

TRADIÇÃO E CONTRADIÇÃO: NATURALIZAÇÃO DO ROCK NO BRASIL

Tiago Hermano BREUNIG¹

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar os sentidos produzidos pela incorporação de caracteres preestabelecidos nos discursos acerca do que se compreende como nacional no processo de naturalização do rock no Brasil – interpretado o referido processo como meio de acontecimento e de problematização do sistema de classificação da canção no Brasil. Para tanto, analisa-se como o rock brasileiro dialoga com os aspectos constitutivos da cultura brasileira e da identidade nacional presentificados na MPB – isto por meio da relativização da dicotomia instaurada no campo da música popular brasileira, entrevedo, assim, as suas contradições.

Palavras-chave: música popular brasileira, identidade nacional, cultura brasileira.

ABSTRACT

This paper analyses the meanings produced with the incorporation of characters pre-established within the discourses concerning the concept of national on the process of naturalization of rock music in Brazil. This process is interpreted as a means to occur, as well as to question the classifying system of the Brazilian music. Therefore, an analysis is made on how Brazilian rock music establishes a dialogue with the aspects which constitute Brazilian culture and national identity present on MPB (Brazilian Popular Music). This dialogue relativizes the dichotomy within Brazilian popular music – revealing its contradictions.

Keywords: Brazilian popular music, national identity, Brazilian culture.

A conclusão a que chega um renomado autor modernista, ainda nos anos 1920, segundo a qual se o “despontar da consciência nacional” se manifestou na arte, fê-lo unicamente “pela música” (ANDRADE, 1976a, p. 115), ajuda a compreender o consenso compartilhado entre os intelectuais com respeito ao papel que exerce a música popular brasileira enquanto uma das “principais manifestações da cultura nacional” (SANDRONI, 2004, p. 26). Por conseguinte, a música popular brasileira ilustra o debate sobre a identidade nacional que inaugurava “uma autenticidade a ser preservada no campo da cultura popular brasileira” contra a “descaracterização dos ‘nossos verdadeiros valores culturais’” (VIANNA, 1995, p. 131), contribuindo para fundar um discurso musical nacionalista fundamentado na oposição entre cultura nacional e cultura estrangeira, concomitantemente com os eventos transcorridos no Brasil.

Assim, se com o Estado Novo o aparelho estatal se associa à expansão das instituições culturais na elaboração de uma ideologia da cultura brasileira, com o Golpe de 1964 esses meios de integração sob controle do Estado assumem uma dimensão

¹ Mestrando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC.

nacional conferida pelo mercado. E, agora, no centro desse embate, “o rock simbolizaria (...) uma etapa do processo de alienação cultural” (ORTIZ, 1985, p. 76), ao passo que a MPB se institucionaliza, garantindo uma certa autonomia e hegemonia no mercado musical brasileiro.

Marcos Napolitano (2001, p. 176) localiza o estabelecimento de um sistema de composição, produção e consumo de canções consolidado nos anos 1970, apoiado numa instituição sociocultural – a MPB. O estabelecimento deste sistema encerra-se no final da trajetória histórica que o autor denomina de institucionalização da MPB – forjada a partir do debate ideológico ocorrido nos anos 1960 e articulada pela mudança de consumo cultural no Brasil. Nesse processo, a MPB “consolidou um comportamento específico, demarcou um público consumidor e instituiu uma nova tradição musical e cultural” (NAPOLITANO, 2001, p. 101) – transformando-se em fonte de legitimação na hierarquia sociocultural brasileira.

Como mesmo depois do AI-5, “os esquerdistas renitentes não descobrem que o ‘inimigo’ não está mais lá fora (...), mas ‘entre nós’” (SANTIAGO, 1998, p. 13), o resultado, enquanto resposta do rock diante dessas condições, é, ironicamente, mestiço. A naturalização do rock no Brasil, analogamente ao processo pelo qual um estrangeiro passa para legitimar uma nacionalidade, abdicando eventualmente da nacionalidade original, implica na incorporação de paradigmas da MPB que permite o reconhecimento de formas que informam o conceito de nacionalidade.

