próprios. Esses atributos podem ser tanto individuais ou até mesmo compartilhados por um grupo social, ou até vários outros grupos sociais.

3.5. O OUVINTE SOB NOVAS CONDIÇÕES ACÚSTICAS

Desde o início do século XX o ouvinte se vê cercado por tecnologias que influenciariam cada vez mais a paisagem sonora e lugares onde a música é difundida. Com o advento da gravação, a música começa a ganhar espaços antes nunca alcançados, com a reprodutibilidade técnica o número de pessoas que tem acesso à música aumenta significativamente. O cinema também possibilita ou até mesmo influencia a questão da música como plano de fundo de uma imagem – a trilha sonora.

O estudo sobre o ouvinte e as novas condições acústicas é uma busca em criar uma interface entre a fonte sonora e o receptor. A física acústica nos possibilitará a investigação de como a energia sonora é transmitida através dos meios materiais de propagação, seus efeitos e

interações com os meios sólido, líquido, gasoso e plasma. Neste momento, portanto, convém revisar alguns conceitos básicos relacionados aos aspectos físicos do som e suas propriedades, em busca da compreensão de certos fenômenos físicos ligados à experiência sonora relacionada ao espaço, nomeadamente o eco, a reverberação, o reforço, o batimento, a ressonância e o efeito doppler. Esses conceitos nos orientarão quanto à análise das transformações ocorridas na forma de audição no decorrer dos tempos.

Assim a princípio estudaremos a audiologia que é a ciência da avaliação da audição e tem sua base científica na psicoacústica que, por sua vez, está relacionada com aquilo que ouvimos, uma vez que descreve as relações existentes entre nossas sensações auditivas e as propriedades físicas de um estímulo sonoro, como por exemplo; a frequência, intensidade, forma de onda, velocidade, etc.

Ao passo que a psicoacústica lida com os atributos da sensação do indivíduo para frequência e intensidade, e, ainda, com os julgamentos ou impressões individuais em relação a ruídos, sons musicais e vozes humanas. Ela está relacionada com a habilidade dos ouvintes em distinguir diferenças entre os estímulos e não diretamente com os mecanismos fisiológicos que servem de base para a detecção ou diferenciação dos sons, mas com os relatos dos ouvintes sobre tais sons.

Os testes audiométricos subjetivos utilizados na audiologia determinam a área de sensibilidade do ouvido humano. Durante toda vida, o ser humano recebe informações sonoras que são captadas pelos ouvidos, classificadas e arquivadas na memória de seu cérebro. Dependendo do indivíduo, os sons podem provocar as mais diversas reações físicas e emocionais: sustos, risos, lágrimas, sensações de prazer ou desprazer.

Nossa audição estende-se em todas as direções e cobre grandes distâncias, para nos auxiliar sobre a localização e estimativa da distância da fonte sonora, um mecanismo de defesa e alerta. Os sinais sonoros não são cortados nem mesmo quando dormimos, ou seja, fechamos os olhos, mas nunca os ouvidos, sempre vigilante. “A poluição sonora ocorre quando o homem não ouve cuidadosamente. Ruídos são os sons que aprendemos a ignorar” (SCHAFER, 1977, p. 18).

Existem relações interessantes entre esses atributos físicos mensuráveis da onda sonora e a sensação que eles produzem em nossos ouvidos. Na percepção auditiva, o ouvido capta informações físicas objetivas, que em seguida são enviadas ao cérebro para processamento: assim a frequência é associada subjetivamente à sensação de altura, ao passo que a intensidade (a amplitude) é associada ao volume.

Entre frequência e altura, a relação pode ser entendida a partir do seguinte experimento: apresentamos a um indivíduo um tom de 1.000 Hz e pedimos que ele procure um tom que lhe pareça duas vezes mais grave ou mais agudo do que o tom apresentado, por meio de um gerador de frequências. A princípio, é esperado que o tom escolhido tenha a frequência por volta de 500 ou 2.000 Hz, respectivamente. Todavia, foi descoberto que esta relação linear entre altura e frequência existe somente na faixa compreendida entre 125 e 2.000 Hz, não sendo válida para tons situados fora dela. Nesse experimento, por mais que possa haver problema do indivíduo não conseguir associar bem grandezas como duas vezes mais grave ou agudo, sua confiabilidade reside no fato de que ele foi realizado com um número muito grande de indivíduos, sendo a concordância entre os resultados surpreendentemente boa (STARKEY apud RUSSO, 1999).

Já na relação entre volume e intensidade os testes psicométricos mostram que, novamente, não há linearidade entre ambas. Experimentos psicométricos realizados com diversos indivíduos, solicitando a cada um deles que, do mesmo modo que no experimento anterior, procurassem ajustar um tom que fosse duas vezes mais intenso do que outro tomado como referência, revelaram que somente numa pequena faixa de intensidade, entre 30 e 60 dB, o volume é proporcional à intensidade sonora.

Isso acontece porque essa faixa inclui os valores médios de intensidade sonora para a fala (50-60 dB) e é, portanto, permitido afirmar que, quando alguém fala duas vezes mais forte, o nível de pressão sonora aumenta em 6 dB (fator 2: $20 \times \log 2 = 20 \times 0,3 = 6$ dB) (STARKEY, 1988).

3.5.1. Produção e propagação de sons

O som é a sensação produzida no ouvido pelas vibrações de corpos elásticos. Estas vibrações são colocadas em movimento no ar na forma de ondas sonoras e se propagam em todas as direções simultaneamente. Há diversos fenômenos ondulatórios existentes na natureza e que atingem a membrana do tímpano fazendo-a vibrar.

As vibrações são transmitidas ao cérebro, que identifica os tipos diferentes de som e a distância percorrida desde o ponto de origem deste som. O ciclo de uma onda sonora é o intervalo entre o estado inicial, a máxima amplitude de deslocamento e a volta àquele ponto inicial; o tempo gasto para a onda completar este ciclo é chamado de período (T) e o número de ciclos por segundo é chamado de frequência (Hz).

A onda sonora, por sua vez, é uma perturbação, abalo ou distúrbio transmitido através de um meio. A fonte vibratória emite uma taxa de fluxo de energia com determinada potência, medida em watt (W). A oscilação – rarefação e compressão – das moléculas de ar provocadas por essa pressão (energia mecânica) se propaga com maior ou menor amplitude em forma de onda – é a amplitude que provocará no ouvido a sensação de volume.

A velocidade do som (c) depende, entre outros fatores, da elasticidade, temperatura e densidade do meio. É a medida da taxa de deslocamento de uma onda sonora em metros por segundo.

O ouvido humano é sensível somente aos sons cuja faixa de frequências se situa entre 20 a 20.000 Hz (hertz = ciclos por segundo). Ondas sonoras situadas abaixo de 20 Hz estão os infrassons: vibrações que podem percorrer longas distâncias, mas não são registrados pelo ouvido humano em condições naturais. Acima de 20.000 Hz temos os ultrassons: vibrações que percorrem curtas distâncias e também não são captadas pelo ouvido humano. Essas faixas são as faixas não audíveis.

Frequentemente nos referimos às medidas relativas, em vez das medidas absolutas de intensidade sonora. Isso se dá porque a sensibilidade auditiva diminui para sons de intensidades mais altas, assim a resposta subjetiva é proporcional à intensidade do estímulo, segundo a lei empírica de Fechner e Weber. Quando a pressão sonora ou a energia sonora decrescem, nossa sensação auditiva também o faz. Entretanto, intensidade sonora e auditiva não variam linearmente. Por isso a necessidade de estabelecer uma unidade de medida do som e esta unidade de medida parte da referência da intensidade do limiar da audibilidade: 10^{-12} watts/m².

Assim, a percepção do volume está relacionada à variação de pressão gerada por uma onda sonora e, portanto, a fim de medir a intensidade relativa dos diferentes sons, as proporções entre dois sons são chamadas de nível sonoro de intensidade (NSI), cujo padrão de medida é o decibel (dB). Um som dez vezes mais forte que outro tem 10 decibéis a mais. Assim o decibel é definido como o logaritmo da razão entre a intensidade (I) de som medido e a intensidade do limiar da audibilidade (I_0).

Os limites de audibilidade humana são variáveis de acordo com a frequência; nosso sistema auditivo, a uma frequência de 1.000 Hz, apresenta dois limites: Limite de audibilidade (mínima intensidade audível) = 0 dB; Limite de dor (máximo nível de intensidade audível sem danos fisiológicos ou dor) = 120 dB.

A gama entre esses dois limites é muito grande. Para uma frequência de 1.000 Hz, esses limites vão de 10^{-12} watts/m² a 1 watt/m², ou seja, uma razão de 1 trilhão para 1.

Contudo, a pressão, a potência e a intensidade dos sons captados pelo ouvido humano cobrem uma ampla faixa de variação. Um mecanismo natural reduz a sensibilidade do ouvido à medida que a intensidade aumenta, de modo que uma bateria de canhões não tem volume 1 trilhão de vezes superior a um zumbido de mosquito. Quando a intensidade duplica, o volume, em vez de elevar-se ao dobro, aumenta cerca de 23%. Um som 1.000 vezes mais intenso do que outro é 30 decibéis mais forte; um som 100.000 vezes mais intenso é 50 decibéis mais forte.

Quando um som é composto por uma única frequência, é denominado som puro, porém a grande maioria dos sons que ouvimos é constituída do resultado de inúmeras frequências. A voz falada, por exemplo, é resultado da soma de pressões acústicas periódicas que provocam frequências diversas, variáveis entre 100 a 1.000 Hz. Já o ruído é o resultado de pressões acústicas sem periodicidade definida e com frequências diversas. O som musical, por sua vez, é resultado de pressões acústicas periódicas geradas por uma frequência fundamental, que dá a tonalidade, e várias frequências de valor múltiplo inteiro da fundamental (harmônicos), dependendo do timbre.

O som é caracterizado de acordo com a relação direta entre fatores tais como o tempo, a velocidade das vibrações das ondas ou ainda o tipo de fonte sonora. As qualidades físicas do som apresentam-se, portanto em três dimensões: a frequência, a intensidade e o timbre. A frequência permitirá distinguir sons graves e agudos, e está relacionada ao número de oscilações da onda num determinado tempo; é também identificada como tom ou altura.

Sons de baixa frequência apresentam ondas mais longas, ao passo que, os sons de alta frequência apresentam ondas mais curtas. O campo sonoro exige perspectiva e uma audição mais atenta e concentrada.

Já a intensidade está ligada à frequência e à amplitude da onda sonora, ou seja, a distância entre o ponto máximo da perturbação e o ponto médio; é também identificada como o volume do som. Apesar de variarem num mesmo sentido, é preciso não confundir intensidade fisiológica ou intensidade auditiva, ou ainda, nível sonoro, com a intensidade física ou intensidade sonora, quando se trata de onda sonora, da onda que é uma grandeza física associada ao fenômeno vibratório.

Antes do século XX as cidades possuíam uma paisagem sonora composta ainda por muitos sons naturais. Dessa forma, a questão do nível de intensidade dos instrumentos musicais não era um fator de relevância, já que não concorriam com outros sons. Com a ampliação dos espaços de fruição musical e o os variados lugares com acústicas diferentes, o

fator intensidade passou a ser motivo de estudos resultando na amplificação de vários instrumentos musicais.

Enquanto que o timbre está ligado à fonte sonora e à sua maneira de vibrar; depende dos harmônicos associados ao som fundamental, no caso dos sons musicais, ou das ondas que se superpõem, no caso dos sons compostos em geral. No caso dos sons musicais, é a qualidade que permite distinguir dois sons de mesma altura emitidos por fontes sonoras diferentes.

Comumente ouvimos o som transmitido pelo ar, o ar, por sua vez é um material elástico e flexível que transmite o som mais ou menos da maneira pela qual a água de um tanque transporta as ondulações produzidas por uma pedra que se atira. As moléculas que formam o ar transmitem as vibrações que podem ser recolhidas, classificadas e analisadas pelos ouvidos e pelo cérebro. Sem a transmissão do som através do ar não ouviríamos voz, música, trovão, barulho.

Assim, a propagação do som está relacionada a fatores tais como distância, absorção pelo meio, vento, temperatura e barreiras que podem criar as chamadas sombras acústicas; e ainda acarretam fenômenos curiosos como o eco, a reverberação e o mascaramento. A transição do som por meios diferentes é medida pelos coeficientes de reflexão, de absorção e de transmissão.

A regra básica da reflexão é igual à da luz: o ângulo em que as ondas se refletem a partir de uma superfície é igual ao ângulo com que a atingem. Dessa forma, em superfícies planas a onda se reflete com o mesmo ângulo de incidência e no mesmo plano.

Em superfícies curvas a situação é mais complexa. Superfícies convexas dispersam as ondas refletidas e as côncavas criam zonas focais de alta concentração do som. Parte do som incidente é absorvida pela superfície; o coeficiente de absorção é a razão entre as parcelas de absorção e incidência. Quanto mais absorventes as superfícies de um ambiente menor será a componente de reverberação do som. O cálculo é feito pelo produto do coeficiente de absorção do material de revestimento superficial e pela área da sua superfície.

3.5.2. A transmissão do som

A transmissão do som ocorre pela vibração das moléculas do meio atingido por um som e esta vibração é reemitida para o ar em contato com outras superfícies. A altura e o tom podem ser alterados quando duas ou mais ondas sonora interferem entre si. Nas regiões em

que há pequenas altitudes, os sons são bem audíveis, o que não ocorre em altitudes maiores, onde o ar é menos denso. O ar denso é melhor transmissor do som que o ar rarefeito, pois as moléculas gasosas estão mais próximas e transmitem a energia cinética da onda de umas para outras com maior facilidade. O som não se propaga no vácuo, fato provado por Otto von Guericke, em 1650. Assim para o som se propagar é necessário um meio material, seja ele gasoso, líquido ou sólido.

No espaço livre, a intensidade de energia da onda diminui na medida em que ela se afasta da fonte sonora. Quando é dobrada a distância entre a fonte e o receptor, a intensidade do som cai um terço. Como pode ser observado na pesquisa de George T. Singleton:

convocou uma equipe de pesquisadores que examinaram dez jovens uma hora antes de irem a uma festa. Verificou-se que o som variava de 106 a 108 db no meio do salão de dança. Perto do conjunto [que se apresentava] ia a 120 db. Os pesquisadores tiveram de se afastar uns 12 metros do prédio para o nível abaixar a suportáveis, embora ainda incômodos, 90 db. (STEVENS, *et al.*: 1982, p. 203)

Uma fonte sonora produz variações de pressão no ar, diminuindo sua densidade, comprimindo-o numa onda progressiva, cujo formato esférico se move à velocidade de 335 m/s nas condições normais de temperatura e pressão. A tecnologia moderna, entretanto, possibilita a portabilidade e a amplificação do som permitindo a fruição musical em espaços abertos, podendo tornar irrelevante a questão da distância entre a fonte e o receptor. Como o exemplo acima. A 12 metros do prédio poderia se ouvir perfeitamente a banda tocando.

3.5.3. Fenômenos físicos relacionados à acústica

Os fenômenos físicos relacionados à acústica são o eco, a reverberação, o reforço, o batimento, a ressonância e o efeito doppler. Todo tipo de onda sofre reflexão, refração, difração e interferência e a onda sonora não é uma exceção.

A reflexão do som pode dar origem ao reforço, à reverberação ou ainda ao eco. A ocorrência desses fenômenos se dá pela percepção humana dos fatos. Estes fenômenos sonoros ocorrem porque o ouvido humano só consegue captar e processar, ou seja, distinguir sons que são produzidos em um intervalo maior que 0,1 s (um décimo de segundo). Se um obstáculo que refletir um som estiver muito próximo, o som produzido e o refletido chegam ao ouvido num intervalo de tempo muito pequeno, o ouvinte então perceberá um som mais forte, pois o som emitido foi reforçado pelo refletido, a isto se dá o nome de reforço.

