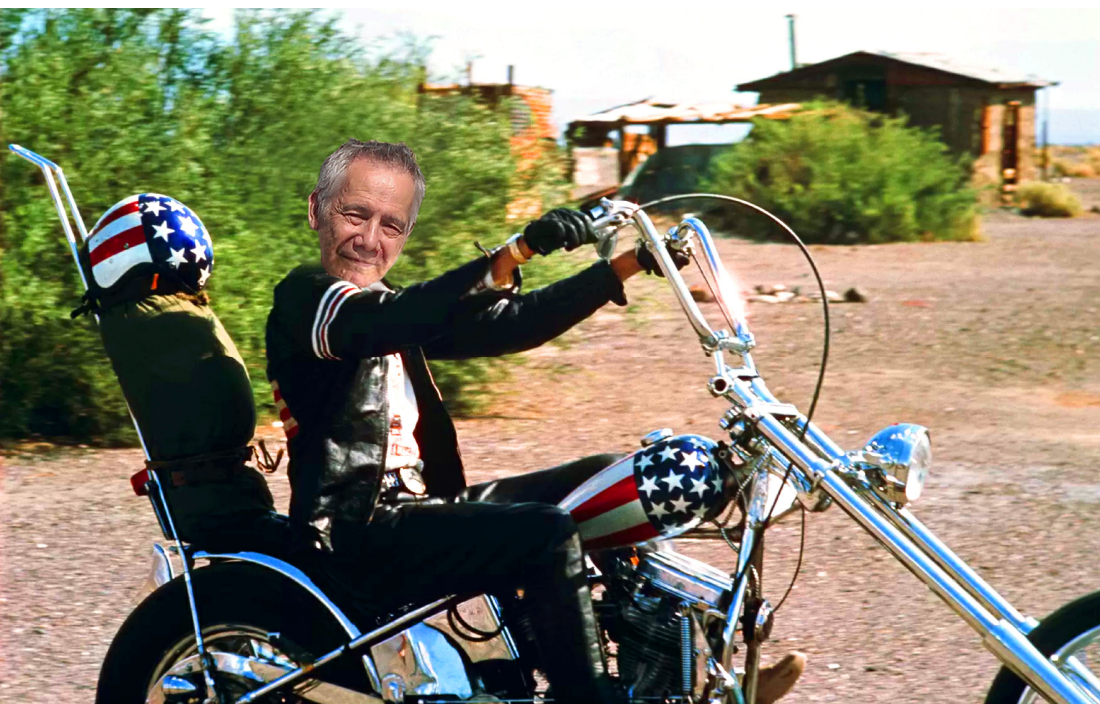


## Subjetividade e paisagem sonora, *motocicletas e música*



Eduardo Warpechowski  
sobre cena do filme *Sem  
destino*, de Dennis Hopper,  
de 1969 (detalhe).

### *Philip Tagg*

Lecionou em várias universidades, entre as quais a Leeds Beckett University e a University of Salford/United Kingdom. Autor, entre outros livros, de *Music's meanings: a modern musicology for non-musos*. New York-Huddersfield: Mass Media Music Scholars' Press, 2012.

## Subjetividade e paisagem sonora, motocicletas e música\*

*Subjectivity and soundscape, motor-bikes and music*

*Philip Tagg*

Tradução: *Vinícius de Oliveira Prusch\*\**

Revisão técnica da tradução: *Luiz Costa-Lima Neto\*\*\**  
e *Adalberto Paranhos\*\*\*\**

### RESUMO\*\*\*\*\*

O artigo analisa o jogo entre primeiro plano e plano de fundo no *heavy metal*. Começa com uma analogia relativa aos bebês, segue com a retomada do conceito de anafones sonoras e da ideia de figura-fundo como melodia-acompanhamento e, por fim, chega ao gênero em estudo. O que está em jogo é a relação entre cultura e subjetividade, como ela se expressa através do som, mais especificamente quanto ao tipo de arquétipo que passou a ser comum no pós-guerra entre jovens pobres do sexo masculino: o motoqueiro solitário. O argumento sustentado aqui é o de que existe uma relação entre a posição desse motoqueiro e a posição da guitarra no metal. Um contexto histórico que propiciava a esses jovens comprar motos por um preço acessível também favoreceu a criação de uma música análoga, por meio da qual esses jovens se apropriavam do barulho urbano que geralmente os dominava.

**PALAVRAS-CHAVE:** *heavy metal; guitarra; motocicleta.*

### ABSTRACT

**Abstract:** *The article analyzes the relation between foreground and background in heavy metal. First, it uses an analogy regarding babies, then it explains the concept of sonic anaphones and the idea of figure-ground as melody-accompaniment and finally it reaches the music genre in question. What is at play is the relationship between culture and subjectivity in the way it is expressed through sound, more specifically in relation to an archetype which became common in the post-war era between poor young man: the lonely motorcyclist. I argue that there is a relationship between this motorcyclist's position and the position of the guitar in heavy metal. The same context which made it possible that these young man bought motorcycles for a fair price also made it possible that they created an analogous musical culture, through which these young men appropriated the urban sound that usually dominated them.*

**KEYWORDS:** *heavy metal; guitar; motorcycle.*

\* Tradução (gentilmente autorizada pelo autor) de texto inédito em português de TAGG, Philip. *Subjectivity and soundscape, motor-bikes and music*. In: JÄRVILUOMA, Helmi (ed.). *Soundscape: essays on vroom and moo*. Tampere: Department of Folk Tradition, 1994, p. 48-66.