Contudo, como os limites impostos pelos sentidos e os sentidos impostos com limites implicam a inscrição de um acontecimento na memória e na história, o rock não representa senão uma figura de silêncio na pauta dos anos que se seguem ao decreto do AI-5. O passado se presentifica apenas por meio de atos que determinam a preservação no presente de determinados documentos que representam fatos que integram o discurso segundo a demanda discursiva de produção de sentido – e que são construídos a partir de sua percepção enquanto reminiscência.

Segundo uma perspectiva benjaminiana, importa, para o autor que rememora, o tecido de sua rememoração, intimamente associada ao esquecimento. O acontecimento rememorado se apresenta como ilimitado: “é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura” (BENJAMIN, 1994, p. 37). Para tanto, Walter Benjamin sugere um tempo entrecruzado, o que representa, para o autor, o fluxo do tempo sob sua forma mais real, manifesta justamente na reminiscência.

Segundo Benjamin, articular historicamente o passado significa apropriar-se de uma reminiscência, atentando para a capacidade de identificar no passado os germes de uma outra história, capacidade esta atribuída ao historiador atento ao passado, principalmente aos elementos fadados ao esquecimento: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Uma vez que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse um monumento da barbárie” e que, “assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”, Benjamin (1994, p. 225) estabelece a tarefa de uma história a contrapelo, associada com a oportunidade de lutar por um passado oprimido, sobretudo quando o “estado de exceção” sob o qual vivemos constitui regra geral. Considerando, portanto, que o passado dirige um apelo que não pode ser rejeitado impunemente, Benjamin (1994, p. 223) interroga: “Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”.

Ora, justamente ecos de vozes que emudeceram que escutamos nos discos arquivados e fadados ao esquecimento, sobretudo diante do modo como, por exemplo, opera a historiografia tradicional, articulando continuidades ao conceber a “chegada do rock brasileiro nos anos 1980 (...) dando seqüência aos pioneiros Rita Lee e Raul Seixas”

(CRAVO ALBIN, 2003, p. 14). Reconhecemos agora as vozes emudecidas entre os despojos carregados no cortejo triunfal que Walter Benjamin (1994, p. 225) atribui aos vencedores – despojos que “são o que chamamos bens culturais” – as quais efetivamente escutaremos quando agitarmos a poeira do arquivo – sempre incompleto, sempre infinito – e tocarmos os discos na vitrola.

Modernismo e nacionalismo

A instauração de uma crítica musical nacionalista – baseada na oposição cultural entre nacional e estrangeiro – se fundamenta sobremaneira nos textos sobre a música brasileira ensaiados por Mário de Andrade ainda no início do século XX, que representam, segundo Jorge Coli (1998, p. 17), “um testemunho capital da inflexão definitivamente nacionalista, tomada pela nossa modernidade”.

Mário de Andrade (1976a, p. 24) se posiciona em favor de uma “criação musical especificamente brasileira como caráter e função”, entusiasmando-se com o fato de que “a nossa música” exerce “uma função verdadeiramente nacional e social”, conquanto que, para tornar “verdadeiramente” brasileiras as composições, “as obras devem inserir-se na bela continuidade nacional” (COLI, 1998, p. 17). Este o sentido da “luta fecunda mas sacrificial pela nacionalização da nossa música” (COLI, 1998, p. 18) proposta por Mário de Andrade – efetivamente concretizada na segunda metade do século XX, sobretudo depois dos acontecimentos de 1964.

Mário de Andrade (1976a, p. 57), compreende que a música brasileira representa “a mais desenvolvida das artes nacionais”, de modo que “nossos compositores podem conceber normas caracteristicamente brasileiras”, o que confere à música popular brasileira o que Mário de Andrade (1976a, p. 80) denomina “entidade”, o *ethos* da música brasileira – conceito que, segundo Jorge Coli (1998, p. 22), se traduz pelo esforço político, social, consciente do compositor – expresso por caracteres musicais convencionalmente brasileiros.

Estabelece-se, portanto, a partir de Mário de Andrade, os paradigmas por meio dos quais se pode reconhecer uma “‘especificidade musical’ brasileira” (SANDRONI, 2001, p. 20), traduzida por determinadas figuras rítmicas, como a recorrente figura que Mário de Andrade denomina ora “síncope característica”, ora “síncope legítima”:



Mário de Andrade refere-se recorrentemente à constante presença desta figura na canção brasileira, cuja característica fundamental reside em um tipo de contrametricidade configurada pelos paradigmas rítmicos consensualmente relacionados com uma concepção de brasilidade musical.