Quando o obstáculo está um pouco mais afastado, de modo que o som emitido e o som refletido têm um intervalo de tempo menor que 0,1 s, ocorre o fenômeno da reverberação.

Nesse caso, ao receber múltiplas reflexões de um mesmo som nas superfícies de um ambiente em menos de 0,1 s, o ouvinte tem a sensação de que o som ainda não foi extinto. Fenômenos deste tipo são importantes e desejáveis em auditórios, pois quando acontece na proporção correta, dá "corpo" às execuções musicais e ajuda a amenizar o efeito da queda da intensidade sonora com a distância. O tempo de duração da reverberação irá definir a acústica de um ambiente; ele é medido pela relação de tempo entre o primeiro estímulo, que é o som direto, e as sucessivas reflexões. Se a reverberação for excessiva e prolongada o som perde a definição e a clareza. Este efeito é facilmente percebido em grandes salas vazias, cavernas ou igrejas.

O tempo de duração do campo sonoro é chamado de "tempo de reverberação", sendo este o parâmetro utilizado para se quantificar a reverberação. O ouvinte capta o som direto e, numa fração de segundo depois, começam a chegar a ele as inúmeras reflexões nas superfícies do ambiente. O som direto aqui é um pulso de curta duração a certa distância dele. Este som é seguido por reflexões primárias distintas e logo em seguida, de um conjunto de muitos sons refletidos que se misturam e se sobrepõem naquilo que se chama reverberação.

O eco é uma reflexão isolada de um som, chegando, pelo menos, 50 milissegundos após o som direto e significativamente mais intenso que o campo sonoro reverberante. O tempo de atraso é a distância extra percorrida pelas ondas sonoras, dividida pela velocidade do som. Portanto, para que um sinal seja classificado como eco, precisa percorrer no mínimo 17 metros a mais que o som direto até alcançar o ouvinte; sendo 343 m/s a velocidade do som a 20°C de temperatura ambiente, ao nível do mar.

Quando duas ondas apresentam frequências ligeiramente diferentes ficam em fase ou em oposição de fase resultando num som áspero fruto da interferência construtiva e destrutiva das duas ondas. A esta superposição de duas ondas de mesma direção dá-se o nome de batimento. Tomemos como exemplo um som puro de, digamos, 100 ciclos por segundo; este eleva-se à intensidade máxima de 100 vezes a cada segundo. Um outro som, de 110 ciclos por segundo, chega ao cume 110 vezes. Quando os dois sons se combinam, seus movimentos de intensidade máxima, em geral, estarão fora de sincronia. Mas a intervalos regulares, o ponto máximo de cada som coincide com o do outro (dez vezes por segundo nesse caso). Nesse momento, a força combinada desses dois sons pressiona o tímpano e a pessoa ouve uma momentânea intensificação do som, uma espécie de fricção auditiva, uma batida ou dissonância, se quisermos utilizar o termo atribuído a tal fenômeno na música.

Os resultados de experimentações científicas sugerem que o cérebro determina a altura de um som complexo procurando um padrão harmônico entre os seus componentes. O ouvido parece conseguir calcular as razões entre as frequências com grande precisão. Se a diferença

entre as séries harmônicas de dois sons é demasiado grande, os vários componentes não se fundem e são ouvidos separadamente. Se a separação entre duas notas é reduzida a um tom (por exemplo, um dó e um ré), ouve-se uma dissonância, um som áspero.

Há ainda vários outros fenômenos curiosos sob o aspecto da percepção auditiva e da relação, como o efeito doppler, entre outros. Em suma, muitos desses efeitos foram determinantes e de certa forma, até conscientemente incorporados na arte de lidar com os sons no processo de composição musical. Ao passo que uma reverberação generosa, por exemplo, é parte integrante e indissociável da composição vocal e para órgão no período barroco, ela é, por sua vez, indesejada na música do período clássico.

Com o desenvolvimento dos processos eletrônicos de produção, gravação e reprodução de som e música, a reverberação passa a ser um efeito apenas emulado, buscando associar um produto musical à expectativa da memória musical do ouvinte.

Na próxima seção veremos como funciona o aparelho auditivo, órgão responsável por conduzir o som até o cérebro onde é processado e transformado em informações.

3.6. O OUVIDO HUMANO

Tecnicamente, o sistema auditivo não passa de um entre vários sistemas sensoriais fornecendo informações para o córtex. O sistema auditivo é, de fato, de menores dimensões do que o sistema visual, pois neste cada olho projeta 1 milhão de fibras para o cérebro, em contraste com as meras 30 mil de cada ouvido.

Além disso, o córtex visual é mais extenso do que o córtex auditivo. Mas a experiência musical é a mais poderosa experiência artística, maior que a experiência visual (JOURDAIN, 1997, p. 412). A fisiologia do ouvido e os processos de audição não são amplamente explorados pelos analistas de rock and roll. São vários os estudos e textos em que se associa o fanático do gênero ao exagero de volume. Mas pouca atenção foi dada até agora à explicação dessa preferência.

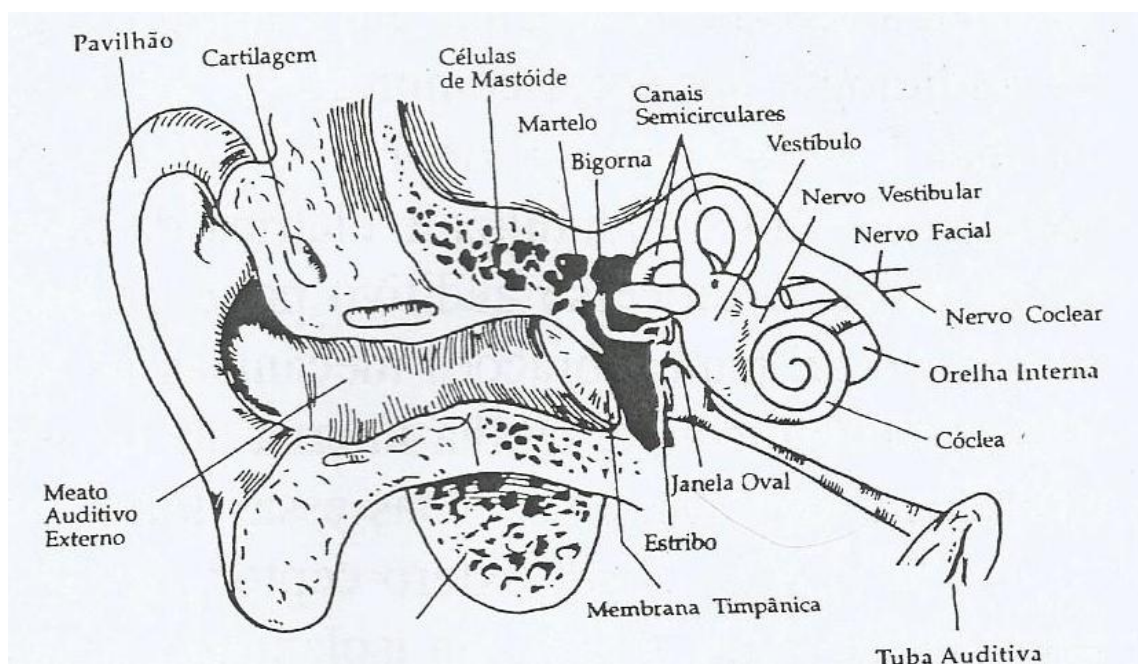
Sem associá-los à percepção musical, quando observamos Schafer (1977), Russo (1999) e Stevens (1982) tratarem do volume, por exemplo, há apenas a preocupação com danos ao aparelho auditivo quando escuta de músicas com grande intensidade. Jourdain, por outro lado, chama já a atenção sobre o possível prazer associado ao som com grande intensidade: “Se as endorfinas forem liberadas quando não existe dor alguma para ser contrabalançada, o resultado é uma euforia muito parecida com a que produzem drogas como a morfina” (JOURDAIN, 1997, p. 399). Diante disso, podemos observar que se o som com o

volume no limiar da dor, mas não causando dor, pode levar um prazer comparado ao uso de drogas.

O processo auditivo parte da onda sonora, transmitida no ar, para vibrações mecânicas. Assim o aparelho auditivo funciona como captador, amplificador e transformador, da energia mecânica – que é a pressão do ar – em energia eletroquímica. O ouvido é portanto um transdutor eletro-acústico, um exteroceptor, assim como outros órgãos sensoriais. Possui um isolamento acústico especial que atenua os sons provenientes do próprio corpo, inclusive o da voz do indivíduo.

Nossas orelhas, assemelhando-se, em aspecto, a conchas marinhas, escondem estruturas bem delicadas e um perfeito funcionamento automático. O aparelho auditivo pode ser dividido em três partes, que possuem funções como harmonizador de impedâncias, analisador mecânico de grande capacidade, um grupo móvel de retransmissão e amplificação, um transdutor que converte energia mecânica em energia elétrica, um sistema delicado de equilíbrio hidráulico e um sistema interno de comunicação em dois sentidos.

Figura 4: Anatomia do aparelho auditivo



Fonte: Russo (1999)

Nossa memória auditiva pode discriminar em torno de 400.000 sons diferentes (RUSSO, 1999). Isso possibilita ao ser humano papéis vitais tanto relacionados à sua locomoção e manutenção do equilíbrio estático e dinâmico, quanto localizando a direção e a distancia de fontes sonoras.

Para Iêda Russo (1999), o ouvido humano possui três principais funções: 1 – Transmissora: Dispõe de mecanismos que permitem a adequada transmissão de energia acústica captada. 2 – Protetora: Dispõe de elementos capazes de atenuar intensidades sonoras excessivas, evitando assim danos maiores às células sensoriais da orelha interna. 3 – Transdutora: Transforma energia mecânica em elétrica e nervosa.

As partes do aparelho auditivo são: o ouvido externo ou orelha, o ouvido médio e o ouvido interno. A orelha ou ouvido externo servem de transmissão de frequências, ondas de pressão atmosférica e convertidas pelo ouvido médio em ondas fluidas que chegam ao ouvido interno, ou seja, o pavilhão auricular auxilia na captação e canalização dos sons para o meato acústico externo. Por esse canal ser em forma de tubo e fechado proporciona entrar em ressonância para sons de comprimentos de onda correspondentes a 4 vezes o seu comprimento (2,5 cm aproximadamente). Assim amplifica entre 10 a 15 dB as ondas sonoras na faixa de frequência entre 2.000 e 3.000 Hz.

O ouvido externo é separado do médio pela membrana timpânica, o ouvido médio tem o formato de uma caixa e a massa do martelo e da bigorna está igualmente distribuída acima e abaixo do eixo de rotação da cadeia ossicular coincidindo com o centro de gravidade do sistema condutor de som. O estribo completa o time dos três ossículos responsáveis pela condução das vibrações sonoras, levando-as de um meio de menor impedância (ar) para um meio de maior impedância (líquido). Esses ossos minúsculos vibram num padrão complexo, incorporando o total das frequências contidas em cada som. Os ossículos fazem a energia que cai sobre o tímpano convergir para apenas 1/16 de área equivalente, na abertura do ouvido interno. Os dois primeiros ossículos formam uma espécie de alavanca para aumentar um pouco mais a amplificação.

3.7. CAMINHO PARA O CÉREBRO

A neurociência estuda a forma de funcionamento do cérebro. O cérebro humano representa muito pouco do peso do corpo, mas, apesar disso, recebe aproximadamente $\frac{1}{4}$ de sangue bombeado pelo coração. O cérebro divide-se em hemisfério esquerdo e direito. No cérebro há uma distinção visível entre a chamada massa cinzenta e a massa branca, constituída pelas fibras (axônios) que interligam os neurônios. A substância cinzenta do cérebro, o córtex cerebral, é constituída por corpos celulares de dois tipos de células: as células de Glia – também chamadas de neuroglias – e os neurônios.

Quando os ouvidos externo, médio e interno completaram sua missão, isto é, captar as ondas sonora, amplificá-las e transmiti-las o mais eficientemente possível para as células ciliares, onde serão convertidas em impulsos eletroquímicos, resta ainda a transmissão destes para os centros corticais auditivos situados no lobo temporal. Feixes duplos de fibras nervosas do VIII par craniano, nervo vestibulo-coclear, servem de linhas de transmissão para as inúmeras mensagens que, constantemente, transitam entre os dois ouvidos e o cérebro.

O cérebro, ao receber as frequências dos sinais sonoros encaminhados pela via auditiva, avalia os vários aspectos quantitativos e qualitativos da informação sonora que lhe chegam – frequência, amplitude, timbre e duração –, interpretando, discriminando, associando e memorizando. Dentro do cérebro, cada aspecto ouvido está entrelaçado com todos os demais.

A memória, embora não esteja localizada no hipocampo, utiliza o componente do sistema límbico para decidir que partes da experiência lembraremos a longo prazo. Assim, o hipocampo está profundamente entrelaçado com o aparato de categorização do lobo temporal, que funde diferentes tipos de experiência (JOURDAIN, 1997).

A memória, como várias pesquisas da neurociência, é onde os fatos e vivências vão sendo armazenados. E o processo cognitivo no ser humano consiste em lembranças de curto prazo, que vão sendo imediatamente correlacionadas às demais experiências na medida em que chegam ao cérebro.

A música chega a nossos sistemas nervosos e faz nossos cérebros gerarem uma torrente de antecipações, através das quais entendemos melodia, harmonia, ritmo e forma. Provocando essas antecipações, a música arrebatava os níveis mais profundos de intenção e assim nos domina. (JOURDAIN, 1997, p. 413)

3.8. SENSACÕES SONORAS

O poder do som não pode ser explicado apenas pelo poder da estrutura da música, porque há uma porção de sons não musicais que marcam profundamente. O giz que range ao riscar um quadro-negro é um bom exemplo. O rangido do giz não é muito forte, então sua intensidade não pode ser a culpada. E embora seja difícil encontrar feiura de som comparável, há muitas visões igualmente feias, mas que, de alguma forma, não chegam ao núcleo do nosso ser e não causam tanta dor. “Barulho excessivo foi usado durante séculos como instrumento de tortura, e a Convenção de Genebra o proibiu” (JOURDAIN, 1997, p. 413).

O cérebro entende o mundo reduzindo as percepções a categorias e lembra a experiência passada reconstruindo-a, a partir da memória categórica. A categorização

perceptual simplifica a memória e também a percepção; sem esta, tanto a fala quanto a música seriam fenômenos inteiramente impossíveis.

Quase toda experiência auditiva volta-se para identificar sons, sua natureza e, sobretudo sua localização. O processo de localização do som é binaural, ou seja, está relacionado à capacidade de identificarmos sons a partir das diferenças de percepção dos dois ouvidos e está diretamente ligado aos fatores tempo, intensidade e timbre.