\*\* Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). pruschvinicius0@gmail.com

\*\*\* Doutor em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Professor do curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Arteterapia da Clínica Pomar (Faculdade Vicentina-RJ). Autor, entre outros livros, de *Música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1813-1846): entre o lundu, a ária e a aleluia*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018. costalimaneto.luiz@gmail.com

\*\*\*\* Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2015. akparanhos@uol.com.br

\*\*\*\*\* Este resumo, o abstract, as palavras-chaves e as keywords foram escritos/destacados pelo tradutor.

## A paisagem sonora do bebê

Quatro meses antes de nascer, a maior parte dos humanos começa a ouvir. No momento em que chegamos ao mundo e muito antes de sermos capazes de focar nossos olhos em objetos a distâncias diferentes de nós mesmos, nossas faculdades auditivas já estão bem desenvolvidas. A maior parte dos pequenos humanos logo aprende a distinguir sons agradáveis de sons desagradáveis, e a maior parte dos pais perceberá que o humaninho em sua casa age como um radar hipersensível de sentimentos e humores em seu entorno. Sabemos que não adianta dizer ao bebê com uma voz irritada que “papai não está bravo”, porque o pequeno humano enxerga através da farsa e começa a berrar.

Mas a audição não é a primeira coisa que a maior parte dos pais nota a respeito da relação entre o som e a sua própria adição à espécie humana. É mais provável que eles registrem a capacidade do pequeno terrorista sonoro de gritar, berrar, chorar e dominar a paisagem sonora da casa no seu todo. Bebês são dotados de talentos de vocalização não verbal de forma totalmente desproporcional a outros aspectos do seu tamanho, peso e volume: eles parecem ter capacidade pulmonar excessiva e cordas vocais de aço, aptas a produzir sons de altos decibéis e transientes, timbres estridentes e fraseados de tamanho irregular, tudo veiculando mensagens como “troque minhas fraldas” e “me dê o peito ou a mamadeira para consumo imediato”. Talvez esses humaninhos tenham que gritar tanto menos porque não conseguem falar e mais porque precisam romper qualquer que seja o estado de torpor adulto em que estejamos, seja assistindo TV, conversando, lendo, ou, o pior de tudo, dormindo. Os bebês parecem saber com antecedência que timbres agudos e de volume elevado se propagam extremamente bem, cortando, através de qualquer ambiente sonoro de burburinhos e murmúrios que possam existir no mundo adulto, seja a conversa fiada, a televisão ligada ao fundo, geladeiras, ventiladores etc. Além disso, ritmos e entonações irregulares por definição evitam o tipo de repetição que gradualmente se transforma em som ambiente, de fundo: o grito de um bebê está sempre no primeiro plano, urgente, de periodicidade variável e claramente constituído para impossibilitar qualquer outra coisa que a mãe, o pai, a irmã ou o irmão mais velhos estejam fazendo. Esse incômodo sonoro foi projetado para provocar uma resposta imediata. Desejos e necessidades devem ser supridos *agora*, não podem esperar.

“Agora” é a palavra-chave nesse contexto. Comunicados sonoros formados por pequenas repetições de duração irregular também são declarações de urgência, como tão bem sabemos por conta das anafonias dos *jingles* de noticiários – o importante, o instantâneo, o novo, a mais nova atualização. Os bebês parecem carecer de uma consciência do passado ou de uma noção de futuro: tudo é presente. A ausência, para eles, da perspectiva temporal em relação ao eu que os adultos possuem está, é claro, relacionada à ausência de uma noção de espaço social. Isso, por sua vez, está relacionado ao egocentrismo do bebê, essencial à sua sobrevivência, e à onipotência que o pobrezinho será forçado a abandonar para vencer o processo de amadurecimento e se tornar um adulto.

## Som, subjetividade e socialização

Na perspectiva apresentada até aqui, está claro que sons não verbais são essenciais para nós humanos. Nós os monitoramos constantemente desde o útero até o momento em que a morte ou a surdez nos isola de sua influência. Usamos a vocalização não verbal para comunicar todo tipo de mensagem do momento em que nascemos até a hora em que morremos ou perdemos o domínio de nossas capacidades mentais. Combinados ao tato, os sons não verbais estão entre as principais fontes de comunicação e contato com ambientes sociais e naturais nos estágios mais formativos do desenvolvimento humano. São vitais aos nossos processos de aprendizagem sensorio-motores, simbólicos no estágio de desenvolvimento pré-verbal e centrais à formação da personalidade de qualquer indivíduo. Além disso, todos nós experienciamos o processo através do qual aprendemos gradualmente que não somos o centro constante de atenção dos outros e que não podemos ser objeto constante de consolação ou pacificação imediata: temos de nos acostumar a ser apenas um sujeito humano e um objeto social entre muitos outros sujeitos humanos. Temos que nos tornar parte de qualquer que seja a cultura a que pertencemos e não podemos ambicionar retornar ao estado no qual éramos o dominante sonoro ou a figura de primeiro plano mais do que poderíamos desejar retomar o paraíso perdido, imaginário ou real, dentro ou fora do útero.