O conceito a partir do qual Mário de Andrade elabora suas teorias consiste, portanto, em uma beleza institucionalizada, cuja função se associa a uma categoria de construção de sentido, ao passo que a questão da historiografia da música brasileira define uma síntese da dialética entre o particular e o universal. Nesta relação, “a regra absoluta, entretanto, para ele, é que o universal passava pelo nacional” (COLI, 1998, p. 372).

Estes termos se distinguem como se distinguem as acepções geral e particular para o conceito de belo. No primeiro caso, o belo se associa a uma sensação de deslumbramento, ao passo que, no segundo caso, o belo representa, para a Arte, o que

desperta prazer desinteressado – noção derivada da filosofia kantiana, o que denuncia as matrizes do modernismo institucionalizado no Brasil.

As sensações provocadas por determinados fatores elementares, como o som, o volume, a linha e a cor, constituem sensações “puramente sensuais” (ANDRADE, 1995, p. 15). Pode-se concluir que a acepção geral, ou seja, o belo enquanto o que desperta um prazer deslumbrado, relaciona-se mais intimamente com o aspecto sensorial do belo, uma vez que se associa mais com a fisiologia e menos com o intelecto.

Ao definir o belo como “uma circunstância fisiológica” que agrada ao “ser racional”, Mário de Andrade (1995, p. 15) pretende destacar justamente que a racionalidade se associa com a fisiologia. O seu interesse pela fisiologia da arte reaparece sob a forma de “dinamogenia” e “cenestesia”, relacionadas, por sua vez, ao potencial “coletivizador” ou “associativista”, que autor atribui à música, “que de todas as artes é certamente a que mais unanimiza, mais socializa o povo” (ANDRADE, 1976a, p. 276), uma vez que esta apresenta:

poder dinâmico sobre o corpo, conseguindo ritmar um agrupamento humano como nenhuma arte consegue (...) capaz de socializar os homens, de fundi-los numa unanimidade, num organismo só. Isso se manifesta principalmente nas civilizações primárias em que, por assim dizer, o corpo importa mais do que a livre manifestação espiritual (COLI, 1998, p. 20).

Mário de Andrade conclui que a simultaneidade perfeita e harmoniosa da sensação estética e da sensação de universalidade do mundo fenomenal importa para determinar o objetivo e a finalidade da arte, salvaguardando a música da infecundidade de determinadas teorias e práticas artísticas modernas provenientes da impossibilidade de se isolar a sensação estética do mundo fenomenal, uma vez que os fatores da música, som e ritmo, não constituem representações.

Por outro lado, Mário de Andrade (1963, p. 11) postula alhures que todo artista tem de ser ao mesmo tempo artesão, compreendendo por artesanato a parte da técnica que se pode ensinar e que se relaciona com o elemento material da arte. Com “O artista e o artesão”, segundo Jorge Coli (1998, pp. 234-5), “Mário de Andrade propõe um retorno (...) a ‘materialidade’ na arte” e, mais importante, “uma moralização do fazer artístico”. Para Jorge Coli (1998, p. 23), o artesanato adquire uma dupla função, ou seja, “moralizar o artista, colocando-o por trás de sua produção”, e possibilitar “consciência política exigindo que ele ponha a obra a serviço do seu empenho.” Portanto, a música, “a mais social das artes”, é “a primeira de todas a dever submeter-se a esta exigência,” de modo que o músico deve ser sacrificado “pela política e pela consciência artesanal”.

Neste sentido, os músicos brasileiros que interessam representam “os que pesquisam sobre a coisa nacional” (COLI, 1998, p. 372). Não obstante, coleções provenientes de trabalhos de pesquisa, agregando artistas adeptos da linha de pesquisa do folclore e dos ritmos tradicionais, ilustra o modo como a vertente modernista que se institucionalizou e que tem na figura de Mário de Andrade – sobretudo no seu assumido “gosto defensivamente nacional” (ANDRADE, 1976a, p. 286) – o fundamento para o discurso nacionalista, dissemina-se ao longo do século XX. O texto impresso na contracapa dos discos que integram uma determinada coleção de música popular brasileira – proposta a projetar a memória de uma cultura popular consensualmente nacional e proveniente dos trabalhos de pesquisa dos ritmos regionais e populares – recupera o debate pautado em termos de autenticidade nacional articulado ainda nos anos 20 e potencializado nos anos 1960 – subordinando-se, nos anos 1970, paradoxalmente, aos interesses do Estado preocupado com a construção de uma memória e de uma identidade nacionais:

O que caracteriza (...) esta série de lançamentos (...) é a alta qualidade na escolha do repertório dos mais afamados compositores de música popular brasileira. (...) Cada vez que se grava um disco com o que há de melhor no nosso cancioneiro, estamos preservando para o futuro o que deve ser mostrado às novas gerações. (...) Num tempo de confusas e estranhas incursões nos acordes do nosso samba, numa hora em que proliferam ritmos importados numa propaganda violenta e ostensiva, esta gravadora brasileira se mantém firme no propósito de falar na nossa língua, de dizer no nosso ritmo. Poetas populares, músicos inteiros e versos puros é o que vamos encontrar nestas gravações (...) Há sempre muito a buscar nesse mergulho pelas profundezas da nossa música (...) em favor do nosso homem compositor, brasileiro de profissão (Série Talento Brasileiro, CID, 1978).

As manifestações populares e regionais supostamente reafirmam a identidade nacional, contribuindo com o paradigma da música popular brasileira firmado na diferença em relação a uma cultura estrangeira – ou alienada – uma vez que “toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior” (ORTIZ, 1985, p. 7). Delimita-se, assim, a música popular brasileira a um campo “suficientemente estreito para (...) excluir a música eletrificada influenciada pelo rock”. Carlos Sandroni (2004, p. 29) observa que “a expressão (...) cumpria (...) uma certa função de ‘defesa nacional’,” transformando-se no final dos anos 1960 em uma sigla de “identificação político-cultural: MPB”.

No mesmo momento em que a MPB se institucionaliza, garantindo uma certa autonomia e hegemonia no mercado musical brasileiro, com a consolidação da indústria cultural, os artistas “se tornaram verdadeiros arautos da sociedade civil oposicionista ao regime militar”. Segundo Silviano Santiago (1998, p. 12), o conceito de “vazio” cultural foi estabelecido e consagrado pela esquerda cultural durante o regime militar, quando “a luta das esquerdas” era “questão hegemônica no cenário cultural e artístico brasileiro”.

Outrora, Mário de Andrade questiona: “Ora, neste tempo de guerra haverá lugar para as artes da paz?” (COLI, 1998, pp. 30-3). A resposta é incisiva e significativa do sentido tomado pelo discurso nacionalista musical – quando a sua proposta se radicaliza depois dos acontecimentos de 1964: “em certos momentos decisivos da vida, a arte só tem que voluntariamente servir”. Para tanto, Mário de Andrade incita “os músicos a tomar partido nos acontecimentos políticos da vida (...) pela criação musical” (COLI, 1998, p. 122). O projeto proposto por Mário de Andrade (1976a, p. 282) para a nacionalização da música popular brasileira prescinde, pois, de um “assento numa tradição necessária. E, no caso, o nosso caráter nacional (...) seria essa necessária tradição”.

Tradição e contradição

Mário de Andrade relaciona o potencial fisiológico da música ao primitivismo, visto que a música atua “sobre o corpo”, o que se manifesta, segundo o autor, principalmente entre os povos primitivos, para os quais o corpo assume um papel deveras importante. O primitivismo, contudo, interessa como efeito de nacionalizar as obras, por meio de uma busca na cultura material para afirmar o nacional, procurando os “caracteres nacionais perdidos” nas “fontes nacionais insuspeitadas” (COLI, 1998, pp. 20-4).