Um ambiente pode refletir o som e quando uma reflexão atinge nosso ouvido numa fração inferior a 0,050 segundos após a percepção do som direto, o resultado é uma ampliação do período de percepção do som, fenômeno chamado reverberação. Em fisiologia a explicação para esse fenômeno é que as células ciliadas, acionadas pelo som direto, ainda se encontram sensibilizadas no momento em que recebem os novos estímulos devidos aos sons refletidos; o ouvinte capta o som direto seguido por reflexões primárias distintas e, logo em seguida, de um conjunto de muitos sons refletidos que se misturam e se sobrepõem. Nesse caso ocorre o que chamamos de efeito de precedência onde o cérebro combina o som direto com os sons refletidos que acontecem dentro de mais ou menos um vigésimo de segundo depois do som direto. Caso a reflexão do som ocorra num período de tempo superior a 0,050 segundos as células ciliadas já terão retornado à posição de repouso, desta forma, o cérebro perceberá o mesmo som novamente. A esse fenômeno é dado o nome de eco. Na medida certa, o eco poderá proporcionar uma espécie de tela de fundo despercebida que dará significado e vida às transformações harmônicas a determinados tipos de música.

Quando dois sons muito próximos são emitidos, as células ciliadas sofrem tal grau de estímulo que afetam as células receptoras num amplo registro de ativação, a cóclea então é impedida de fazer uma avaliação ordenada dos componentes da frequência e os dois sons perturbam a percepção um do outro provocando uma dissonância. Quando, entretanto, a emissão simultaneamente ocorrer entre sons a uma distância próxima de um intervalo de terça, por exemplo, o som de frequência mais alta irá estimular as células ciliadas e estas por sua vez, estando já em ação, não irão captar o som de frequência imediatamente inferior. A este fenômeno dá-se o nome de mascaramento. Um exemplo comum disto é quando dois cantores cantam em um intervalo de terça, temos dificuldade em separar um som do outro e ouvimos um único bloco de som.

3.8.1. Ruídos e seus efeitos

Muitas abordagens relacionadas aos ruídos e à paisagem sonora são negativas. Buscar perceber um viés positivo pode nos abrir algumas novas possibilidades: “tornar a acústica musical um programa de estudos positivos. E, assim, percebermos e interpretarmos sons preservados e os sons extintos, retomados” (SCHAFER, 1977, p. 18).

A avaliação positiva ou negativa de um som depende muito da experiência pessoal do ouvinte. Algo prazeroso para alguém, pode causar raiva a outro ouvinte:

Para um jovem, a música proveniente de um conjunto de rock, associada frequentemente à excessiva intensidade, é sinônimo de prazer, vibração, enquanto que para outro pode não passar de ruído. (RUSSO, 1999, p. 157)

O ruído é um caso à parte, já que se trata de sinal acústico aperiódico, resultante da combinação de diferentes frequências, sem relação entre si. O ruído, então, afeta adversamente o bem-estar físico e mental das pessoas. No caso das grandes cidades, em que o indivíduo vive imerso numa atmosfera de ruídos – mesmo durante o sono sofre um verdadeiro bombardeio sonoro –, o mal-estar é algo presente no dia-a-dia do cidadão urbano (Feldman & Grimes apud Russo, 1999).

Por outro lado, é interessante notar que, quando o cidadão urbano busca diversão, muitas vezes busca-se mais volume sonoro em festas, cinemas, teatros, espetáculo musicais. A sociedade moderna esqueceu-se do controle do volume, e adotou o prazer da audição em fortíssimo graças aos sistemas de amplificação, tanto individuais (fones de ouvido), quanto os coletivos.

O ouvido humano não é igualmente sensível (COSTA e col., 1989, apud RUSSO, 1999) e a zona de maior sensibilidade auditiva é encontrada entre 3.000 e 4.000 Hz.

Sobre a exposição contínua a sons superiores a 85 dBA os danos a audição estão relacionados ao tempo de exposição, como mostra a tabela a seguir:

Figura 5: Duração recomendada da exposição a ruídos em função do nível sonoro

Duração da exposição	Nível sonoro
8 horas	85 dB
4 horas	90 dB
2 horas	95 dB
1 hora	100 dB
1/2 hora	105 dB
1/4 hora	110 dB

Fonte: Russo (1999)

Na tabela a seguir estão apresentados os valores aproximados dos principais sons a que estamos expostos e seus respectivos níveis médios de intensidade em dB ajustados:

Figura 6: Ruídos e seus valores médios de intensidade em dBA

Nível Subjetivo	Descrição	Nível de Intensidade		
		dBA	Pressão Pascal	Energia W/cm ²
Muito	Câmara anecoica, Limiar de Audibilidade normal.	0	20 μ	10^{-16}
Silencioso	Respiração normal, deserto, Região polar sem ventos.	10		10^{-15}
	Movimento de folhas nas árvores, estúdios de gravação, sussuro.	20	200 μ	10^{-14}
Silencioso	Noite no campo, quarto de dormir.	30		10^{-13}
	Sala de aula ideal, escritório ideal, ruídos caseiros, conversa telefônica, torneira gotejante.	40	0,002	10^{-12}
Tranquilo	Escritório calmo, restaurante calmo.	50		10^{-11}
	Conversa entre vários indivíduos, escritório movimentado, canto de pássaros.	60	0,02	10^{-10}
Moderado	Rádio, TV em volume médio, máquina de escrever, choro de criança, rua de médio movimento.	70		10^{-9}
Barulhento	Auto-estrada, grito, escritório muito barulhento, dentro de automóvel em alta velocidade, caminhão diesel.	80	0,2	10^{-8}
Observação:	Zona de Perigo - Nocividade Auditiva			
Barulhento	Fábricas, orquestra sinfônica, aspirador de pó, liquidificador.	90		10^{-7}
	Indústria mecânica, cortador de grama, fundição, tecelagem, marcenaria, discoteca, fones de ouvido em volume máximo.	100	2	10^{-6}
Muito Barulhento	Trem de metrô, sirene, buzina de carro, conjunto de rock.	110		10^{-5}
	Motocicleta, carro de corrida, limiar de desconforto.	120	20	10^{-4}
	Perfuratriz, martelo pneumático.	130		10^{-3}
Estrondoso	Limiar da dor auditiva.	140	200	10^{-2}
	Decolagem de avião a jato, Tiro de revólver.	150		10^{-1}

Fonte: Russo (1999)

Interessante notar que na faixa de 110 dB a autora coloca conjunto de rock and roll, ou seja, o conjunto que mais possuem som com características de alto volume. Ela destaca também que em concertos de rock o nível de pressão sonora (NPS) pode chegar à média de 120 dB, ao passo que uma orquestra sinfônica com percussão não passa do pico de 116 dB. Um estudo ainda feito pela autora na cidade de Fortaleza mostra um comparativo sobre os efeitos da música em músicos de rock e orquestra sinfônica (RUSSO e col., 1995):

Figura 7: Efeitos comparativos da música em músicos de rock e orquestra sinfônica

Fator	(Orquestra) N = 60	(Rock) N = 60
N.P.S.	100 a 116 dB(A)	102 a 116 dB(A)
T.T.S.	48%	88%
Zumbidos	18%	35%
Plenitude	10%	10%
Dor-de-cabeça	10%	13%
Tontura	7%	12%

Fonte: Russo (1999)

O fato de a autora selecionar o rock como exemplificativo e referência de “muito barulhento” em seu estudo é sintomático e representativo dessa característica do gênero: o rock and roll está constantemente relacionado a volumes próximos ao limiar da dor, e essa parece ser uma característica principal deste gênero musical, desde o princípio na sala de cinema do filme *Sementes de violência* até os dias atuais.

Difícilmente se ouvirá de um roqueiro algo como “abaixe o som” ou até mesmo “não suporto som alto”. A marca do roqueiro continua sendo ouvir rock and roll ao máximo volume. Claro que, ao longo de seus pouco mais de 60 anos de existência, o rock and roll pode ter perdido a característica de chocar as pessoas, e já não cause qualquer estranheza, diferentemente de quando surgiu. Mas ainda se revela um gênero com fortes relações com os jovens, entre outras características, porque o volume continua extravagante, o que mantém uma boa quantidade de adultos (tipicamente acometidos de presbiacusia, como veremos na próxima seção) longe do gênero rock and roll. A análise sobre o volume pode explicar algumas reações antes ditas inexplicáveis, como sugere Chacon em seu estudo sobre o rock:

Poderíamos argumentar que esses clássicos têm o dom de agitar as platéias, que não resistem em suas cadeiras, e fazem o mais rígido dos jovens se contaminar pelas

notas que parecem penetrar pelas veias e artérias e põem o sangue para borbulhar.
(CHACON, 1982, p. 7)

Diante da premência dessa questão, que vem intrigando estudiosos acerca do prazer de ouvir rock and roll, dedicamo-nos no próximo capítulo a buscar eventuais causas desse fenômeno.

4. O PRAZER DE OUVIR ROCK AND ROLL

*I know it's only rock and roll,
But i like it, Yes, oh,
well, i like it, i like it, i like it*
Rolling Stones

Após nos concentrarmos em analisar o ouvinte de rock and roll, bem como sua relação com essa música, neste capítulo, pretendemos nos concentrar na questão do prazer, ou, nas palavras de Jourdain (1997), o “êxtase” de ouvir rock and roll. De acordo com este autor, a emoção é um caso especial de motivação, isso significa que quando elaboramos planos prevendo algum resultado, buscamos atingir esses resultados, de modo a satisfazer nossas previsões. Essas previsões podem nos decepcionar, nos atender e nos surpreender.

Pense no seguinte: quando você bebe uma cerveja, em geral só a experimenta após antecipar seu sabor. Se alguém lhe serve equivocadamente suco de maçã, sua reação inicial será de repulsa e o suco, normalmente doce, parecerá azedo ao seu paladar. A confusão e ansiedade que sentirá mostrarão que a experiência vem da interação entre antecipação e sensação. (JOURDAIN, p. 381-382, 1997)

Trazendo essa constatação para o campo da música, Jourdain (1997, p. 315) afirma que “só antecipamos o que já conhecemos”, ou seja, ao analisarmos o caso *Rock around the clock*, podemos constatar que o jovem adolescente da época pouco ouvia música, como retrata Hobsbawm (1989). Apenas com a popularidade da televisão, o jovem adolescente pode comandar as estações de rádio, ao passo que poucos ainda tinham acesso à compra individual de discos de vinil.

Por essa época, portanto, nosso ouvinte tinha poucas referências musicais, a música ainda não havia se tornado um bem individualizado. É assim que esse nosso ouvinte entra para sala de cinema para assistir a um filme chamado *Sementes de violência*. Pois imaginemos por um instante, à guisa de exercício, como teria se dado a recepção do filme por parte do receptor em 1955: vai começar o filme, está na hora, sobrevém o silêncio da expectativa. O lobo frontal assume o comando, os músculos se relaxam, os receptores do toque se aquietam e grande parte do cérebro cochila. Mas, no córtex auditivo do cérebro, a atividade neural espontânea cresceu, é sinal de aumento de expectativa. Quando a imagem aparece, começa a música. A música é *Rock around the clock*, num grande volume, quase causando dor: “Se as endorfinas forem liberadas quando não existe dor alguma para ser contrabalanceada, o

resultado é uma euforia muito parecida com a que produzem drogas como a morfina” (JOURDAIN, 1997, p. 399). E, ainda, a música é intensa do começo ao fim.

A reverberação da sala de cinema acrescenta algo e os sons se elevam e giram pelo ar, depois dobram-se para dentro de si mesmo e se dissolvem: caem feito chuva em cima da audiência, partindo de todos os lados, canalizando-se para dentro dos ouvidos, a partir do ar vibrante para membranas trêmulas, ossículos oscilantes, fluido pulsante, descargas eletroquímicas e jorrarem como fonte na direção de um cérebro expectante. “A música nos possui” (JOURDAIN, 1997, p. 412). Essa possessão fica muito óbvia quando uma peça parece tomar conta dos nossos corpos e nos levar ao movimento.

A música chega a nossos sistemas nervosos e faz nossos cérebros gerarem uma torrente de antecipações, através das quais entendemos melodia, harmonia, ritmo e forma. Provocando essas antecipações, a música arrebatada os níveis mais profundos de intenção e assim nos domina. (JOURDAIN, 1997, p. 413)

Possivelmente, neste momento, a música *Rock around the clock* ouvida no ambiente sonoro do cinema, teria causado uma sensação rara, poucas vezes antes sentida. Diante daquela música que trazia elementos tradicionais, mas provocava um efeito inebriante na audiência, a sensação era de espanto: forma simples, harmonia tradicional, melodia singela. E, no entanto a sensação era completamente nova. O que de novo havia no escurinho daquela sala de cinema era o volume: intenso do início ao fim. “É difícil encontrar uma única fração do corpo que não sofra a influência dos tons musicais” (TAME, 1984, p. 146).

Quando dominamos o sistema harmônico de nossa cultura e sabemos como acompanhar os centros tonais e prever as resoluções harmônicas, trazemos um fluxo de previsões para nossa escuta “Mesmo quando uma peça é inteiramente nova para nossos ouvidos, nós a entendemos porque percebemos partes constitutivas que já conhecemos bem” (JOURDAIN, 1997, p. 315). Imaginemos os adolescentes sem muita vivência musical e os acordes da música *Rock around the clock* conduzidos de forma primária: I–IV–V. A harmonia em direção direta à tônica, confirmando a expectativa antecipada, faz o cérebro registrar prazer imediato. “Inversamente, uma mudança inadequada de tonalidade pode ser bastante dissonante, até mesmo dolorosa” (JOURDAIN, 1997, p. 402).

Êxtase; “*Exstasis*. *Ex* tem o sentido de ‘do lado de fora’ e *stasis* significa ‘em pé’. Sons que deixam a pessoa em pé do lado de fora de si mesma” (JOURDAIN, 1997, p.12). E aqui surge uma questão: por que uma faixa etária de indivíduos é devastada pela música, enquanto outros permanecem indiferentes?

De uma forma ou de outra, todos buscam prazer em algum tipo de música e rejeitam a música que não o proporciona. E, assim, a experiência da música é inteiramente artificial, com suas qualidades quase desconhecidas na vida cotidiana, a não ser em momentos especiais, quando as coisas dão perfeitamente certo. Essa perfeição é que torna a música arte (JOURDAIN, 1997).

A repulsa por parte dos adultos pelo *Rock around the clock* possivelmente pode ter se dado pelo fato de os ouvidos dos adultos serem mais sensíveis e não terem visto nada de interessante naquela música: a harmonia simples, uma letra simples, sem variação dinâmica e o volume muito alto. Como complementa Jourdain (1997, p. 410) “A música banal faz surgirem previsões banais e, então, imediatamente as satisfaz, com resoluções óbvias. Há prazer a ser obtido, mas é o prazer do pãozinho, não do caviar.”

E como veremos, o declínio da audição é um fator natural que se acentua aproximadamente aos quarenta anos e com o passar dos anos a cóclea desgasta-se, as células se degeneram e tornam-se gradativa e lentamente menos sensíveis aos impulsos sonoros. Assim os sons que chegam aos ouvidos poderão contrariar as expectativas de um ouvinte mais experiente.

Essas observações evidenciam o fato de o rock and roll estar relacionado ao público jovem: suas melodias e harmonias simples, o ritmo dançante, o exagero de volume causam prazer a um ouvinte pouco experiente, faminto por dança e com os hormônios desequilibrados. Em contrapartida, os adultos, com o ouvido experiente, já com pouco interesse de dançar e com declínio da audição, se mantêm longe do rock and roll recém-nascido.

A partir desse momento, o mercado utiliza de suas estratégias para se apropriar do gênero, a fim de aproveitar do surpreendente sucesso da obra *Rock around the clock* e propor novas obras que se assemelham a esta. Desta feita, destinadas apenas para o público jovem.

De volta à questão do volume, vimos que o rock and roll ao longo de sua história sempre esteve relacionado ao exagero de volume, às vezes irresponsável, ao ponto dos ouvintes testarem os limites da dor. Russo (1999) e Stevens (1982) nos deram exemplos do que o ouvinte de rock and roll procura ao ir ao show: um volume quase ensurdecador. Diante disso nos salta aos olhos a necessidade de analisar esta questão e tentar entender o porquê do volume no limite.