Diferentes culturas e subculturas estabelecem e desenvolvem padrões e normas diversos para a forma que o processo graças ao qual se passa de bebê para criança e enfim adulto deve tomar. O objetivo último — ser um homem ou uma mulher adultos ideais — depende do que quer que a sociedade em questão, através de suas bases materiais e heranças culturais, percebe como desejável, útil e positivo. Considerando que todos fomos bebês um dia, que, como sugiro aqui, o poder que o bebê possui sobre o ambiente sonoro doméstico é uma necessidade biológica nos estágios iniciais de desenvolvimento de todo ser humano e que esse estado de dominância sonora precisa ser abandonado para que o indivíduo sobreviva, então ganharíamos *insights* importantes no funcionamento de qualquer cultura ao estudar seus padrões de socialização diretamente relacionados a sons não verbais. Considerando que uma das principais funções da música é veicular imagens de comportamento afetivo relevantes, estados e processos na forma de sons não verbais, é analisando isso que se estuda a música de uma sociedade. Em nossa cultura o problema é que se estuda música ou como um conjunto de habilidades motoras ou como um sistema de estruturas sociais a-histórico, quase matemático, idealizado e imaginário. Nenhuma dessas abordagens consegue nos dizer muito sobre como a música participa de formas variadas da socialização de pessoas diversas, de contextos e culturas diferentes. Novos modelos e abordagens que combinam métodos antropológicos e semióticos com formas mais tradicionais de análise estrutural são necessários para libertar a música e os humanos que fazem uso dela das prisões conceituais da estética “autônoma” e da padronização da escola Fame.<sup>1</sup> O que eu quero sugerir aqui é que a música desempenha um papel fundamental em nossa socialização como sujeitos em qualquer

---

<sup>1</sup> No original: “Fame school broilerism” (N. T.).

que seja a cultura a que pertencemos, e que a relação que temos como sujeitos com nosso ambiente sonoro, que se transforma através do tempo (do indivíduo egocêntrico que o domina àquele acostumado acostumado à interação cooperativa), pode ser traçada no modo em que o jogo entre primeiro plano e plano de fundo é veiculado em diferentes culturas. Afinal, carregamos uma pequena e vulnerável, mas onipotente versão de nós mesmos em nosso interior até o momento de nossa morte, e, gostando disso ou não, cada um de nós tem de encontrar formas de conter, treinar e socializar esse idiotinha no decorrer de nossas vidas. Como sons não verbais são tão importantes para a construção de nossa personalidade emocional, a música, talvez mais que qualquer outro sistema simbólico, é provavelmente o lugar onde podemos melhor analisar a forma como diferentes culturas e subculturas, em diferentes momentos de seu desenvolvimento, contêm, treinam e sistematizam nossa subjetividade.

Assim, no que se segue eu gostaria de apresentar e ilustrar dois conjuntos de ideias que podem nos ajudar a compreender a relação entre subjetividade, ambiente sonoro, música e sociedade. O primeiro deles – uma tipologia de sinais musicais – vem de uma pesquisa empírica recente sobre imagens musicais; o segundo – noções de figura e fundo musicais –, retirei e desenvolvi dos conceitos apresentados independentemente por Maróthy<sup>2</sup> e Goldschmidt.<sup>3</sup>

### Anafones sonoros

Tabela 1: síntese da tipologia de sinais

Anafone	Anafone sonoro	Similaridade percebida com um som paramusical
	Anafone cinético	Similaridade percebida com um movimento paramusical
	Anafone tátil	Similaridade percebida com uma sensação de toque paramusical
Sinédoque de gênero		Referência <i>pars pro toto</i> a um estilo musical “estrangeiro”, em via de completar o contexto cultural daquele estilo
Marcador episódico		Processo curto e unidirecional enfatizando a ordem ou a importância relativa de eventos musicais
Indicador de estilo		Aspectos constantes de estruturação musical para o estilo em questão

Sinais musicais, no contexto do que Middleton<sup>4</sup> chama de “significação secundária”, podem ser divididos em quatro categorias principais, como demonstra a tabela: 1. anafones, 2. sinédoques de gênero, 3. marcadores episódicos e 4. indicadores de estilo. O anafone, explicado abaixo, é o único tipo de

<sup>2</sup> Ver MARÓTHY, János. *Music and the bourgeois, music and the proletarian*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974.

<sup>3</sup> Ver GOLDSCHMIDT, Harry. Palestra proferida na conferência Beethoven, Berlin, 1970.