Mas se a fisiologia da arte se associa ao racional, o ritmo, sobretudo quando remete ao seu aspecto primitivo, representa justamente uma forma de suspender a racionalidade. O ritmo consiste em um “poderoso organizador” que “anula a racionalidade, a consciência, por isso é constante nas cerimônias mágicas: é o caminho do transe” (COLI, 1998, p. 20). Portanto, enquanto para a proposta de nacionalizar a música popular, o primitivismo interessa na medida em que possibilita uma unidade e

uma unanimidade nacional, apontando para a homogeneidade, o primitivismo fundamenta, ao mesmo tempo, um procedimento que, por meio da apropriação e ressignificação dos paradigmas que informam a MPB, promovidas pelo rock no Brasil dos anos 1970, funda um discurso que problematiza a naturalidade dos ritmos brasileiros pela contradição que desnaturaliza conceitos de valor evidentes, e que, paralela e paradoxalmente, procura naturalizar a relação do corpo com o ritmo do rock.

O ritmo possibilita o reconhecimento de uma forma ao mesmo tempo que contribui para um consenso sobre uma classificação em uma determinada categoria que sugere identidade e homogeneidade, o que justamente se problematizado com a incorporação – quase literal – de ritmos brasileiros pelo rock. A relação entre o primitivismo e o ritmo – e, conseqüentemente, a sensibilidade – implicados no referido discurso, revela-se no testemunho de Raul Seixas: “era o ritmo tribal que me amarrava mesmo (...) eu sentia aquela coisa assim obscena, aquela coisa de tribo em volta da fogueira...” (BAHIANA, 1980, p. 85):

rock é uma coisa primitiva, musicalmente, uma batida selvagem. É pá-cum, pá-cum, caixa e pedal, só caixa e pedal, pá-cum-pá-cum, aquela repetição vai me levando ao êxtase. (...) Quando eu estive lá numa igreja em Memphis, eu quase recebi... como eles dizem... um santo... the spirit on me. Fiquei louco com aquela coisa insistente sem modulação, que vai entrando em seu sangue devagarinho... pá-cum-pá-cum... o pessoal batendo palma... aquele ritmo no contrabaixo, 4/4... dum-dum-dum-dum... e pá-cum pá-cum... é isso que eu gosto... (BAHIANA, 1980, pp. 94-5).

Carl Einstein (2002, p. 56) evidencia a peculiaridade da arte primitiva no que concerne ao seu aspecto relacionado com a taticidade, bem como com a concepção do corpo como obra de arte inacabada que se transforma no ato, o que implica a recusa da forma natural, de modo que a arte primitiva passa a ser recorrentemente associada, em detrimento da imitação, ao movimento, à forma e à sensação. Ora, ao confrontar o consenso sobre a percepção da arte, Carl Einstein postula, numa relação entre toque e choque, um limiar anestético e, não obstante, preconiza o erotismo como o concebe Georges Bataille (1968, p. 18) no seu esforço por captar uma possibilidade de convergência entre possibilidades opostas, quando previne contra o olhar “de fora”, ou seja, contra o hábito de observar os seres como inexistentes “por dentro”, e cuja consecução, “tem por fim atingir o ser no seu mais íntimo cerne, lá onde qualquer palavra ou sentimento são inúteis”.

Concentrando-se nas noções de alteração e repetição, reservadas à representação da forma humana pela arte primitiva, Bataille (1969, p. 113) observa que os diferentes graus de transformação do objeto produzem um novo objeto: o objeto destruído se altera a ponto de se transformar em um novo objeto e, finalmente, no curso da repetição, este novo objeto resulta também alterado por uma série de deformações. As deformações e destruições sucessivas analisadas por Bataille (1969, p. 114), liberam, segundo o autor, instintos libidinosos, necessariamente associados, portanto, ao erotismo.

A convergência entre o primitivismo e o ritmo, que se organizam para suspender a racionalidade, apontando, no sentido oposto do proposto pelo discurso nacionalista, para a heterogeneidade, permite agora compreender o modo como as deformações promovidas pelo rock remetem aos processos de “deformação” pelos quais elementos musicais estrangeiros passam no Brasil. Segundo Mário de Andrade (1976a, p. 93),

esses processos consistem numa “deformação que transforma fontes exclusivamente estrangeiras numa organização que sem ser propriamente original, já é necessariamente nacional”, obtendo como resultado um documento “caracteristicamente nacional”.