4.1. A QUESTÃO DO VOLUME

O declínio da acuidade auditiva é um fator natural que começa logo no fim da adolescência, aumentando seu ritmo aproximadamente aos quarenta anos. Porém, em pessoas expostas a volume excessivo de sons, desencadeia-se mais rapidamente e mais cedo. A ação acontece quando a cóclea desgasta-se, as células ciliares se degeneram e tornam-se gradativa e lentamente menos sensíveis aos impulsos sonoros. A presbiacusia ou paracusia é um efeito que ocorre na cóclea, o que quer dizer que não afeta o córtex, onde as lembranças sonoras armazenadas continuam intactas.

Isso pode justificar o fato de o rock and roll, uma música que utiliza a intensidade até o limiar da dor, está na maioria das vezes relacionada ao público jovem. Dessa forma para fundamentar essa hipótese teremos que nos voltar para o relato de testemunhas auditivas da literatura, registros antropológicos e históricos das paisagens sonoras. Assim, ao analisar a paisagem sonora do cinema, da música tocada na exibição do filme *Sementes de violência*, constatamos que um dos aspectos significativos foi o som alto: “Quando o prazer chega a extremos, nós o descrevemos algumas vezes como êxtase” (JOURDAIN, 1997, p. 411). E proporciona uma dependência, ou seja, uma necessidade de ouvir novamente aquela obra musical: “quando uma pessoa jovem está acostumada a ouvir música rápida de rock certo número de horas por dia, [...] se converte literalmente numa forma de dependência” (TAME, 1984, p. 149).

Por outro lado, como vimos, o efeito da paracusia pode ter influenciado o fato de adultos não terem sido afetados da mesma forma que os adolescentes. Por isso os relatos dos adultos sobre o rock and roll: viam o rock and roll como uma música banal, primal na harmonia, na melodia, no ritmo e sem variação dinâmica. É o caso do cantor Frank Sinatra:

[Rock and roll é] a mais brutal, feia, desesperada e viciada forma de expressão que eu já tive o desprazer de ouvir. [Ele é escrito e cantado] na maior parte por estúpidos cretinos (e) por meio de suas reiteraões imbecis e letras hipócritas – obscenas – na verdade sujas... [o rock and roll] consegue ser a música marcial para todo delinquente de costeletas na face da Terra. (apud FRIEDLANDER, 2004, p. 11)

Ou, então;

Creio inflexivelmente que o rock e todas as suas formas são um problema crítico que a nossa civilização precisa enfrentar de alguma forma genuinamente eficaz, e sem demora, se quiser sobreviver por algum tempo. (TAME, 1984, p. 222)

Fica claro nas exposições acima que os adultos estão diante de uma música totalmente avessa àquilo que entendiam como música e que não entendiam o porquê dos

jovens ouvirem e se viciarem nessa música. Diante disso, Corrêa afirma que “podemos definir rock como o gênero de música pelo qual se estabelece um limite de confronto com os padrões sonoros convencionais” (CORRÊA, 1989, p. 39). Entendemos que um dos principais limites confrontados é o nível de pressão sonora. E essa pressão sonora vem possibilitando à indústria cultural captar a atenção dos ouvintes há mais de 50 anos, como veremos a seguir.

O sucesso da música *Rock around the clock* possibilitou que as músicas destinadas aos jovens seguissem uma série de padrões e métricas que caracterizam o uso genérico de musicais primárias. Muitos dessa série foram utilizados e têm sido consistentemente utilizados desde aquele período. E, ainda, as mudanças timbrísticas são apenas artifícios de possibilidades a uma crescente massa sonora. Isso sugere que uma música antiga poderia soar perfeitamente nova, desde que consistisse em progressões harmônicas comuns, mudasse a instrumentação e aumentasse a sonoridade média (Serrà *et al.*, 2012).

Portanto, a música popular contemporânea a partir do nascimento do rock and roll em 1955, está em um conjunto bem estabelecido de padrões regulares e em um estado de estagnação que contradiz a ideia de um produto artístico de transmissão de emoções e que deve incorporar variação sobre tais padrões. A ideia de um produto artístico é de brincar com a memória e as expectativas das pessoas, isso faz com que a música fique mais atraente para os ouvintes. “O prazer mais profundo da música vem com os desvios do esperado: dissonâncias, sincopações, torceduras no contorno melódico, repentinos estrondos e silêncios” (JOURDAIN, 1997, p. 401).

Mas na contramão dessa ideia, ao olharmos para a história da música popular a partir de 1955, os padrões e variações de longo prazo na música estão estagnados em vários aspectos relativos à sua organização, estrutura e dinâmica. Diante disso, podemos levantar algumas questões: é possível identificar alguns dos padrões por trás da nova criação musical? Podemos detectar diferenças entre música pré-1955 e posterior?

As tecnologias atuais para o processamento de informações musicais oferecem uma oportunidade única para responder a essas perguntas, sob premissas objetivas, empíricas e quantitativas. Um exemplo é a pesquisa de Serrà *et al.* (2012), que buscou um conjunto de dados que inclui anotações e descrições de áudio de 464.411 gravações de música distintas (de 1955 a 2010), o que corresponde aproximadamente a mais de 1.200 dias de escuta contínua. Tais gravações abrangem uma variedade de gêneros populares, incluindo rock, pop, hip hop, metal ou música eletrônica. As descrições focam em três características musicais: volume, tonalidade e timbre.

O volume basicamente se correlaciona com a nossa percepção da amplitude (aqui nos referindo à intensidade intrínseca de uma gravação, diferentemente da intensidade manipulada pelo ouvinte). A tonalidade corresponde aproximadamente ao conteúdo harmônico da peça, incluindo seus acordes, melodia e arranjos tonais. O timbre é responsável pela cor, textura ou qualidade do som, e pode ser essencialmente associado a tipos de instrumentos, técnicas de gravação e alguns recursos expressivos de desempenho.

Sobre a pesquisa de Serrà que envolve a evolução da música – entendida como o conjunto de mudanças que a acompanha no passar do tempo – e sob as premissas acima mencionadas, exploram-se ferramentas e conceitos da física estatística e redes complexas, a partir das quais foi possível desvendar uma série de padrões estatísticos e métricos que caracterizam o uso geral de volume, tonalidade e timbre na música popular ocidental contemporânea. De acordo com a pesquisa muitos destes padrões e métricas permanecem consistentemente estáveis por um período de mais de 50 anos, o que aponta para um grande grau de convencionalismo na criação e produção deste tipo de música. Genericamente, mantiveram-se constantes a característica da tonalidade, com pequena variação na característica de timbre e grande variação na característica de volume.

Em termos específicos, foram dois os artifícios importantes utilizados no discurso musical ao longo desses 50 anos: 1) A restrição das sequências tonais (com métricas mostrando menos variedade nas progressões tonais) e 2) A homogeneização da “paleta timbral” com a observância de timbres mais frequentes (Serrà *et al.*, 2012). Isso sugere que nossa percepção do novo a) não foi essencialmente comprometida com o repetido uso de sequências tonais mais simples nem com misturas de timbre convencionais com outros novos e b) esteve enraizada na oferta de volumes mais altos. Dessa forma, a pesquisa sugere que uma melodia antiga com progressões de acordes um pouco mais simples, novas sonoridades de instrumentos de acordo com as tendências atuais e gravadas com técnicas modernas que permitiam aumentar os níveis de sonoridade poderiam ser facilmente percebidas como novas, modernas e inovadoras.

E esse importante comportamento da indústria cultural é invariante através dos anos, com praticamente os mesmos parâmetros do ajuste. Ou seja, a indústria cultural promove um discurso de aceitação de todos os estilos e estéticas, mas por trás desse pretexto de inclusão de todas as culturas é apenas um artifício para vender sempre a mesma música.

Isso não considera timbre como uma faceta sem sentido. Propriedades de timbre global, como a lei de poder e classificações acima mencionadas, são claramente importantes para tarefas de categorização de música (um exemplo é a classificação de gênero). (SERRÀ *et. al.* 2012)

Por outro lado outro componente importante na oferta de novidades por parte da indústria cultural são os novos nomes de gêneros supostamente novos: a mudança de timbres e nomes de gêneros funciona apenas para o não reconhecimento de que algo é antigo e assim justifica o fato de os timbres frequentes de um determinado período de tempo se tornarem pouco frequentes depois de alguns anos. Essa combinação de mistura e renomeação ajuda a indústria a mascarar tendências de homogeneidade global para os ouvintes.

As distribuições de intensidade são geralmente bem ajustadas para a função que Serrà chamou de “corrida de intensidade”, sugerindo uma aparente competição para liberar gravações com intensidades crescentes, talvez com o objetivo de capturar a atenção de novos clientes de um desenvolvimento tecnológico.

Isso mostra que o volume das gravações de música está cada vez mais forte e sua variabilidade dinâmica absoluta está sendo conservada, ou seja, diminuir ao máximo a variabilidade dinâmica entre passagens de intensidade superiores e inferiores de uma gravação. Implica dizer que as técnicas de gravação estão possibilitando manter o volume alto mesmo em momentos em que a obra gravada diminua a intensidade.

Além das observações acima, podemos olhar também para a evolução do discurso musical. E observamos que grande parte da evidência reunida por Serrà *et al.* (2012) aponta para um grau importante de convencionalismo, no sentido de “não-evolução” na criação e produção da música popular ocidental contemporânea. Há um esforço da indústria em manter a música popular sem mudanças consideráveis em mais de cinquenta anos. As distribuições de frequência para timbre e intensidade se enquadram em um padrão universal. Assim há uma homogeneização consistente da paleta timbral, acompanhada de uma dinâmica volumétrica mais forte e, no final, harmonicamente mais pobre.

As conclusões de Serrà *et al.* (2012) são relatadas que ganham evidências empíricas através de uma análise formal, quantitativa e sistemática de uma coleção de música em grande escala. Encorajando o desenvolvimento de outras bases de dados históricos para quantificar as principais transições na história da música e começar a olhar para características mais sutis evolutivas de gêneros ou artistas particulares, sem esquecer toda a riqueza de culturas e gêneros musicais presentes na mundo.

A descoberta que a música pop moderna realmente tem volume maior e, ainda, afóra isso utiliza-se dos mesmos parâmetros musicais dos últimos 50 anos, possibilita, de acordo com Serrà *et al.* (2012) a estudos futuros usarem a base de dados para comprovar que esta música está em um processo de não-evolução. As obras estudadas através de alguns

algoritmos complexos possibilitaram descobrir que as canções pop tornaram-se intrinsecamente mais fortes e mais simples em termos de sequência harmônica, melodias e tipos de som usados.

A pesquisa de Serrà *et al.* (2012) traz um recorte temporal que coincide com os primeiros anos do rock and roll, desde seu nascimento em 1955. E aqui somos levados a retomar questões acerca da intensidade dessa música: se a análise de Serrà *et al.* (2012) mostra que os vários parâmetros musicais estiveram estagnados nos últimos 50 anos, por que houve mudança focada exclusivamente na intensidade?

4.1.1. Nível de pressão sonora e prazer

Muito já se discutiu acerca da origem do prazer na audição musical. Além disso, a audição musical já foi associada e comparada a outras atividades ligadas ao prazer e à euforia: exercícios aeróbicos, atividade sexual, amor, riso, entre vários outros. Prazer e euforia foram já igualmente associados a seu efeito viciante, ao passo que o estado de euforia pode ser definido como um caso específico do prazer (KRINGELBACH *et al.*, 2013) e ocorreria a partir da ativação simultânea de vários “pontos hedonísticos” no centro de recompensas do sistema nervoso central: “a intensa euforia é mais difícil de atingir que prazeres cotidianos. A possível razão é que o aumento do prazer (...) parece requerer ativação de toda a rede simultaneamente” (idem).

A partir dessas constatações, somos levados a algumas questões. A primeira delas é que a música é apenas uma das várias atividades responsáveis pela sensação de prazer. Salta aos olhos as categorias de atividades prazerosas: de um lado temos atividades motoras e físicas (exercícios aeróbicos, atividade sexual, riso, dança, entre outras) e de outras atividades primariamente intelectuais, como é o caso da audição de música. Ao passo que aquelas primeiras parecem estar claramente associadas à dopamina e seus efeitos biológicos, como veremos na próxima seção, não é ainda claro como a atividade de ouvir música pode ter a capacidade de produzir sensação equivalente.

A segunda questão é o fato de o prazer (e a euforia) dependerem de estímulos de várias naturezas. Assim, ao buscar explicar as origens do prazer associado à atividade musical, vários autores seguiram vários caminhos. Cohen *et al.* (2010) enfatiza o aspecto de interação social de atividades como música e dança na produção de prazer. Bearn lembra o aspecto de “repetição de certos comportamentos, essenciais à sobrevivência”: “A euforia, um

estado de excitação e alegria intensas, é a amplificação do prazer, dirigido à satisfação de necessidades biológicas essenciais” (BEARN *et al.*, 2015).

Outro viés associado ao prazer de ouvir música é o jogo de antecipação e confirmação, como lembra Salimpoor: “a antecipação de uma compensação abstrata pode resultar de secreção de dopamina em uma via anatômica distinta daquela associada ao pico de prazer” (SALIMPOOR *et al.*, 2011). Jourdain (1997) salienta igualmente o prazer por ouvir elementos conhecidos e previsíveis ou mesmo sua canção predileta, mesmo caso de Levitin (2006, p. 69), que, entretanto sugere ainda que “muitas pessoas gostam de músicas realmente altas (...) uma sensação de excitação, quando a música está realmente alta – acima de 115 dB”. Mas, Levitin conclui: “Nós não sabemos o porquê disso” (*idem*).

Assim, a partir dessas constatações, buscamos verificar a questão levantada por Levitin, acerca do prazer de ouvir música em alto volume, sugerindo ao final que o prazer da audição musical pode também estar associado à emissão de dopamina e aumento do nível de endorfina, de modo similar ao caso de atividades físicas – e não apenas associado ao prazer intelectual.

A dopamina (3,4-dihidroxifenetilamina) é um composto orgânico das famílias feniletilamina e catecolamina. A dopamina funciona como um neurotransmissor, liberado por neurônios para emitir sinais a outras células nervosas. Entre as várias vias da dopamina, a que nos interessa aqui é aquela relacionada aos comportamentos ligados à recompensa. A maioria dos efeitos de recompensa inclui o aumento de atividade neuronal da dopamina, como é o caso das drogas viciantes. Outras vias dopaminérgicas incluem o controle motor, emoção, humor e a liberação de alguns hormônios.

Sabe-se que a prática de exercícios físicos aeróbicos afeta a liberação de dopamina no núcleo accumbens (*nucleus accumbens*), o que pode produzir euforia como resultado. Não nos interessam aqui os caminhos bioquímicos desse fenômeno, algo já discutido extensamente por vários autores, em especial em relação a corredores de fundo, que freqüentemente relatam o efeito conhecido como “runner’s high” – um estado de grande euforia induzida pela prática de exercícios físicos:

Após 30 minutos de exercícios aeróbicos de moderados a pesados, sobrevém um aumento dos níveis de ácido fenilacético em homens saudáveis e que apresentem prática regular de exercícios. Isso pode estar ligado ainda ao efeito antidepressivo dos exercícios. (SZABO *et. al*, 2001)

Ou ainda,

De acordo com a “hipótese das endorfinas”, o exercício aumenta a secreção de peptídeos opióides endógenos no cérebro, reduzindo a dor e causando euforia geral.