<sup>4</sup> Ver MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Buckingham: Open University Press, 1990.

senal de relevância direta para este artigo, sendo leitoras e leitores encorajados a acessar uma discussão dos outros tipos em outro trabalho.<sup>5</sup>

Resumindo, a palavra “anafone” é análoga à palavra “analogia”, a última significando outra forma de dizer ou escrever algo que já existe em forma falada ou escrita, enquanto “anafone” significa outra forma de expressar sonoramente algo que já existe como um som, um movimento ou um toque perceptível. Anafones são, em outras palavras, estruturas musemáticas<sup>6</sup> análogas a eventos e experiências que não são necessariamente musicais. Somente uma das subcategorias – o anafone sonoro – nos interessa aqui.

Anafones sonoros derivam de sons que, em si mesmos, não são entendidos ou criados como parte de uma forma musical. Antes de se tornarem anafones e, conseqüentemente, símbolos musicais, os sons em questão precisam passar por filtros tecnológicos e culturais. Técnicas de sampleagem, por exemplo, possibilitam que virtualmente qualquer som seja reproduzido ou inserido em sua forma original em uma forma musical, enquanto bandas de *rock* e *swing jazz* ou orquestras sinfônicas, sem falar nos quartetos de cordas, precisam, obviamente, utilizar a estilização em um grau muito mais elevado na incorporação de sons à forma musical. Assim, como aponta Rösing, sons de riachos e barulhos de trovões têm muito pouco em comum com os riachos musicados em “Die schöne müllerin” ou com a tempestade na “Sinfonia pastoral”, de Beethoven<sup>7</sup>, quando analisados nos termos “objetivos” dos sonogramas. De modo similar, a mesma chuva “real” não soa de maneira idêntica nas músicas de Vangelis e Richard Strauss porque Vangelis<sup>8</sup> pôde usar um *loop* de sons de chuva gravado em fita e inserido em uma montagem multicanais, enquanto Strauss<sup>9</sup> teve de se virar com semicolcheias no violino. Esses exemplos ilustram diferentes graus de estilização sonora determinados por fatores tecnológicos.

Entretanto, anafones sonoros também passam por um filtro cultural por meio do qual estilizam o som extramusical nos moldes composicionais da cultura musical na qual ele é inserido. Por exemplo, não temos qualquer garantia de que o povo Masai reconheceria os sons do bombardeiro B-52 sobrevoando o Vietnã na versão de “The stars and stripes forever” no disco *Rainbow bridge*, de Jimi Hendrix<sup>10</sup>, em um grau maior do que nós reconheceríamos o grito das hienas na música dos Masai. Isso não se deve somente ao fato de os Masai talvez nunca tenham ouvido um B-52 e nós talvez nunca tenhamos ouvido uma hiena, tampouco somente porque nenhum de nós conhece as normas de estilização sonora da música do outro, mas também porque nós temos tão pouca noção do que as hienas realmente significam para os Masai quanto

<sup>5</sup> Ver TAGG, Philip. *Towards a sign typology of music: secondo convegno europeo di analisi musicale*. Trento: Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Storia della Civiltà Europea, 1992.

<sup>6</sup> “Estrutura musemática”, isto é, um musema, uma série musemática (composto sintagmático de musemas) ou uma pilha musemática (composto paradigmático de musemas). Esses termos são explicados em TAGG, Philip. *Kojak: 50 seconds of television music: towards the analysis of affect in popular music*. Göteborg: Skrifter från Göteborgs Universitet, Musikvetenskapliga Institution, 2, 1979; *idem*, *Analysing popular music. Popular Music*, n. 2, Cambridge, 1982, e *idem*, *Musicology and the semiotics of popular music. Semiotica*, v. 66, n. 1/3. Amsterdam, 1987.

<sup>7</sup> Ouvir “Sinfonia n. 6” (Ludwig van Beethoven).

<sup>8</sup> Ouvir *Soil festivities* (Vangelis).

<sup>9</sup> Ouvir “Alpensymphonie” (Richard Eine Strauss).

<sup>10</sup> Ouvir *Rainbow bridge* (Jimi Hendrix).

eles talvez tenham do que o B-52 significa para nós estadunidenses, sem falar no que eles significam para os vietnamitas. Todavia, ainda que meus estudantes de música não consigam ouvir os truques de Laban em uma interpretação de cravo correta de “Casamento de Jacó”, de Kuhnau<sup>11</sup>, eles identificam muito bem tempestades em Beethoven, Berlioz e Strauss, razoavelmente bem riachos em Schubert<sup>12</sup>, e, com alguma competência, ondas do mar de Hollywood e na mosca no que diz respeito a sons de moto em guitarras distorcidas no *rock*.