O processo de incorporação de caracteres preestabelecidos nos discursos acerca do que se compreende como nacional como problematização do sistema de classificação da canção a partir de aspectos constitutivos da cultura brasileira e da identidade nacional presentificados na MPB, ocorre, por exemplo, pela suspensão da dicotomia da música popular brasileira, provocada por Raul Seixas, ao fundir, em “Let me sing, Let me sing” (*Krig-Ha, Bandolo!*, 1973), o ritmo quaternário do rock ao ritmo binário do baião, respectivamente intercalados nas estrofes da canção:

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line (treble clef) and a guitar/bass line (bass clef). The time signature is 4/4. The lyrics are in Portuguese and English. The chords are A7, D7, and E7.

System 1: *A7* *D7*
 let me sing let me sing let me sing my rock n'roll let me

System 2: *A7* *D7* *A7*
 sing let me sing let me sing my blues and go não que ro

System 3: *D7* *A7* *D7*
 ser o do no da ver dade pois a ver da de não tem do no não

System 4: *A7* *D7* *E7*
 se o ver da verde é o verde de ver da de dois e dois são cin

co não é mais qua tro não

“Let me sing, let me sing” dialoga com as convenções musicais que informam os paradigmas da MPB, nas quais se pode reconhecer uma “‘especificidade musical’ brasileira”, cuja característica fundamental reside em um tipo de contrametricidade configurada pelos paradigmas rítmicos consensualmente relacionados com uma concepção de brasilidade musical. Portanto, enquanto o discurso nacionalista fundado a partir do modernismo institucionalizado se fundamenta na tradição, o rock brasileiro encontra na (con)tradição o fundamento para os procedimentos para a desconstrução da unidade convencional para uma identidade nacional e uma cultura brasileira.

Na medida em que os mesmos procedimentos são empregados para afirmar e negar o discurso nacionalista, Raul Seixas se inscreve na historiografia tradicional da música popular brasileira, mesmo a despeito de abdicar desta tradição. Não obstante, a figura rítmica derivada das síncopes desenvolvidas pelo afroamericano, que, segundo Mário de Andrade, constituem a maior “riqueza rítmica que em nossa música se manifesta”, ou seja, “a nossa brasileiríssima síncopa de colcheia entre duas semicolcheias” (COLI, 1998, p. 129), aparece recorrentemente nas canções do rock brasileiro fadado ao esquecimento.

Em “Hoje ainda é dia de rock” (*Passado, presente, futuro*, 1972), a síncopa mencionada por Mário de Andrade aparece no ritmo – transcrito na pauta inferior dos sistemas abaixo – cuja convenção funciona como base para a letra que explicita a indefinição rítmica nos versos em que equipara “meu blues de Minas Gerais” a “meu cateretê lá do Alabama”:

eu tô doi dim por um a vi o la mãe e pai de do ze

cordas e quatro cristais pra eu po der to car lá na ci da de mãe e pai es se meu

A7 E7 A7 E C

bluse de mi nas go rais e meu ca te re té lí do Ala ba ma mesmo que eu

D

to que u ma ve zi nha só eu des co bri a cho que foi há tempo mãe e pai que hoje a

A7 E7 A7

in da é di a de ro ck

Em “Por quê?” (*Ave sangria*, 1974), destaca-se novamente a presença recorrente da figura rítmica denominada “síncope característica” ou “síncope legítima” por Mário de Andrade, agora, contudo, na melodia – transcrita na pauta superior dos sistemas a seguir:

C Am

na da de ne vo no front e na re ta guar da tam bem

C Am

tu do nor mal des de on tem quan do ho rve sol e al guém can



O que as canções transcritas acima guardam em comum consiste justamente no que, na relação entre o ritmo e a letra, aborda a MPB, de modo a desalinhar a continuidade de uma linha – mesmo daquela “linha evolutiva”² – e abortar a identidade e a indivisibilidade do traço linear, por meio de uma operação que não se permite delimitar. A deformação provocada pelo deslocamento de elementos de outros textos e de outros contextos não apenas promove uma leitura desintegradora da construção da identidade nacional, como marca um momento de crise no qual a problematização da diferença se torna ela mesma discurso sobre a diferença.

Por outro lado, o referido processo não representa senão o desaparecimento de cada categoria, pois, como afirma Barbara Johnson (1982, p. 132) em um contexto diferenciado, se não existir diferença entre uma coisa e outra, a distinção se desvanece. Questiona-se, afinal, a possibilidade de unidade de cada uma daquelas categorias. A linha que circunscreve um objeto, e que define precisamente a forma, é, pois, perturbada pela incorporação de um outro ritmo. Assim, a forma se transforma e, amorfa, desestabiliza as categorias de classificação, o que, segundo Roland Barthes (1970, p. 209), representa uma revolução, afinal, “nada é mais essencial a uma sociedade que a classificação de suas linguagens. Mudar essa classificação (...) é fazer uma revolução”.