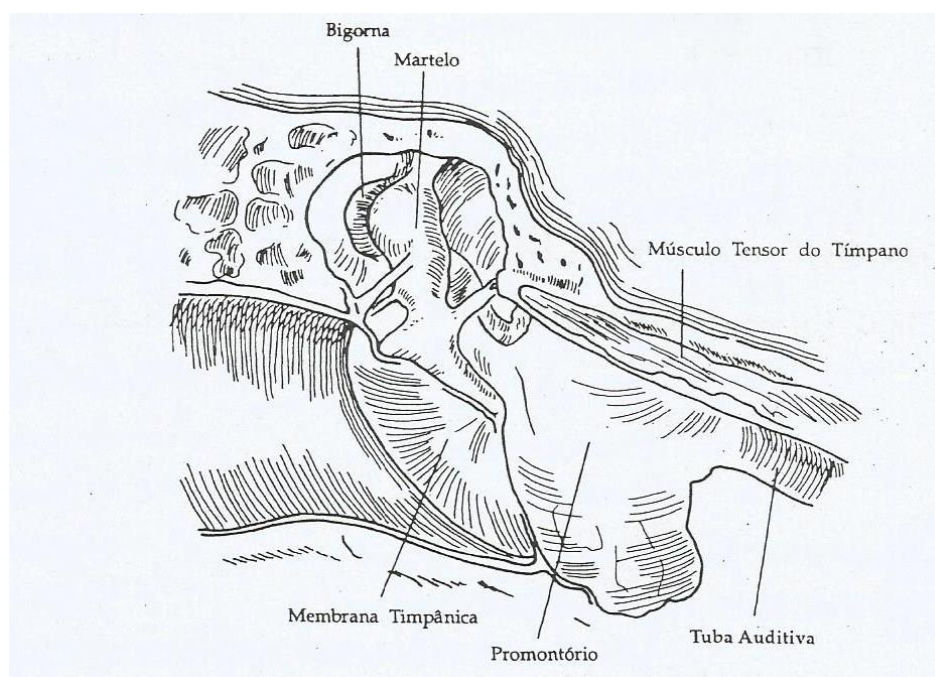
[...] Com base em um grande tamanho de efeito, os resultados confirmaram a hipótese de endorfinas demonstrando que o exercício leva a uma maior secreção de endorfinas que, por sua vez, melhora os estados de humor. (DINAS *et. al*, 2011)

Já a endorfina, outro neurotransmissor, é uma substância encontrada em neurônios tanto no sistema nervoso central como no periférico. Isolada na década de 1970, a substância recebeu seu nome a partir da frase “morfina endógena”. Morfina por sua vez tem o nome formado a partir do deus grego Morfeu, associado ao sono. O nome sugere já sua função e efeito analgésicos.

A endorfina é naturalmente produzida como resposta a situações de dor, bem como associada a várias outras atividades, como é o caso de exercícios aeróbicos, riso e mesmo atividade sexual (BOECKER *et. al*, 2008). Além de provocar a diminuição da sensação de dor, provoca sensação de relaxamento e bem-estar (especialmente a beta-endorfina). A endorfina vem sendo associada ainda à sensação de fome e hormônios sexuais, ativada especialmente em situações de emergência, o que explica que pessoas gravemente feridas em alguns casos não sentem qualquer dor (MATEJEC *et al*, 2005).

Dois dos menores músculos do corpo humano, o estapédio e o tensor timpânico (como mostra a figura 8) estão intimamente ligados à atividade auditiva.

Figura 8: Anatomia do ouvido médio



Fonte: RUSSO (1999)

O músculo estapédio (*musculus stapedius*) é o menor músculo estriado do corpo humano (ca. 8 mm) e está ligado ao menor dos três ossículos do ouvido médio, o estribo. Sua função tem sido descrita como modulador da oscilação do estribo, de modo a diminuir sua amplitude de oscilação.

O mau funcionamento do estapédio pode resultar em maior amplitude na oscilação do estribo, levando a maior resposta dos ossículos à vibração sonora, fenômeno conhecido como hiperacusia. A hiperacusia provoca sensação de desconforto na percepção de sons, que passam a ser sentidos como muito fortes.

Já o tensor timpânico (*musculus tensor tympani*) prende-se da tuba auditiva à porção medial do primeiro dos três ossículos, o martelo. Músculo maior que o estapédio, o tensor timpânico tem a função de puxar o martelo, tensionando assim a membrana timpânica, tornando-a, portanto menos suscetível a vibrações a partir do ouvido externo. Isso provoca uma redução da reação à amplitude de sons chegando ao tímpano, abafando esses sons. Apesar de sujeito a controle tanto voluntário como involuntário, esse último tem papel importante na audição, já que é acionado em situações de potencial dano ao ouvido médio, impedindo a transmissão total da amplitude à janela oval.

O tempo de resposta do tensor timpânico é de cerca de 40 ms, o que pode não ser rápido o bastante para sons de ataque muito rápido (sons percutidos, armas de fogo, entre outros).

Estes dois músculos têm ação integrada por meio do efeito conhecido como reflexo acústico (reflexo estapédio, reflexo do ouvido médio, reflexo de atenuação), fenômeno de ativação simultânea do estapédio e do tensor timpânico. O primeiro age no sentido de afastar o estribo da janela oval, entrada da cóclea. Já o segundo, age diminuindo a sensibilidade da membrana timpânica ao mesmo tempo que enrijece a cadeia ossicular. Essa ação diminui a transmissão de energia para a cóclea, onde ela será convertida em impulsos eletro-químicos. Convém lembrar que o deslocamento médio dos três ossículos é da ordem de um milionésimo do diâmetro do átomo de hidrogênio (COX, 2014), que tem por sua vez 1,1 Å.

O reflexo de atenuação tem portanto três principais funções protetiva, extensão do campo dinâmico auditivo e diminuição do mascaramento. O que nos interessa aqui, entretanto, é a função protetiva.

Importa tratar do limiar do reflexo acústico, o nível de pressão sonora com o qual o efeito é acionado. Normalmente esse limiar fica entre 10-20 dB abaixo do limiar de desconforto do sujeito (NIEMEYER, 1971) e é função do nível de pressão sonora e da frequência. Em indivíduos saudáveis, esse limite se situa por volta de 70-100 dB.

O que ocorre portanto a um indivíduo submetido a níveis de pressão sonora acima de 100 db é o acionamento do reflexo acústico - i.e. do tensor timpânico e do estapédio. Ao passo que o estapédio não consegue manter sua tensão por períodos muito longos (há relatos de queda de até 50% na tensão após poucos segundos – (LIDÉN *et. al*, 1964), essa tensão parece ser suficiente para provocar o aumento dos níveis de secreção de dopamina e produção de endorfina. Esse aumento, como já visto, é o que leva ao estado de euforia.

Assim, indivíduos sujeitos a estímulos sonoros acima de 100 dB por períodos prolongados experimentarão o efeito de euforia semelhante do “runner’s high”. É esse justamente o caso de ouvinte de concertos de rock and roll com amplificação eletrônica. Esses concertos muitas vezes atingem 126-130 dB, como nos exemplos do grupo The Who analisados por Levitin (2006).

As bandas de *rock* chegam a produzir picos que ultrapassam os 120 decibéis. Se a potência dos amplificadores, associada ao reforço das baixas frequências, nos colocaram numa situação de imersão, rodeados por uma esfera de elementos que se movem e tornaram com isso o ato de fruição musical num ato individual, a tecnologia digital do século XXI vem reforçar ainda mais essa tendência, criando um espaço acústico restrito e privado através da invenção dos fones de ouvido. (RODRIGUES, 2010, p. 109)

Como já visto anteriormente, é importante lembrar que até o advento dos sistemas de amplificação eletrônica, os volumes obtidos por meio dos instrumentos convencionais – inclusive em conjuntos orquestrais – não passava dos 100-105 dB (LEVITIN, 2006), com raras e episódicas exceções como no caso de experimentos orquestrais que incluíam canhões e outros equipamentos. Em contrapartida um concerto de rock and roll de uma banda como o Sepultura “emite em média 120 dB (A)” (REVISTA VEJA apud RUSSO, 1999, p. 170).

Assim, o fenômeno de reflexo acústico é restrito à idade eletrônica, após o surgimento de equipamentos comerciais de amplificação eletrônica, notadamente com o advento do rock and roll, após a Segunda Guerra.

O prazer de ouvir música em alto volume, especialmente rock and roll é relatado por vários autores e ouvintes (LEVITIN, 2006). Entre outros fatores responsáveis pelo prazer dessa audição – como socialização, dança, ou mesmo o prazer intelectual decorrente da antecipação ou de ouvir uma canção conhecida (Jourdain, 1997) –, não deve ser descartado o efeito de euforia ocasionada pelo acréscimo dos níveis de dopamina e endorfina em decorrência do esforço muscular prolongado do reflexo acústico.

4.2. O MERCADO E O ROCK AND ROLL

O diabo é o pai do rock.
Raul Seixas

Corrêa (1989) propõe a discussão sobre o valor artístico do rock and roll ou se é apenas um produto mercadológico da cultura de massa. Fato é que para se conhecer profundamente o que foi o século XX, não se pode ignorar o que foi o rock and roll para aquele século (YOKO ONO apud CORRÊA, 1989). O gênero surge em um momento histórico de guerra fria. E os Estados Unidos é o país que lidera o capitalismo nessa guerra.

Assim, por definição, o objetivo do sistema capitalista, desde os primórdios do mercantilismo, sempre foi e continua sendo o lucro. Não lhe interessa se o que está sendo produzido é necessário ou não, é bom ou é ruim (CORRÊA, 1989). E, para atingir esse objetivo do lucro contínuo, a indústria cultural apela para símbolos que traduzam a identidade do consumidor, de maneira simples, automática e em larga escala (Idem).

Com isso, ao levarmos em conta como se deu a disseminação do gênero rock and roll por todo o mundo, a partir da década de 1950 podemos perceber o que ocasionou sua incorporação mediante formas e estilos diferentes, inclusive, fora do país de origem, os Estados Unidos. Sendo possível, então, considerar um gênero universal, e, ainda, o uso desse tipo de música com propósitos alheios aos da mera difusão musical.

O rock exerceu, por certo, sua influência sobre a filosofia e o estilo de vida de milhões. Trata-se de um fenômeno global: um compasso destrutivo, que bate e bate, repetidamente, e se ouve da América e da Europa Ocidental até a África e a Ásia. (TAME, 1984, p. 222)

O gênero passou por uma incorporação de composições de diferentes nacionalidades, independente da realidade de origem, possibilitando também incorporações de estilos e modos de ouvir e consumir a nova música. Mas o consumo desse novo gênero musical, devidamente incorporado às composições locais, sempre está associado a uma ideia de protesto. Como declara Pete Townshend da banda The Who,

Se grita pela verdade mais do que por ajuda, enche-se de uma coragem que, na verdade, pode não ter, se admite que algo está errado mas não insiste muito, então isto é rock and roll. (apud FRIEDLANDER, 2004, p. 11)

O rock and roll sugere a identidade com as causas das grandes manifestações sociais ocorridas depois da segunda metade do século XX. Como o movimento hippie contra a entrada dos Estados Unidos na guerra com o Vietnã e o movimento punk dos anos de 1970.

Sem falar, naturalmente, de uma série de outros movimentos menores, a exemplo dos que se articulam em favor das vítimas da fome na Etiópia, contra a perseguição racial na África do Sul, de solidariedade aos que foram acometidos pela AIDS e assim por diante. (CORRÊA, 1989, p. 27)

E, depois disso, tudo aquilo que envolve um artista de rock and roll que seja passível de ser produzido e comercializado é transformado em produto de consumo em larga escala. Dentre tais produtos destacam-se, com grande ênfase, roupas, óculos, adornos, calçados, acessórios pessoais. Constata-se, então, que não apenas a obra mas tudo o que se relaciona ao artista a partir da música que interpreta é consumido enquanto fatia de um processo de produção que interessa muito mais às estruturas de venda e lucro do que às de criação musical (Idem).

Ou seja, no caso de *Rock around the clock* e o filme *Sementes de violência* o mercado observou o sucesso da obra e do filme e se propôs a dar uma identidade visual a aquela “febre” e não ao contrário. Desse modo, com um estilo dos jovens adolescentes do filme, os produtores buscaram a utilização dos elementos que se agregam às manifestações da emoção coletiva, adotadas num primeiro momento pelos personagens do filme. Como foram os jovens que se identificaram com a obra musical, logo a edição da moda buscou os símbolos cujo código se encontra nas peças do vestuário que já compunham a época.

Trata-se de uma articulação de gênero, desencadeada por dois tipos de personagens, cujo papel decisivo para o êxito mercadológico e o fracasso político dos símbolos envolvidos no processo. (CORRÊA, 1989, p. 23)

A partir desse momento o rock and roll passa a estar associado aos movimentos contra o tradicionalismo após 1955, agindo como um êxito mercadológico. O segredo do sistema foi oferecer no mercado os acessórios do filme, roupas, canivete, penteados, para que uma maioria a desfrute. Dessa forma o gênero foi consumido de forma impressionante, os agregados a este sucesso propiciou a construção da identidade da juventude. A partir desse momento, o gênero produziu uma verdadeira revolução comercial na música popular dos Estados Unidos, influenciando a produção musical em todo mundo. Depois de *Rock around the clock* tudo relacionado à juventude será associado ao rock and roll. A julgar pela moda, roupa, filmes, livros e obras musicais, não interessa ao mercado se veio antes ou depois do surgimento do rock and roll: após 1955 tudo será do jovem adolescente e do rock and roll (CORRÊA, 1989).

A moda depende de sistemas para que sua ação corresponda à veiculação de ideias entre seus usuários, bem como ao agregamento de expressões de identidade ou de repulsa social. Isto porque o ato de vestir uma roupa típica de um determinado contexto ou situação significa transformar-se em veículo de um modo de ser, disseminando o mesmo estilo na generalidade de sua manifestação.

Dessa forma, vimos que, o rock and roll nasce de uma grande repercussão extemporânea de uma obra que já tinha sido declarada como fracasso. E, surpreendentemente, isso se deu por meio dos adolescentes, que a transformaram em sucesso. O prazer de ouvir aquela música, a facilidade de cantar e gravar a melodia simples, o ritmo primal, entre outros, proporcionaram

o êxtase, [que] faz mais do que apenas mover-nos de um lado para o outro. Por alguns segundos, ela nos impele até um tipo de experiência que dificilmente vislumbramos em nossas vidas diárias. É poderosa e extremamente prazerosa. E, acima de tudo, é linda. (JOURDAIN, 1997, p. 414)

O rock and roll é vendido e consumido pela sua relação com a juventude e, ainda, surge à época denominada por Hobsbawm (1989) como os “anos dourados” – a década de 1950 – fase de grande ascensão do poder aquisitivo da classe média estadunidense. Mas se relaciona também, sobretudo, ao mercado de discos enquanto mercado de um produto cultural e à moda, tratada como uma decorrência similar nesse mercado (CORRÊA, 1989). Diante disso podemos analisar o papel do rock and roll no desencadeamento do processo de consumo, a relação com os efeitos da mídia, além das funções que são próprias do mercado, na constituição e na disseminação do que virou a moda rock and roll. Ou seja, uma recriação comercial daquilo que se forma a partir da música e da moda enquanto manifestação de rebeldia, abordando, como decorrência de uma função inerente ao mercado, o episódio da articulação verificada entre os setores que produzem os chamados bens simbólicos e os demais, num processo destinado a garantir a ampliação e a sustentação do consumo.