### Figura/fundo = melodia/acompanhamento

O segundo conjunto de ideias que eu descobri ser útil na busca de entender a expressão musical de uma paisagem sonora é aquele que se desenvolveu a partir de uma noção de figura e fundo musicais. Desde ao menos 1600, o paradigma composicional básico da maior parte da música europeia e norte-americana tem sido o dualismo melodia-acompanhamento. É o que Haydn e AC/DC têm em comum, por assim dizer. De forma alguma trata-se de um fenômeno universal. A maior parte da música tradicional do oeste africano, por exemplo, baseia-se no princípio completamente diferente da polirritmia (“só acompanhamento sem melodia” para ouvidos eurocêtricos?), enquanto a música árabe é heterofônica (“só melodia sem acompanhamento?”).

A “melodia” tem sido definida como “uma sucessão de sons musicais, contrastando com a harmonia, ou seja, sons musicais soando ao mesmo tempo. Assim, melodia e harmonia representam os “elementos horizontal e vertical da textura musical”<sup>13</sup>; ou “uma sucessão de sons caracterizados por sua total ou parcial aparência como uma Gestalt musical, uma estrutura integral (possivelmente destacando-se como uma figura sobre um acompanhamento de fundo). Ele se destaca com tal clareza a ponto de ser reconhecível e reproduzível”<sup>14</sup>.

Os termos decisivos aqui são “Gestalt” (figura), “destacando-se sobre”, “reconhecível” e “reproduzível”. Já que muitas pessoas não tocam nenhum instrumento musical, a forma mais comum de reproduzir melodias é cantá-las.<sup>15</sup> Talvez seja por isso que melodias não são apenas pequenas figuras que se destacam e são reconhecíveis como *riffs* (ostinatos) ou enfeites, mas sim o mais consistentemente identificável e cantável conjunto de notas: notas em um tom cantável contendo intervalos cantáveis dentro de uma extensão cantável. A melodia também tende a ser cantável em termos de tamanho dos fraseados (fôlego) e andamento de superfície (sem um número muito grande de notas rápidas e sem somente uma ou duas notas longas).

“Acompanhamento”, por outro lado, é geralmente caracterizado como sendo “subordinado” a alguma outra parte da textura musical e é definido pelo *Harvard of Music* como “o plano de fundo musical fornecido por uma parte menos importante para outra mais importante”, enquanto Bengtsson<sup>16</sup>

<sup>11</sup> Ouvir “Il maritaggio di Giacomo, suonata terza” (Johann Kuhnau).

<sup>12</sup> Ouvir “Die schöne müllerin” (Franz Schubert).

<sup>13</sup> APEL, Willi (ed). *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1958.

<sup>14</sup> BENGTTSSON, Ingmar. *Melodi. Sohlmans musiklexikon*, n. 4, Stockholm, 1977.

<sup>15</sup> Isso corresponde à noção dos aspectos cantando em oposição aos aspectos *suonando* (literalmente, “tocando”) da música. Cf. GOLDSCHMIDT, Harry, *op. cit.*

<sup>16</sup> Ver BENGTTSSON, Ingmar, *op. cit.*

deixa bem claro que o acompanhamento existe em uma relação subordinada e de fundo à voz ou melodia principal. Seria possível dizer que a “generalidade” dos acompanhamentos são musicalmente compreendidos como contrastantes com a “particularidade” da melodia. Termos como “apoio” e “vocaís de apoio”, “vocalista/cantor principal”, “vozes principais” etc. enfatizam esse consenso a respeito do dualismo. Na verdade, como mostra a figura 1, o cantor principal, o solista principal, condutor de sinfonia ou orquestra etc., isto é, a figura humana mais importante e com quem a audiência deve se identificar fica localizada no ponto focal visual e auditivo, no centro e na frente do palco, não no fundo do palco nem nas laterais. Tal monocentrismo também é característico do *panning*<sup>17</sup> da maior parte dos discos *pop*.

Figura 1. Posicionamento musical monocêntrico



Como Maróthy<sup>18</sup> sugere, o dualismo entre melodia e acompanhamento tem representado um papel de destaque na música ocidental. Na verdade, esse paradigma composicional pode ser comparado ao dualismo figura/fundo da pintura ocidental desde o Renascimento, um dualismo que substituiu os trabalhos “policêntricos” de artistas como Bosch e Brueghel com uma relação monocêntrica utilizando técnicas de perspectiva central (do *Massacre dos inocentes* ou de *Jogos infantis* até a *Mona Lisa* ou os trabalhos de natureza morta de Vermeer). Parece provável que essa mudança nas artes visuais tenha sido concomitante à mudança na arte musical europeia da polifonia eclesiástica (Palestrina, por exemplo) à monodia secular (Monteverdi, por exemplo) e que essa mudança esteja relacionada à ascensão de noções burguesas de emancipação individual. Visto nessa perspectiva como uma homologia estrutural para um conceito novo (na época) de personalidade humana, o dualismo melodia-acompanhamento, ainda que definitivamente não seja um musema, pode ainda assim dizer-se que carrega sentido em si mesmo na medida em que ele é paralelo à percepção burguesa europeia de si em relação a meios sociais e naturais e incluindo uma estratégia de socialização geral que é claramente monocêntrica. É importante ter isso em mente na discussão da semiótica da música, já que conotações são construídas não só no nível micro (musemático) e

<sup>17</sup> *Panning* (panorama) é a distribuição de um sinal sonoro em uma mixagem estéreo ou multicanal, definindo a localização espacial de um som, geralmente em termos de esquerda, centro e direita (N. T.).