Conclusão

Segundo Susan Buck-Morss (1996, p. 12), Benjamin reserva para a arte a tarefa de “desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo”, ou seja, “restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos” por meio da tecnologia. A compreensão da experiência moderna centrada no choque implica o fato de que “o sistema cognitivo da sinestética tornou-se, antes, um sistema de anestésica”. Assim, “a percepção torna-se experiência apenas quando se conecta com memórias sensoriais do passado” (BUCK-MORSS, 1996, pp. 23-4). Portanto, a tarefa da arte opera contra o processo “que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo” e “tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas”, quando, paralelamente, emerge uma nova forma de comunicação, qual seja, a informação. Para Benjamin (1994, pp. 201-5), a consolidação do capitalismo e a conseqüente perda das antigas formas de trabalho manual – sobretudo aquelas como fiar ou tecer, cuja textura se configura como a confecção do texto – compromete a memorização das narrativas, compreendida como um processo de assimilação que exige um estado de distensão.

² Trata-se da “‘linha evolutiva’ da música popular brasileira” mencionada por Caetano Veloso no debate de maio de 1966 da Revista *Civilização Brasileira*, cujo objetivo era equacionar os desafios colocados para a canção engajada contra a Jovem Guarda. Cf. BARBOSA, Airton Lima (org.). “Que caminho seguir na música popular brasileira?”. In: *Revista Civilização Brasileira* – n. 7, p. 378.

O conceito de artesanato, compreendido como a coordenação da alma, do olhar e da mão, encontrada onde quer que a arte de narrar seja praticada (BENJAMIN, 1994, p. 211), se associa, portanto, ao conceito de artesanato, compreendido, por sua vez, como a parte da técnica que se pode ensinar e que se relaciona com os elementos materiais da arte (ANDRADE, 1963, pp. 11-3), para que a arte resgate o valor de uso subsumido pelo valor de troca. Embora Mário de Andrade (1995, pp. 385-6) lamente que determinadas formas de arte deixaram de ser elementos sociais da humanidade, caindo na inutilidade decorativa, o que, para o autor, representa uma “estranha contradição”, ainda que reivindique o aspecto sensorial em detrimento do racional, o mesmo Mário de Andrade (1976b, p. 102), na medida em que reconhece que as memórias das experiências se enfraquecem gradativamente, observa que as palavras constituem o meio para as “assombrações”, ou seja, as memórias revestidas de palavras. As “assombrações” são associadas ao passado – mas “por completo diferente de tudo quanto passou” – distintas, portanto, das sensações.

Em detrimento da concepção de um ser desprovido de sentidos segundo o ideal kantiano, processa-se, com Nietzsche, segundo Susan Buck-Morss (1996, p. 18), “uma nova afirmação do corpo”, na medida em que Nietzsche reavalia o significado de “estética”, considerando a possibilidade de que o estado estético se origine na sensualidade – e “de que, assim, a sensualidade não seja suspensa quando surge o estado estético (...), mas apenas se transfigure” (NIETZSCHE, 1998, p. 101). Na verdade, a referida afirmação do corpo remonta à concepção do processo de apreensão da linguagem – similar, inclusive, ao modo de cognição por meio do aparato sensorial do corpo: “O homem que forma a linguagem não apreende coisas ou processos, mas excitações: não restitui sensações mas somente cópias das sensações” (NIETZSCHE, 1999, p. 45) – o que não representa senão uma “assombração”.