Dificilmente, poderia associar música, roupa e faixa etária em épocas anteriores ao rock and roll. Contudo, aquilo que sempre representou no vestuário uma necessidade de agasalho e abrigo para o ser humano, por causa de uma oportunidade de consumo em larga escala e graças a um novo significado que se lhe imputou, acabou sendo transformado no principal elemento de identidade visual da década de 1950. “A roupa deixa de ser apenas um agasalho, para assumir essa identidade” (CORRÊA, 1989, p. 13). E, assim, a roupa passa a significar uma maneira de ser, disseminada a partir dos mais variados produtos à venda e enfatizada pela mídia mediante recriações que patrocinam (idem).

O rock and roll desempenhou este papel de elemento de identidade, na medida em que, em nível de massa, ele assumiu um personagem que expressava os desejos, sonhos e todas as ilusões em comum a uma geração. Uma geração vista, antes mesmo do rock and roll, pelo mercado como sua principal força de consumo, dentre eles publicitários, produtores de moda, engenheiros de produto e imprensa e os chamados críticos de tendência de consumo.

O que mais chama a atenção em todo esse processo é a maneira pela qual se mantém em evidência a identidade do consumidor, cujo referencial passa necessariamente pelas roupas que usa, pelas músicas que ouve, pelos lugares que frequenta, pela maneira como se porta publicamente e, necessariamente, pelos termos e pelo vocabulário que emprega para comunicar-se. “Seria como dizer que cada produto necessita da existência de outro, para que, no conjunto, estabeleça a identidade de quem o consome” (CORRÊA, 1989, p. 14).

Fato é que, como vimos, a rebeldia dos produtores musicais dos filmes analisados estava associada ao jump blues e ao bebop, mas o fruidor não aderiu, ou seja, não comprou esses gêneros como rebeldes. O que o fruidor comprou foi à obra *Rock around the clock*. Diante disso a indústria se volta a vender a obra como a causa de uma rebeldia, e assim, fazendo com que o fruidor comprasse o produto rebelde sem causa. “Essa apropriação, em si, constitui um poderoso instrumento que transforma em mero produto de consumo não apenas o disco, mas a própria música e os gêneros musicais que difunde” (CORRÊA, 1989, p. 26).

O rock and roll já nasce associado a uma ruptura e com o passar do tempo contribuiu para que o novo gênero musical, desde o princípio, ficasse conhecido como uma ruptura total. Um gênero associado a movimentos contra o tradicionalismo.

Num canto: os antigos e tradicionalistas; a convicção de que a música afeta o caráter e a sociedade, e que, portanto, ao artista cabe a obrigação de ser responsabilmente moral e construtivo, e não imoral e destrutivo. No outro canto: os materialistas, repudiando a responsabilidade e a necessidade de julgamento de valor, não dando atenção ao resultado dos seus sons. O segundo campo contém não só a vanguarda radical, mas também toda a massa de músicos muito mais populares e culturalmente significativos do jazz e do rock. (TAME, 1984, p. 146)

A habilidade da indústria cultural em transformar em produto qualquer movimento social, musical em um bem de consumo, conseguiu transformar a inquietude dos adolescentes e em um símbolo de todo um movimento de ruptura. O rock and roll foi praticamente o primeiro gênero a produzir grandes transformações de posturas na moda. Isso implica dizer que as roupas, adornos, o tipo de penteado, os gestos ou as maneiras de ser, acabaram por se constituir um sistema identificador do gênero. E, assim, ao ser todo o conjunto assumido como um sistema orientador de produtos a serem consumidos, foi, por outro lado, perdendo sentido enquanto código de ruptura e, por outro, sendo ele disseminado como um estilo de

vida a ser consumido por um número cada vez maior de pessoas, as quais, certamente, não estariam tão preocupadas com a ruptura e sim quanto principalmente com os objetos que desejavam consumir.

A indústria da moda, nesse sentido, pode ter sido o elo entre o símbolo dessa ruptura e a dominação do consumo. Assim, se num primeiro momento houve quem aderiu à ruptura, engajando-se num movimento que tinha em todas aquelas formas de vestir-se, portar-se e ver o mundo, sua principal identidade, em outro momento haveria de aparecer quem, absolutamente desinteressado dessa ruptura que se formava e seria transformado em simples alvo de consumo. Isto é, alguém que, embora se vestisse, usasse cabelos ou portasse os adornos típicos da maior parte dos adeptos do rock and roll, nada mais era do que apenas mais um consumidor de modismo. Modismo esse que se construiu sobre atitudes de pessoas contrárias ao tradicionalismo. Assim, esse uso continuado e efêmero passa a ser o identificador não mais de uma manifestação contrária ao tradicionalismo, mas fundamentalmente de adesão a ele.

O rock and roll surge então em um contexto em que o gênero que não devia nascer, mas que nasceu, de uma juventude que não queria protestar, mas que protestou, de um mercado que não queria vender, mas que vendeu. E, assim, desencadeou outros protestos contra o mercado, que vendeu estes protestos a favor do mercado. Podemos dizer que, o rock and roll é o filho do mercado que sempre está dando problemas, uma hora é radicalmente contra o mercado, outras horas um adorno da indústria cultural. Ou seja, o que vende no rock and roll é fingir ser contra o capitalismo. Tão adolescente quanto o seu público “Isto é, o nosso público é aquele que vai da primeira mesada ao primeiro salário” (CHACON, 1982, p. 10).

Dessa forma, analisar o mérito artístico de qualquer gênero musical no século XX e XXI sob o ponto de vista de produto meramente comercial é falho. Pois vimos que o mercado ditou e dita a regra na contemporaneidade, o capitalismo venceu a guerra fria e todos os países capitalistas se mantêm com os mesmos objetivos capitalistas. Mas “foi esse mercado de crianças e adolescentes que transformou toda a indústria da música” (HOBSBAWM, 1989, p. 17). Ou seja, o mercado quis vender a inquietude juvenil através do bebop, mas como vimos em uma época em que o receptor/consumidor quem determina quais músicas serão repercutidas ou não, mesmo que orientada pelo mercado da música, os jovens ouviram e transformaram *Rock around the clock* em rock and roll.

4.3. AS MUDANÇAS DO RECEPTOR DE ROCK AND ROLL

O rock and roll de hoje possui alguma relação com aquele gênero de música que conhecemos com o *Rock around the clock*? O autor Corrêa analisa que sim “Aquele rock não apenas é comum aos ritmos e estilos desse gênero hoje em dia, como foi ele que lhes deu origem” (CORRÊA, 1989, p. 12).

O rock and roll tornou-se o gênero musical dominante, influenciando os demais gêneros populares; sobretudo, por quais razões as manifestações sociais jovens que tendem a associar-se a esse gênero; e por que ocorre a citada relação entre o mercado da música e o da moda, apoiada no rock and roll que tem sido utilizado pela propaganda enquanto argumento de consumo, sugerindo com isso uma articulação de mercado a partir da exploração sistemática da música jovem.

Assim os atores do processo, a encarnar simultaneamente os papéis legítimos de um movimento social que lhes dá origem, ou os papéis dele decorrentes, enquanto argumento artístico, adotado por, por exemplo, eventuais figurantes do cenário da música popular. Ou seja, o conjunto dos intérpretes da música popular que, independente de onde se apresentem pelo mundo, vestem-se, portam-se e se manifestam como legítimos representantes de uma determinada corrente, quando não o são; apenas se utilizam dela como linguagem. E, em segundo lugar, estão os agentes do processo, concebidos como os grandes intermediários entre essa categoria de atores e o consumidor final. São eles que, dentro das agências de propaganda, dos estúdios de criação de moda, das produtoras de vídeo ou das gravadoras, literalmente interpretam não apenas a forma, mas principalmente o conteúdo ideológico de roupas, adornos, cabelos, posturas, gestos, expressões, estilos musicais e tudo quanto for útil ou necessário na decodificação de uma linguagem corrente, em nível de massa (CORRÊA, 1989).

Essa articulação que torna possível a incorporação de um argumento político, além de grilar o propósito fundamental de qualquer manifestação contra o sistema, transforma-o em mero produto de consumo, descartável e desnecessário. São os agentes desse processo de consumo, regiadamente remunerados pela indústria cultural, que têm o encargo de tornar isso possível (Idem).

Cumpra-se com isto a “interação permanente de culturas pela reciprocidade de influências”, que, segundo Behar (apud Corrêa, 1989, p.29), independente de idiomas, por meio do rádio, do cinema, da televisão, abreviam distâncias e possibilitam a incorporação de valores, códigos, hábitos novos. Nesse contexto, até mesmo as “rupturas de si mesmo” produzidas pelo rock “encontram na avidez da audiência mais jovem uma forma de alterar-se sem renegar o próprio gênero” (BERENDT apud CORRÊA, 1989, p. 29). Se levarmos em conta que ele (o rock and roll) tem sido indispensável à publicidade, a permanente mudança a que se submete este gênero também se beneficia da publicidade para a consolidação dos novos estilos.

Se de um lado a facilidade de ruptura em si mesmo é uma característica que o aproxima das gerações mais jovens, por outro é o contato com essas gerações que o aproxima dos interesses da publicidade, tornando-o um gênero adequado à divulgação de produtos jovens. E como são os jovens ávidos por coisas novas, é natural então que o rock and roll, constantemente modificado, esteja sempre associado a produtos novos ou da moda. Entre esses, como se percebe, os do vestuário são os que mais se prestam aos interesses da publicidade. Pois o que hoje se transfere dele para suas composições, versões e interpretações é, sobretudo, a condição de internacionalidade e juventude. Principalmente, porque sua característica de juventude tem sido a mais explorada pela indústria do vestuário.

Não será difícil entender tal exploração, se for levado em conta que notadamente no segmento dos jeans (de marcas conhecidas no mundo inteiro) a presença do rock and roll tem sido constante. A associação com a audiência jovem em função do diferencial etário que é o próprio do rock and roll converte-se em poderoso instrumento de anúncio e venda de produtos consumidos por pessoas jovens. Nesse sentido, a indústria da moda, que também se caracteriza pela renovação constante, substituindo modelos periodicamente, vale-se de um gênero de jovens como o rock and roll como apelo de consumo.

Mesmo que este público não ouça o gênero, ou seja, depois do gênero se transformar em universal, é possível encontrar jovens vestindo camisetas de bandas de rock and roll, como, Os Ramones, mas não serem necessariamente fãs da banda. Isso implica dizer que a indústria, valendo-se da mídia, dissemina uma nova tendência, nada melhor para ilustrar o lançamento de estilos novos da moda do que um gênero musical como o rock and roll, que é o próprio símbolo da constante renovação e que imediatamente cristaliza o sentido da novidade e da juventude (CORRÊA, 1989).

O rock and roll que proporcionou aos adolescentes prazeres na pressão sonora, proporciona hoje em dia também? Vimos que o rock and roll causou prazer imediato, ao

contrário da música de concerto que necessita de estudo e audição concentrada para alcançar, de acordo com o pensamento de Jourdain (1997). O prazer imediato do rock and roll não alcançam os ouvidos mais experientes pois “A música banal faz surgirem previsões banais e, então, imediatamente as satisfaz, com resoluções óbvias.” (JOURDAIN, 1997, p. 401).

Quando levamos para a música nossas próprias situações de vida, podemos fazer dela o que quisermos. A música idealiza tanto as emoções negativas quanto as positivas. Com isso, ela aperfeiçoa momentaneamente nossas vidas emocionais individuais. (JOURDAIN, 1997, p. 405)

O autor analisa a fruição, “é fácil ver como encontramos prazer nos dispositivos musicais. Quando as promessas (previsões) da música são cumpridas, experimentamos prazer; quando são traídas, sentimos ansiedade, ou coisa ainda pior” (JOURDAIN, 1997, p. 401).

O segredo é a antecipação. Os recursos da música são: A melodia, harmonia, ritmo, timbre e dinâmica e com a intenção de entregar ao fruidor o prazer,

A experiência musical é um processo indivisível do qual artista e público tem sua cota de criatividade, de viva e efetiva participação, contribuindo para a totalidade do processo. (SEKEFF apud RODRIGUES, 2010, p. 7)

Ou ainda,

Nesse sentido, dentro da música, uma nota distorcida de guitarra parece atingir não só o ouvido e o cérebro, mas cada uma das células do corpo humano, fazendo do rock um dos ritmos musicais mais agitados que se conhece nas sociedades modernas. (CHACON, 1982, p. 8-9)

Assim o prazer melódico surge através da previsão do contorno melódico, quando o contorno se eleva e cai, por exemplo. Com isso as maneiras como prevemos registramos prazer; quando o contorno varia irresponsavelmente, registramos aborrecimento, enquanto nossos cérebros lutam para entender os padrões que têm à sua frente. E as previsões também surgem de um vocabulário de dispositivos melódicos culturalmente adquiridos (JOURDAIN, 1997). Dessa forma, mesmo com o passar dos anos o prazer de ouvir rock and roll, ainda está relacionado ao exagero de volume.

Imagine você ouvir de um roqueiro “abaixa o som” ou até mesmo “não suporto som alto” parece ainda um contrassenso, ou seja, a personalidade do roqueiro continua sendo ouvir o rock and roll no último volume. Claro que ao longo dos 62 anos de existência há vários e vários outros significados que vão sendo associados ao rock and roll e que os fãs disputam entre si e travam discussões intermináveis entre qual década produziu o verdadeiro rock and roll. “A constante renovação de bens que devem ser consumidos sem parar” (CORRÊA, 1989, p. 13).

Com isso, dentro da gama de ouvintes do rock and roll há uma disputa de gerações também, é comum fãs da primeira geração do rock and roll – 1955 a 1959 – dizerem que o rock and roll morreu ali antes da década de 1960. Por outro lado, outros fãs mais novos daquela geração vão dizer que as bandas britânicas que se tornaram parte da segunda geração do rock and roll, como The Beatles, são representantes do verdadeiro rock and roll. Fato é que o gênero após seu surgimento tem se relacionado com protestos e rupturas e assim quase todas as formas de protesto passaram a estar associada ao gênero musical.

Isso se dá pela própria capacidade que o gênero tem; produzir rupturas e inovações em si mesmo, assim ao longo da história do gênero o levou a tornar-se tão difuso, mas presente em um grande número de estilos – rock and roll, punk, heavy metal, hard rock, new wave, dentre outros.

Por fim, ainda há ouvintes de rock and roll e não se intitulam roqueiros, ou seja, dessas pessoas podemos concluir que o rock and roll perdeu uma característica de estranhamento. Talvez porque a sociedade não estranha mais com o uso da eletrônica para o entretenimento, sendo algo do dia a dia da nossa época. Sendo possível, inclusive que, pessoas de todas as faixas etárias fruam o rock and roll, isso, já não é nenhuma barbaridade. Fato que no surgimento do rock and roll, provavelmente a quantidade de adultos gostarem de rock and roll era quase nula. “O homem de hoje tem o seu ouvido ‘eletronizado’, seja o que vive em favelas ou guetos, seja o que frequenta festivais de música erudita experimental” (BERENDT, 2007, p. 52).

O rock and roll ganhou uma dimensão social ao longo do século XX e XXI, mas parece mais uma estratégia bem definida da indústria cultural de vender a falsa revolução do que uma banda promover alguma transformação social através do rock and roll.