<sup>18</sup> Ver MARÓTHY, János, *op. cit.*, p. 22.



por processos criados por repetições, recapitulação, variação, mudanças de bloco etc. (isto é, pela ordem de eventos da forma musical), mas também pelas normas composicionais de uma dada cultura musical (seus “indicadores de estilo”). Nesse contexto, contudo, a norma composicional servirá como uma estrutura na qual se pode compreender a inter-relação de anafones sonoros dentro da tradição “de-Haydn-a-AC/DC”, a melodia sendo largamente interpretada como figura ou indivíduo e o acompanhamento como plano de fundo e meio sonoro.

### Psicoterapeutas na paisagem sonora urbana

Em 1983, eu me vi tendo que explicar as qualidades expressivas do *heavy metal* para psicoterapeutas em uma conferência de fim de semana chamada “Criatividade nas artes”. Eu não consegui, em parte porque havia na época pânico adulto considerável a respeito das qualidades agressivas percebidas naquela música, e eu estava dizendo que tal música era essencial para a sobrevivência de uma juventude pobre vivendo em meios urbanos adversos. Até que eu encontrei dois dos participantes da conferência na rua, e aí eu consegui explicar o ponto fundamental. O barulho do trânsito era tal que os terapeutas já não conseguiam falar uns com os outros no desejado tom pacífico e reservado da sua troca. Para se fazer compreender, eles tinham que gritar *sobre* o barulho do trânsito, de outro modo o tema da sua interação seria sufocado pelo que deveria ser apenas um acompanhamento de fundo. Nesse contexto, o termo “sobre” tem quatro sentidos: (1) mais forte que o barulho ambiente, (2) mais agudo em termos de tom, (3) mais penetrante em termos de frequência e (4) mais perto dos ouvidos do interlocutor. Eu sugeri que havia uma disputa entre eles e o barulho ambiente para ver quem ou o que se imporia em termos de som (colocando-se “sobre”). Como isso funciona?

Os psicoterapeutas estavam em um meio sonoro socialmente construído (a paisagem sonora de uma rua na cidade) e teriam de modificar seu comportamento sonoro se quisessem adentrar num modo diverso de construção social (falar e ouvir uns aos outros). Agora, a construção social da paisagem sonora da cidade pode, é claro, ser interpretada de diversas formas diferentes, dependendo da relação do ouvinte com as várias atividades criando os elementos constituintes da paisagem sonora. Para ilustrar esse ponto, imagine primeiramente que você tem um papel positivamente ativo e possível de se ouvir na paisagem sonora, por exemplo, que você está aproveitando o distinto som do motor do carro caro que você dirige indo para um trabalho que paga bem e lhe satisfaz, ou que você liga a luz (com seu ruído branco) e a ventilação (com seu zumbido *lo-fi*) da sua loja de sucesso em um *shopping*. Depois disso, imagine-se como um jovem desempregado, sem seu próprio meio de locomoção, sem lugar para ir, a pé lá fora em meio ao barulho do trânsito da cidade ou aos sons da ventilação do *shopping*. Essas duas relações com a paisagem sonora urbana podem muito bem resultar em interpretações afetivas diametralmente opostas dos seus barulhos constituintes, interpretações ligadas ao poder de cada indivíduo sobre esses barulhos. No primeiro exemplo, os sons cotidianos da cidade são parte de você porque você ajuda a criá-los e porque sua origem está em coisas que lhe fazem feliz e com sucesso, enquanto, no segundo caso, você foi barrado de todo o mundo que faz aqueles sons porque

você não tem dinheiro para comprar as coisas que você gostaria de comprar das lojas, quem dirá um carro caro, e, o pior de tudo, você não tem um papel ativo no sistema todo: você está simplesmente desqualificado como um adulto e é pouco provável que você venha em algum momento a fazer parte do clube e dos sons que ele produz. Nessa comparação, está claro que as diferentes “leituras” dos mesmos sons também se devem a diferenças de classe dentro da mesma cultura e economia geral: eles não são simplesmente dependentes de diferenças entre culturas e economias gerais diferentes.<sup>19</sup> Também está claro que estamos lidando com a construção social da subjetividade, um importante fator no entendimento de como a música relaciona (grupos de) indivíduos ao meio em que eles vivem, e a questão aqui é como a música interpreta e expressa diferentes leituras de diferentes paisagens sonoras.