Como a tradição da modernidade confunde-se com a constituição de discursos nacionais entendidos como sistemas com autonomia, de modo que a construção de nação coincide com a construção de uma tradição (ANTELO, 1998, p. 11), a (con)tradição do rock brasileiro cumpre o papel da arte, espreitando as margens do sistema sem jamais se estabilizar em seu interior, sobretudo “nesta situação de ‘crise da percepção’”, quando, como afirma Susan Buck-Morss (1996, p. 24), trata-se de restituir a audição ao ouvido, de modo que, poder-se-ia dizer, o choque converge a outro choque, qual seja, aquele que, por meio da tecnologia, ressuscita o corpo. Para tanto, na medida em que a história constitui uma construção de linguagem, que simula um significado cuja experiência prescinde necessariamente de uma mediação que, no entanto, naturaliza convenções culturais (ANTELO, 1998, pp. 15-6), uma leitura a contrapelo da historiografia, compreendida como registro escrito do que foi transmitido pela reminiscência que funda a cadeia da tradição (BENJAMIN, 1994, p. 211), permite ainda resgatar a relação entre o rock e o primitivismo manifesto no fato de que “os sentidos mantêm um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural” (BUCK-MORSS, 1996, p. 14).

A elaboração de uma leitura a contrapelo a partir da poeira acumulada sobre o arquivo implica compreender a arte a partir de conceitos como corporeidade, singularidade, irredutibilidade, indecidibilidade, neutralidade, entre outros, que remetem a uma alternativa ao paradigma fundamentado na simples oposição dualista, de modo que o movimento que consiste em cruzamentos remete mais uma vez ao erotismo. Afinal, o erotismo – nietzscheaneamente compreendido como “aprovação da vida” mesmo na morte – constitui um movimento de dissolução, na medida em que “toda a consecução erótica tem por princípio a destruição da estrutura do ser fechado”, de modo que “o que o erotismo implica é sempre uma dissolução das formas constituídas, ou seja, repetindo, das formas da vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos” (BATAILLE, 1968, pp. 13-9).

Nesse sentido, Bataille (1968, p. 27-33) conclui que “o erotismo é, na consciência, do homem, o que o leva a pôr o seu ser em questão”. O seu conhecimento exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, da proibição e da transgressão”, que levanta a proibição sem a suprimir, implicando cumplicidade entre a lei e a violação da lei. Não obstante, Michel Foucault (2001, p. 45) observa que a emergência da sexualidade em nossa cultura se associa a uma “forma de pensamento em que a interrogação sobre o limite substitui a busca da totalidade e em que o gesto da transgressão toma o lugar do movimento das contradições”, associada, portanto, ao “questionamento da linguagem por ela mesma”.

REFERÊNCIAS

- ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976a.
- _____. *Introdução à estética musical*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.
- _____. “O artista e o artesão”. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1963.
- _____. “Memória e assombração”. In: *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976b.
- _____. “Primitivos”. In: *Revista da Academia Paulista de Letras* - n. 27. São Paulo, setembro, 1944. (p. 21 a 28)
- _____. “Questões de arte”. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp / Fapesp, 1995.
- ANTELO, Raúl. *Algaravia: discursos de nação*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1998.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1980.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BATAILLE, Georges. “El arte primitivo”. In: *Documents*. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- _____. *O erotismo*. Tradução de João Bénard da Costa. Rio de Janeiro: Moraes, 1968.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanna Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; vol.1)
- BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado.” In: *Travessia – Revista de literatura* - n. 33. Florianópolis, ago.-dez., 1996. (p. 11-41).
- COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.
- EINSTEIN, Carl. *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gil e Gaya, 2002.
- FOUCAULT, Michel. “Prefácio à Transgressão”. In: *Ditos e escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- JOHNSON, Barbara. “Algumas conseqüências da diferença anatômica dos textos. Para uma teoria do poema em prosa.” In: *O discurso da poesia – Poétique* no. 28. Trad. Leocádia Reis e Carlos Reis. Coimbra: Almedina, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Da retórica*. Prefácio e tradução Tito Cardoso e Cunha. 2a ed. Lisboa: Veja, 1999. (Passagens)

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

SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In Berenice Cavalcante [et al.] (organização) *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed UFRJ, 2001.

SANTIAGO, Silviano. “Democratização no Brasil – 1979-1981”. In: ANTELO, Raúl (et al.). *Declínio da arte / Ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.

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

DISCOGRAFIA

AVE SANGRIA. *Ave sangria*. Continental, 1974.

SÁ, RODRIX & GUARABIRA. *Passado, presente, futuro*. Odeon, 1972.

SEIXAS, Raul. *Krig-Ha, Bandolo!*. Philips, 1973.