4.4. O QUE SE MANTÉM NO RECEPTOR DE ROCK AND ROLL NOS DIAS ATUAIS

Como vimos, o rock and roll em um primeiro momento foi totalmente relacionado aos jovens. Como sugere Hobsbawm,

[...]observadores de mais idade, por exemplo, acostumados a manter a revolução separada da música e a julgar cada uma dessas coisas por seus próprios critérios, devem ter ficado perplexos com a retórica apocalíptica que podia envolver o rock no auge da rebelião da juventude. (HOBSBAWM, 1989, p. 18)

Ou ainda com Pavão,

O rock chegava para se tornar a música exclusiva dos jovens, que passavam a ter seus ídolos musicais, assim como no cinema tinham James Dean (“Vidas Amargas” e “Juventude Transviada”) e Marlon Brando (“O Selvagem”). Na literatura, surgiam os chamados poetas beats como Jack Kerouac e Allen Ginsberg que recuperam temas como utopias, o dia a dia, bebedeiras e drogas, sob a égide de um conceito bastante ligado aos norte-americanos: A Estrada. (PAVÃO, 1989, p. 15)

Outro ponto sobre o roqueiro é a sua anti-intelectualidade destacada por Jourdain (1997), amenizada por Chacon (1982, p. 6) “Preste atenção na letra de *Street fighting man* e você vai descobrir que o roqueiro não é tão alienado quanto você pensa.” Mas acentuada nas palavras de Wenner; “Você pode teorizar o quanto quiser sobre o rock and roll, mas ele é essencialmente uma coisa não intelectual. É música e só” (apud FRIEDLANDER, 2004, p. 13).

Mas apesar dessa não intelectualidade do rock and roll, Corrêa (1989) observa que vários movimentos sociais do século XX estão relacionados ao rock and roll. O autor exemplifica a questão do uso de calças compridas por mulheres foi realçado pela ambientação do rock and roll dos anos 1950 e, a partir dele, que a moda dos cabelos compridos – por parte dos homens - e toda uma nova postura contra os padrões até então rígidos aconteceu ao som de rock and roll nos anos 1960. Dessa forma, essa não intelectualidade é dirigida pela informalidade da escuta do rock and roll, estilo de escuta que, passou a sugerir uma postura informal e tipicamente jovem.

Ao contrário da música erudita, que exige o silêncio e o bom comportamento da plateia (imagine o papel ridículo de alguém que se levantasse em pleno Teatro Municipal para alcançar o tom de uma cantora de ópera ou gesticulasse como o maestro), o rock pressupõe a troca, ou melhor, a integração do conjunto ou do vocalista com o público, procurando estimulá-lo a sair de sua convencional passividade perante os fatos. (CHACON, 1982, p. 7)

Então a forma específica como a obra *Rock around the clock* criou emoção e prazer desencadeou um processo na indústria cultural para elevar uma gravação – aparentemente fadada a passar em brancas nuvens, sendo apenas mais um rhythm and blues palatável à classe média branca estadunidense – a um nível de fruição nunca visto antes, transformando-se em uma das obras mais conhecida mundialmente até os dias atuais.

Os ouvidos famintos procuravam prazer em tudo que passava por seu caminho. Agora, a música favorita do ouvinte estava sempre ao alcance e bastava apertar um botão para colocá-lo em contato com novas ideias musicais. (JOURDAIN, 1997, p. 313)

Mais tarde, a repercussão causada por *Rock around the clock* deu origem ao novo gênero musical exclusivamente dos jovens; o gênero rhythm and blues de *Rock around the clock* se transfigurava em rock and roll.

O fato dos adolescentes preferirem uma obra que os pais rejeitavam proporcionou ao mercado a associação imediata à rebelião adolescente, como afirma Mazzoleni (2012, p. 123): “Hollywood associou o rock’n’roll instantaneamente à rebelião adolescente.” O surgimento da cultura jovem anunciava uma abundância comercial aparentemente sem fim.

Ao observarmos a música popular e relacioná-la com os gêneros com grande volume sonoro que surgem no século XX e XXI, verifica-se que estão todos relacionados com os jovens e adolescentes. “E, assim, em cada geração sempre haverá jovens identificados com a música de seu tempo” (CORRÊA, 1989, p. 12). Mesmo que não seja mais associado ao rock and roll.

A paisagem sonora ao longo do século XX mudou radicalmente, comparada a outras épocas da sociedade ocidental. O ser humano moderno habita um mundo que tem um ambiente acústico extremamente diverso de qualquer outra época. Os novos sons se diferenciaram principalmente em intensidade daqueles sons do passado, e muitos autores chamam a atenção para os perigos de uma difusão indiscriminada de sons, cada vez em maior quantidade e volume. A música hoje faz parte da poluição sonora e esta por sua vez, é um problema mundial. “Todos os sons têm o potencial de serem descritos como ruídos. Basicamente, a classificação do ruído é subjetiva e sua distinção se refere ao fato deste ser ou não desejável” (RUSSO, 1999, p. 157).

O processo criativo da música popular, ao longo do século XX e início do século XXI, o foco é o receptor, ou seja, o artista só é bom se ele vende uma quantidade expressiva de exemplares. Assim o empresário analisa o indivíduo que, inserido em seu contexto sociocultural, ouve se apropria e recria, através do ato da audição. Uma obra musical criada e atingindo uma grande repercussão, logo será copiada a fim de criar uma tendência em que todas as seguir sejam repercutidas também.

Dessa forma, buscando entender os aspectos que mudaram ao longo da história do rock and roll e os aspectos que continuam intactos. Podemos perceber que, se, num primeiro momento, o rock deve ser associado ao som e ao corpo como o cantor Elvis Presley exemplifica “É difícil explicar o rock’n’roll (...). É uma batida que te pega. Você o sente” (apud CHACON, 1982, p. 11), num segundo estágio ele exige uma explicação menos primitiva (válida, porém insuficiente) e mais social.

À medida que o rock and roll se difunde pelo mundo, ele deixa de ser definido como uma música coreográfica e passa a ser associado a episódios políticos e sociais que provocaram as manifestações desencadeadas na década de 1960. Coincidindo com a expansão e a consolidação desse gênero, percebeu-se que ele próprio apresentou-se como uma das mais adequadas linguagens ao protesto que começava a se delinear.

Desse modo, ao eclodirem as manifestações mais eloquentes, ensejando a aglomeração de milhares e milhares de jovens em torno de uma causa que lhes era comum, não tardou o aparecimento de músicas que começaram a traduzir o sentido de todo aquele êxtase. Ou seja, o indivíduo que compra o rock and roll, ouve as músicas, assiste aos shows e, em diferentes níveis idolatra bandas e solistas. Nesse sentido, dentro da música, uma nota distorcida de guitarra parece atingir não só o ouvido e o cérebro, mas cada uma das células do corpo humano, fazendo do rock um dos ritmos musicais mais agitados que se conhece nas sociedades modernas (CHACON,1982).

Como dissemos, o rock and roll se define pelo seu público e a partir da década de 70 passa a não ser um público uniforme, por variar individual e coletivamente, exige da indústria cultural variar o rock and roll. Surge a partir desse momento vários sub-gêneros para manter o nome de rock and roll e abranger o máximo de consumidores o que Chacon (1982) chamou de “polimorfia” do rock and roll. O rock and roll ao longo da segunda metade do século, então, passa a se adequar no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e com as mudanças que os anos provocam de geração a geração. Mais polimorfo ainda porque seu mercado básico, o jovem, agora é mais diversificado do que quando surgiu.

E é por definir o rock and roll a partir do mercado que não há grandes distinções entre o rock and roll dos anos 50, das bandas britânicas dos 60 e 70, o punk, o heavy metal, hard rock, new wave e outros menos votados.

Estudar o rock and roll é buscar compreender o quanto o corpo e a mente são afetados pelo som e o quanto o gênero exerce todo um profundo efeito sobre o pulso, a respiração e até a pressão sanguínea, de acordo com Tame (1984) elevada pelos acordes secos e repetidos. É tentar descobrir no coletivo as razões interiores que motivam à participação (ou à alienação), é entender melhor porque fazem aquilo que fazem os movimentos jovens. Num momento da vida de extrema riqueza de questionamento dos valores, embaraçam linhas cujo fio da meada pode ser vislumbrado, com grande facilidade, num som eletrificado.

Como lembra Chacon, é incompreensível portanto o olhar de desprezo que a comunidade acadêmica dirige a um meio cultural de tão significativo alcance. Quem rejeita o rock and roll (não como prazer, mas como possível fonte de estudo) não compreendeu vários

movimentos sociais ao longo do século XX, como por exemplo Woodstock. Sem ter medo de exagerar, não compreendeu muita coisa dos últimos 62 anos (CHACON, 1982, p.48).

As ligações com a música erudita, os corais renascentistas e barrocos deram origem ao rock progressivo do Yes, do Gênesis, do Renaissance, cuja relação com o público, se não é tão agitada, nem por causa disso perde outros sinais de identificação tais como instrumentos, roupas, e, especialmente, público. O rock and roll mudou ao longo dos anos, ganhou ou perdeu extensões de seu nome, deste vão; rockabilly, rock progressivo, rock punk, rock psicodélico, rock progressivo, heavy metal, hard rock, dentre várias e várias vertentes.

Mas qual é o aspecto que perdura nas músicas de sucesso? Ao observar a história do receptor de rock and roll e as produções musicais relacionadas a este gênero é possível verificar algumas relações que se mantêm. As principais são: A música relacionada à adolescência e/ou juventude, um fator político de épocas em épocas e o alto volume produzido por estas músicas. Possivelmente, as três características estão relacionadas, pois o adolescente e o jovem são capazes de aguentar grandes volumes e a recusa dos adultos faça com que os jovens/adolescentes separem pelas questões identitárias dos adultos. Fazendo disso um fator político de brigas entre gerações.

Outra maneira de analisar são os pontos que Jourdain (1997) propôs ao dizer que o rock and roll é profundamente anti-intelectual. Frank Zappa parece estar de acordo com o pensamento de Jourdain; “Quem escreve sobre rock quase sempre é alguém que não sabe escrever, escrevendo sobre quem não sabe tocar, para muita gente que não sabe ler [...]” (apud CORRÊA, 1989, p. 11).

O uso de uma partitura em um concerto de rock and roll, ainda, é praticamente impensável. Ou seja, a incapacidade de ler partitura é usada como um distintivo de honra. Faz-se de tudo para que os desempenhos pareçam espontâneos, segundo Jourdain (1997) há muito improviso simulado. Dessa forma, na performance do artista de rock nada deve parecer ensaiado; o virtuosismo deve ser visto como inato, e não adquirido. Assim a música de rock and roll, como primeiro gênero importante na história da música composto e interpretado em grande medida por jovens, para uma plateia de jovens, com preocupações da juventude – como testar o limite da dor de ouvir uma música eletrificada – e os intérpretes idosos são aceitos apenas se mantiverem as maneira dos jovens.

Ou ainda,

Em comum ao passado e ao presente justifica um gênero musical cuja natureza compreende o estigma da juventude, além, naturalmente, das razões que o determinam de épocas em épocas, caracterizando-o como algo que não comporta o meio-termo: ou é adorado, ou é detestado. (CORRÊA, 1989, p. 12)

O rock and roll continua sendo um gênero musical universal e ainda arrastando multidões em festivais pelo mundo. O fenômeno se repete no Brasil, com o consagrado festival Rock in Rio, e mesmo em Goiânia, alcunhada a capital do rock alternativo com o festival Bananada, Goiânia Noise, entre muitos outros.

Sobre os ouvintes podemos destacar que há ainda uma característica marcante sobre eles, pois continuam a ser jovens. Caso um adulto ainda goste de rock and roll ele precisa parecer jovem. Ou seja, a grande evidência do rock and roll enquanto gênero musical contemporâneo deve-se ao fato de ter surgido pelo prazer de ouvir música com grande pressão sonora e isso proporcionou um desacordo de uma geração mais jovem com os padrões existentes, com base em gêneros anteriores que já vinham servindo como manifestação de protesto ou desacordo social.

Convém ainda lembrar a relação com movimentos políticos pelo mundo, como é o caso do dia internacional do rock and roll, comemorado em 13 de julho, após a tentativa de chamar a atenção da sociedade mundial para a fome na Etiópia, com o evento *live aid*, cujo objetivo em 1985 foi o de arrecadar fundos para combater a fome no país africano.

O roqueiro continua sendo informal, ou seja, dificilmente você verá um concerto de rock and roll algo formal. O ensurdecedor volume de baterias e guitarras elétricas, até a vocalização exageradamente estridente, tudo contribuiu para que o gênero musical, desde o princípio, ficasse conhecido como uma ruptura em si mesmo.

Vários gêneros posteriores ao rock and roll possuem como característica os altos níveis de pressão sonora, mas pelas pesquisas levantadas aqui neste trabalho o rock and roll é o primeiro gênero musical a estar intimamente ligado a essa característica sonora. Como vimos algo parecido aconteceu no jazz com as big bands (anteriores ao rock and roll). Mas como disse Hobsbawm (1989), se o jazz é a música das minorias, o rock and roll já nasce como uma música universal. Talvez o rock and roll não tivesse o mesmo apelo universal, não fosse sua capacidade de associar-se a outros elementos, como roupas, cabelos, óculos, sapatos, entre outros. É necessariamente a partir da articulação do mercado em que se produzem e se consomem esses produtos de natureza transitória – de geração a geração –, que o rock and roll deixa de ser um mero gênero musical para tornar-se também ele um produto.

Dessa feita, onde no mundo tiver um adolescente, ouvindo uma música até o último volume, brigando, contestando a autoridade paterna ou do Estado, o rock and roll existirá.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como sempre, somos capazes de perceber apenas os tipos de relações que nossa cultura musical particular instilou, então a beleza, nesse sentido, permanece em grande parte no ouvido do espectador.

Robert Jourdain (1997, p. 415)

Nossa dissertação acerca do rock and roll chega ao fim, entretanto deixa questões novas que certamente renderão reflexões futuras. No decorrer deste estudo, procuramos desenvolver uma análise sobre o ouvinte de rock and roll e a sua fruição musical. Vimos que é comum haver análises sócio-cultural na literatura sobre o rock and roll e que os autores dessa literatura se utilizam dos conflitos sociais, culturais na busca de compreender a emergência desta música. Análises formalistas e estruturalistas são também comumente citadas, bem como estudos focados nos textos das canções. Menos comum, porém não menos importante, é a análise focada no ouvinte, no receptor da música.

O que este trabalho propôs com a análise focada no ouvinte de rock and roll foi: buscar a ótica do receptor, sim, mas a partir de premissas musicais. A partir da discussão dessas premissas, chegamos a várias questões, a principal das quais, talvez, seja a do volume. Outras questões abordadas referem-se às definições de gênero musical, às raízes do rock e as mudanças de nomenclatura e embalagem para venda e ao papel da paisagem sonora: A sala de cinema. Em nossa análise, a música *Rock around the clock* tocada naquela ambiência causou uma reação inesperada ao público ali presente, o público jovem, que, por sua vez, deu uma importância à música tocada muito além do esperado. Foi como experimentar uma droga nunca antes utilizada. A partir daquele momento, os adolescentes queriam ouvir aquela música, a fim de se lembrar daquela sensação. Não há comprovação que tenha partido dos adolescentes a rebeldia tão alarmante, como é tratada na literatura sobre o gênero, no surgimento do rock and roll. Se fosse o caso da rebeldia o foco dos adolescentes, veríamos o jump blues do filme *O Selvagem* e também no, próprio filme, *Sementes de violência*, virarem hino dos adolescentes, pois é nesse gênero musical que os diretores dos dois filmes colocam simbolizando rebeldia.

Diante disso, vimos que, quando o jovem adolescente se deparou com as músicas do gênero jump blues em cenas de rebeldia, ele não conseguiu estabelecer relação entre os dois, uma vez que se tratava de uma música mais complexa. Por outro lado, quando se deparou

com o alto volume de *Rock around the clock*, com suas previsões óbvias e fáceis, pôde experimentar o êxtase.