### Grandões, motonas e barulhos fortes

Nós já descrevemos a habilidade do bebê recém-nascido de dominar o território acústico do lar. Os gritos do bebê são, obviamente, figuras sonoras “no-centro-e-na-frente”, trespassando o barulho de fundo das máquinas e das conversas. Tal “posse da propriedade sonora” funciona igualmente bem na esfera pública. Em *The tuning of the world (A afinação do mundo)*, Schaffer<sup>20</sup> descreve como a igreja podia fazer os barulhos mais fortes nas paisagens sonoras urbanas pré-industriais (sinos soando) enquanto aqueles em posições sociais mais baixas (pedintes, músicos etc.) podiam ser processados por fazer muito menos barulho. De modo similar, alguns dos barulhos de primeiro plano mais fortes na nossa sociedade são produzidos por e a mando daqueles que têm desproporcionalmente mais poder econômico, social e político na esfera não acústica. Assim, aviões a jato, helicópteros e sirenes de polícia fazem impunemente muito mais barulho que um grupo de adolescentes rebeldes nas ruas ou uma gangue de motoqueiros em suas motos barulhentas. Os últimos grupos são, contudo, oficialmente considerados os criadores de maior incômodo, não porque o barulho que fazem é mais forte que de um jato ou de um helicóptero – não é –, mas porque seus sons perturbam a ordem socioacústica dominante de um modo que os jatos e helicópteros não fazem. Na verdade, somente excepcionalmente cidadãos comuns exercem controle sobre os barulhos mais fortes de uma cultura; são apenas os grandões que fazem os maiores barulhos.

Isso não quer dizer que pessoas “pequenas” podem ser impedidas de fazer barulhos de primeiro plano de uma vez por todas. Encenar os atributos de personagens vistos como origens de poder social (sonoro ou de outro tipo) parece ser um ingrediente central de brincadeiras infantis. Por exemplo, garotos nos anos 1950, meus amigos e eu “atirávamos” uns nos outros, usando

<sup>19</sup> Veja as diferentes “leituras” dos sons de hienas e B-52s mencionadas anteriormente neste texto. A observação a respeito das “leituras” de classe da paisagem sonora da cidade também se aplica, de forma diversa, aos nossos psicoterapeutas e ao som sufocando sua conversa. Rejeitando o burburinho e o estresse da cidade, com toda “agressividade” que eles provavelmente associam a isso, eles têm a possibilidade de se moverem para um meio social e sonoro melhor, talvez uma bela casa em uma rua do subúrbio ou mesmo de campo, tranquila, tão longe quanto possível da multidão enlouquecedora à qual a maioria de nós pertence.

<sup>20</sup> Ver SCHAFER, R. Murray. *The tuning of the world*. Bancroft: Arcana, 1977.

nossas vozes para imitar o som de revólveres ou, se fôssemos muito descolados, de pistolas com um barulho de ricochete. Mais ou menos em 1980 – provavelmente por conta de *Star wars*<sup>21</sup> –, garotos estavam “se matando” usando suas vozes para imitar os sons de armas de *laser*. Em outras palavras, encenando um aspecto sonoro do poder social sobre a vida e a morte, “banguê” virou “piuuuu”.<sup>22</sup> De modo similar, muitos adolescentes europeus do sexo masculino investiram em ciclomotores que eles modificavam para aumentar tanto a velocidade quanto o som. Além disso, da metade dos anos cinquenta até o começo dos setenta, antes dos capacetes virarem obrigatórios e os seguros, exorbitantes, a motocicleta foi um dos mais importantes meios através dos quais jovens europeus e norte-americanos do sexo masculino podiam, sem ter que gastar uma fortuna, conseguir maiores níveis de velocidade e potência sonora que a maioria dos donos de carro.<sup>23</sup> Não só era possível ultrapassar com facilidade e deixar Smith, Jones e Robinson presos em engarrafamentos, mas você também podia perfurar o barulho ambiente de outros veículos com o ronco do seu motor de um cilindro e quatro tempos. Como Steppenwolf disse em “Born to be wild” [“Nascidos para ser rebeldes”]<sup>24</sup>: “Get your motor running,/ head out on the highway, / looking for adventure / in whatever comes our way [...] / I like smoke and lightning/ heavy metal thunder [...]” [Ponha seu motor para funcionar,/ vá para a estrada,/ procure por aventura/ no que quer que lhe apareça [...] / eu gosto de fumaça e faíscas/ estrondos pesados]

O vocalista do Steppenwolf, John Kay, de óculos escuros e jaqueta de couro, fez clara referência indumentária à mesma tradição de rebeldes de moto de James Dean e Marlon Brando que Peter Fonda e Dennis Hopper tão obviamente utilizaram em *Easy rider*<sup>25</sup>, o filme que “Born to be wild” acompanhava. Além disso, o primeiro uso público de que se tem conhecimento da expressão “heavy metal” ocorre na mesma música (citada acima) e claramente se refere ao barulho grave e forte de uma moto de quatro tempos, como as Harley Davidson customizadas dirigidas por Fonda e Hopper em *Easy rider*. A

<sup>21</sup> Ver LUCAS, George. *Star wars*. Lucasfilm, 1977.