O que os adolescentes encontraram em *Rock around the clock* foi algo transcendente.

Durante alguns momentos, ela nos torna maiores do que realmente somos, e ao mundo, mais ordenado do que ele realmente é. Reagimos não apenas à beleza das relações profundas constantes, que nos são reveladas, mas também ao fato de as percebermos. Como nossos cérebros são impelidos para uma marcha acelerada, sentimos nossa existência se expandir e percebemos que podemos ser mais do que comumente somos, e que o mundo é mais do que parece ser. Isso já é motivo suficiente para o êxtase. (JOURDAIN, 1997, p. 416)

Dessa forma propusemos analisar a obra *Rock around the clock* e conseqüentemente o rock and roll. Um dos caminhos que seguimos, para ter compreensão das causas da repercussão da música, foi analisar o receptor dessa música. Baseamo-nos em Imbert (1987) e nas possibilidades de análise de uma obra. Observamos e analisamos o aspecto histórico-social bem como parte do método formalista, para ao final incluir e analisar o receptor. Assim buscamos resultados expressivos que pudessem trazer sentidos e significados que contribuíssem para uma efetiva compreensão dos processos de aceitação da canção.

Ao estudar o receptor, foi necessário mergulhar no estudo da acústica e da psicoacústica, para entender o que se passaria com o receptor, verificando os processos que fizeram da canção *Rock around the clock* referência no gênero rock and roll.

Por fim, incluímos estudos sobre o prazer de ouvir música em alto volume e os relatos de vários autores e ouvintes. Entre outros fatores responsáveis pelo prazer dessa audição – como socialização, dança, ou mesmo o prazer intelectual decorrente da antecipação ou de ouvir uma canção conhecida – percebemos que não deve ser descartado o efeito de euforia ocasionada pelo acréscimo dos níveis de dopamina e endorfina em decorrência do esforço muscular prolongado provocado do reflexo acústico.

A organização do conhecimento não prescinde nem da síntese nem da análise, mas precisa ser uma organização circular, viável apenas a partir de um olhar transdisciplinar. Não há uma escuta musical uniforme, ela envolverá sempre inúmeros fatores e há outras infinitas maneiras, ainda no universo do rock and roll: música de dança, música para atender à expectativa do efeito de antecipação, letras rebeldes, atitude desafiadora – e inclusive altos volumes.

Vimos, assim que: a função, os significados e os sentidos atribuídos à música brotam também das condições biológicas e não apenas das referências sócio-culturais do fruidor, e que tanto o contexto acústico quanto a paisagem sonora exercem papéis relevantes na construção da teoria da recepção musical. Nem de longe queremos definir um único sentido

do que é rock and roll, o foco desse trabalho foi voltado para quando, onde e como o gênero repercutiu e se manifestou no passado e no presente.

Dessa discussão emergem novas questões, e não basta inscrever todas as coisas e acontecimentos em um quadro ou em uma única perspectiva. Há que se preocupar sempre com as relações de inter-retroações entre cada fenômeno e seus contextos. Se voltarmos na história – da música eletrificada, da guitarra elétrica, do rádio e da televisão –, veremos que novas tecnologias influenciam consideravelmente a percepção humana. Dentro de uma magia prazerosa, que propõe confusão entre o real e o imaginário, os adolescentes desfrutaram do rock and roll numa relação de êxtase.

Assim, este trabalho busca aumentar as possibilidades de análise sobre a música popular estadunidense e mundial, para compreender, principalmente, o uso exagerado das músicas em alto volume, que parece ter se iniciado involuntariamente com *Rock around the clock*, anunciando o início de um dos mais interessantes e controversos gêneros musical do século XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. In: *Theodor W. Adorno – Textos Escolhidos*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda. 1999.
- ARGAN, G. C.; FAGIOLO, M. **Guia de história da arte**. 2ª ed. Lisboa: Estampa, 1994.
- AUGÉ, M. **Não Lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2001.
- BEARN, J.; O'BRIEN, M. Addicted to Euphoria: The History, Clinical Presentation, and Management of Party Drug Misuse. **International Review of Neurobiology**, V. 120: 205–33, 2015.
- BENEVIDES, R. F. **Cenários modernos e pós-modernos no Brasil: juventude, política e rock and roll**. 2008. 359 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2008.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 2ª ed. São Paulo: Abril, 1983.
- BENNETT, T. Theories of the media, theories of society. In: GUREVITCH, M. *et al.* (Org.). **Culture, Society and the Media**. London: Methuen, p. 30-55, 1982.
- BERENDT, J. E. **O jazz: do rag ao rock**. São Paulo: Perspectiva, 2007
- BILLBOARD BRASIL. **São Paulo é a 4ª cidade que mais ouve *The Beatles* no mundo**. Billboard, 2016. Disponível em: <<http://www.billboard.com.br/noticias/sao-paulo-e-a-4a-cidade-que-mais-ouve-beatles-no-mundo>> Acesso em: 10 ago. 2016.
- BOECKER, H.; SPRENGER, T.; SPILKER, M. E.; *et al.* *The runner's high: opioidergic mechanisms in the human brain*. *Cereb. Cortex*. 18, Nr. 11, p. 23–31, November 2008
- BOLÃO, O. A Bateria. In: **Músicos do Brasil: uma enciclopédia**. 2008-2009. Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/oscarbolaio-abateria.htm>>. Acesso em 21ago2016.
- CALVINO, I. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Cia das Letras, 1981.
- CARPEAUX, O. M. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CHACON, P. **O que é Rock**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- COELHO, T. **O que é Indústria Cultural**. 1ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

- COHEN, E. E.; EJSMOND-FREY, R.; KNIGHT, N.; DUNBAR, R. I. *Rowers' high: behavioural synchrony is correlated with elevated pain thresholds*. **Biology Letters**, 6 (1): 106–8, 2010.
- CORRÊA, T. G. **Rock, nos passos da moda**. 1ª ed. Campinas: Editora Papirus, 1989.
- COX, T. **The sound book**. New York: Norton, 2014.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. SP: Contraponto, 1997.
- DINAS, P. C.; KOUTEDAKIS Y.; FLOURIS, A. D. *Effects of exercise and physical activity on depression*. **Ir J Med Sci**. 180 (2): 319–325, 2011.
- DURAND, G. **O Imaginário**: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 2ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- ECO, U. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FRIEDLANDER, P. **Rock-and-roll, uma história social**. 1ª ed. São Paulo: Record, 2004.
- GILLET, C. **The sound of the city: Rise of Rock and Roll**. Nova York: Outerbrige and Dienstfrey, 1970.
- HARVEY, D. **The new imperialism**. New York, 2003.
- HEYN, L. **O imaginário e a recepção na música vocal de Claude Debussy**: Um estudo de caso. (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, 2015.
- HOBBSAWM, E. **História social do jazz**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- IMBERT, E. **A crítica**: seus métodos e problemas. Coimbra: Almedina, 1987.
- JAKOBSON, R. **Style in Language** (org. Sebok, Th.). Nova Iorque: MIT, 1960.
- JOURDAIN, R. **Música, cérebro e êxtase**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- KRINGELBACH, M. L.; BERRIDGE, K. C. **The Joyful Mind**. *From Abuse to Recovery: Understanding Addiction*. London: Macmillan, 2013.
- LEVITIN D. **This is your brain on music**. London: Dutton, 2006
- LIDÉN, G.; HAWKINS, J. E.; NORDLUND, B. *Significance of the Stapedius Reflex for the Understanding of Speech*. **Acta Oto-laryngologica**. 57: 275–279, 1964.
- MATEJEC, R.; UHLICH, H.; HOTZ, C.; *et al.*: *Corticotropin-releasing hormone reduces pressure pain sensitivity in humans without involvement of beta-endorphin (1-31), but does not reduce heat pain sensitivity*. **Neuroendocrinology**. 82, Nr. 3-4, p. 185–97, 2005.
- MAZZOLENI, F. **As raízes do Rock**. 1ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

MERRIAM, A. **The Anthropology of music**. Northwestern University, 1964.

MORIN, E. **A cabeça bem feita**. 15ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

_____. **O método 4: as idéias, habitat, vida, costumes, organização**. 4ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2008.

MUGGIATI, R. **Blues: Da lama à fama**. São Paulo: Editora 34, 1995.

NIEMEYER, W. *Relations between the Discomfort Level and the Reflex Threshold of the Middle Ear Muscles*. **Internal journal of audiology**. **10**: 172–176, 1971.

PAVÃO, A. **Rock brasileiro 1955 – 1965 trajetórias, personagens e discografia**. São Paulo: Edicon, 1989.

PESAVENTO, S. J. **Em Busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário**. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.15, n. 29, pp. 9-27, 1995.

POUND, E. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1970.

PUTERMAN, P. **Indústria Cultural: A agonia de um conceito**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

RICOEUR, P. **Teoria da interpretação**. Lisboa: Edições 70, 1976.

RODRIGUES, R. **O lugar da música: Uma análise do processo criativo sob a perspectiva do receptor**. 119 f. (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, 2010.

RUSSO, I. C. P. **Acústica e Psicoacústica Aplicadas à Fonoaudiologia**. 2ª ed. São Paulo: Editora Lovise, 1999.

SALIMPOOR, V. N.; BENOVOY, M.; LARCHER, K.; DARGER, A.; ZATORRE, R. J. *Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music*. **Nat. Neurosci.** **14** (2): 257-262, 2011.

SCHAFER, M. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Unesp, 1977.

_____. **Ouvido Pensante**. São Paulo: Unesp, 1991.

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da Composição Musical**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

SERRÀ, J.; CORRAL, A.; BOGUÑÁ, M.; HARO, M.; ARCOS, J. *Measuring the Evolution of Contemporary Western Popular Music*. **Scientific Reports** **2**, Article number: 521, 2012.

SKLAR, R. **História social do cinema americano**. São Paulo: Cultrix, 1978.

STEVENS, S. S., *et al.*: **Som e audição**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

SZABO, A.; BILLET, E.; TURNER, J. *Phenylethylamine, a possible link to the antidepressant effects of exercise?* *Br J Sports Med.* 35 (5): 342–343, 2001.

TAME, D. **O poder oculto da música**. São Paulo: Cultrix, 1984.

TANAKA, E. K. I. Adorno e o jazz. **Crítica cultural**, Palhoça, SC, v. 7, n. 1, p. 137-148, jan./jun. 2012. Disponível em:

http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/954.

Acesso em: 30ago2016.

TORRES, B. F. **The Hits Just Keep on Coming: The History of Top 40 Radio**, Miller Freeman Books, 1998. Disponível em: <http://www.alanfreed.com/wp/biography/>. Acesso em: 9dez2013

TOWNSEND, P. **Adorno on Jazz: Vienna versus the Vernacular**. In: *Prose Studies*. Vol. II, n. 1, May 1988.

UNES, W. **Entre músicos e tradutores**. Editora UFG. Goiânia: Editora UFG, 1997.

_____. A estética da recepção – Hans-Robert e Wolfgang Iser. **Revista Estudos**, Universidade Católica de Goiás, Goiânia, v. 30, n. 4, p. 753-766, 2003.

ZAMPRONHA, E. A construção do sentido musical. **Arte e cultura III: estudos transdisciplinares**. São Paulo, p.75-83, 2004.

ANEXO

TRANSCRIÇÃO DA CANÇÃO *ROCK AROUND THE CLOCK*

Rock Around The Clock
Bill Haley and the Comets

Voz Standard tuning Guitarra Elétrica Standard tuning Sax Tenor Standard tuning Baixo Standard tuning

♩ = 185

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for the Voice, followed by Electric Guitar, Saxophone, Bass, and Drums. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as ♩ = 185. The score begins with a rest for the voice and guitar, followed by a saxophone entry. The first system shows the initial vocal melody and the drum pattern. The second system continues the vocal line and the instrumental accompaniment, including a guitar solo section.

1/13

The musical score is arranged in five staves, labeled on the left as Voz, Guitarra, Sax, Bajo, and Batería. The key signature is G major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 6, 7, and 8. The second system contains measures 9, 10, and 11. The Voz part features a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and D5. The Guitarra part provides harmonic support with chords and single notes. The Sax part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bajo part has a steady bass line. The Batería part includes a drum kit with snare, bass drum, and cymbals.

Voz

Guitarrón

Sax

Bajío

Batería

12

13

14

15

16

17

18

19

20

Voz lyrics:
12: ...
13: ...
14: ...
15: ...
16: ...
17: ...
18: ...
19: ...
20: ...

Voz

Guitarra

Sax

Bajo

Batería

21

22

23

24

25

26

27

28

29

Voz lyrics:
21: - - - - -
22: - - - - -
23: - - - - -
24: - - - - -
25: - - - - -
26: - - - - -
27: - - - - -
28: - - - - -
29: - - - - -

Voz

Clarinet

Sax

Baixo

Bateria

30

31

32

33

34

35

36

37

38

Voz lyrics:
30: ...
31: ...
32: ...
33: ...
34: ...
35: ...
36: ...
37: ...
38: ...

The musical score is arranged in five staves, labeled on the left as Voz, Guitarra, Sax, Baixo, and Bateria. The score is divided into three systems, each with measures 39-41, 42-44, and 45-47. The key signature is two sharps (F# and C#). The Voz staff contains rests in all measures. The Guitarra staff features melodic lines with triplets and slurs. The Sax staff contains rests. The Baixo staff provides a steady bass line with quarter notes. The Bateria staff shows a consistent drum pattern with eighth notes and rests.

Voz

Guitarra

Sax

Bajo

Batería

48 49 50 51 52 53

Voz

Clarinet

Sax

Basso

Batería

24

55

56

57

58

59

60

61

62

The image displays a musical score for a band, consisting of five staves: Voz (Vocal), Clarinet, Sax, Bass, and Batería (Drums). The music is written in G major (two sharps) and 4/4 time. The score is divided into three systems of three measures each.

- System 1 (Measures 63-65):** The vocal line (Voz) begins with measure 63, marked with a fermata. The Clarinet and Sax parts play chords and eighth notes. The Bass line provides a steady accompaniment. The Batería part features a consistent eighth-note pattern.
- System 2 (Measures 66-68):** The vocal line continues with measure 66, marked with a fermata. The instrumental parts maintain their rhythmic patterns.
- System 3 (Measures 69-71):** The vocal line starts with measure 69, marked with a fermata. The Clarinet part has a more active role with eighth-note runs. The other parts continue their accompaniment.

Voz

Guitarra

Sax

Baixo

Bateria

72 73 74

75 76 77

78 79 80

The image displays a musical score for a five-piece band. The score is organized into two systems, each containing five staves. The instruments are labeled on the left: Voz (Vocal), Guitarrón (Guitar), Saxo (Saxophone), Bajo (Bass), and Batería (Drums). The key signature is G major (two sharps) and the time signature is 2/4. The first system covers measures 31 to 33, and the second system covers measures 34 to 36. The vocal line features a melody with notes marked with measure numbers 31, 32, and 33. The guitar part consists of chords and arpeggios. The saxophone part has a melodic line with some slurs. The bass part provides a simple harmonic accompaniment. The drum part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

The musical score is arranged in two systems. The first system contains measures 87, 88, and 89. The second system contains measures 90, 91, and 92. The instruments are Voz (Vocal), Guitarra (Guitar), Saxo (Saxophone), Bajos (Bass), and Batería (Drums). The key signature is two sharps (F# and C#). The Voz part features a melodic line with lyrics. The Guitarra part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The Saxo part has a melodic line with some rests. The Bajos part provides a steady bass line. The Batería part has a consistent drum pattern.

Voz

Guitarra

Sax

Baixo

Bateria

96