<sup>22</sup> Existe uma encenação infantil de poder sonoro particularmente interessante na Suécia. Com a maior parte da geologia do país sendo constituída de gnaisse e granito, muita dinamite é usada em construções. Para avisar de explosões iminentes, empresas de construção usam um tipo de sirene que produz uma série de sons curtos e agudos por um minuto depois do qual a explosão ocorre. Um som forte e contínuo durando alguns segundos sinaliza que está tudo terminado. Nos anos 1980, eu observei um grupo de meninos suecos de sete anos de idade encenando esse evento poderoso. Eles todos fizeram barulhos fortes por aproximadamente meio minuto e, depois disso, gritaram e empurraram brinquedos, pedras, carrinhos de bebê de brinquedo etc. do teto de uma casinha no pátio, imitando uma explosão de verdade. Depois, eles fizeram a mesma nota longa, colocaram tudo de volta em cima do teto da casinha e começaram de novo.

<sup>23</sup> Agradeço a Mike Brocken (Chester), um Liverpool Angel de puro-sangue (maio de 1970) com licença para usar *jeans* rasgados, pela maior parte das informações fornecidas aqui a respeito de motocicletas e por lembrar-me da referência a “heavy metal” em Steppenwolf. Brocken relata que “o som certo” foi uma parte tão essencial da estética de motoqueiro quanto a roupa certa, dizendo que era uma prática comum remover os defletores dos silenciadores de motos de quatro tempos e substituir o silenciador das de dois tempos com uma câmara de expansão para obter o ronco correto. Os roqueiros torciam o nariz para Kawasakis de dois tempos simplesmente porque elas choravam e zumbiam no lugar de roncar. O fato de que a Kawasaki deixava a BSA de quatro tempos para trás não significava que ela era uma máquina melhor porque ela era mais rápida: era pior porque soava errado.

<sup>24</sup> Ouvir “Born to be wild” (Steppenwolf).

<sup>25</sup> Ver HOPPER, Dennis. *Easy rider*. Columbia Pictures, 1969.



importância dessa referência não pode ser subestimada por cinco razões principais:

1. A motocicleta foi um elemento cenográfico recorrente em muitos filmes do pós-guerra apresentando lobos solitários (do sexo masculino) jovens e fortes, mas incompreendidos e vulneráveis da (na época) nova geração que procuravam diversão, rebelião, independência, liberdade etc. O primeiro desses filmes foi *The wild one*<sup>26</sup>, estrelando Marlon Brando. Ele prefigurou um grupo de filmes conhecidos como “filmes de moto”. Esse gênero inclui produções como *Wild angels*<sup>27</sup>, *Born losers*<sup>28</sup>, *Devil’s angels*<sup>29</sup>, *Hell’s angels on wheels*<sup>30</sup>, *The seven savages*<sup>31</sup>, *Little Fauss and Big Halsy*<sup>32</sup> e, é claro, *Easy rider*.<sup>33</sup>

2. Relações anafônicas claras entre motocicletas e guitarra elétrica usando distorção tornaram-se frequentes na música popular. Uma exploração dessa conexão consolidada é aquela feita em um comercial para o Philishave Tracer<sup>34</sup>, na qual guitarras elétricas distorcidas razoavelmente semelhantes à introdução de “Money for nothing”<sup>35</sup> são combinadas com cenas de um motociclista solitário, devidamente trajado, acelerando, virando a esquina e trocando de marcha.

3. Durante os anos setenta, cenas de publicidade de *heavy metal* com frequência apresentavam o artista (por exemplo, Alice Cooper, Suzi Quatro) usando couro preto ao lado de uma moto customizada. Tais artistas são associados a uma música que utiliza fortemente guitarras com muita distorção.

4. Desde os usos mais antigos de distorção na guitarra elétrica (por exemplo, os Yardbirds, 1965<sup>36</sup>), passando por gravações de *power trios* como Cream e Jimi Hendrix Experience e adentrando os anos setenta e oitenta, muitas figuras principais e precursores do *heavy metal* foram guitarristas no lugar de vocalistas (por exemplo, Eric Clapton, Jimi Hendrix, Angus Young, Eddy van Halen, Ted Nugent, Jimmy Page, Yngwie Malmsteen).

5. Existe uma conexão quádrupla entre (a) o som da guitarra elétrica usando ampla distorção e o ideal roqueiro de um som para uma motocicleta (preferencialmente de quatro tempos), (b) entre tal motocicleta e um arquétipo masculino europeu e norte-americano do pós-guerra associado a rebelião, liberdade, independência, vulnerabilidade e um espírito de fazer as coisas sozinho, (c) entre tais anti-heróis masculinos em motocicletas e os heróis de primeiro plano do *heavy metal*, tanto guitarristas quanto vocalistas.<sup>37</sup>

<sup>26</sup> Ver BENEDEK, László. *The wild one*. Columbia Pictures, 1953.

<sup>27</sup> Ver GORMAN, Roger. *The wild angels*. American International Pictures, 1966.

<sup>28</sup> Ver LAUGHLIN, Tom. *Born losers*. American International Pictures, 1967.

<sup>29</sup> Ver HALLER, Daniel. *Devil’s angels*. American International Pictures, 1967.

<sup>30</sup> Ver RUSH, Richard. *Hell’s angels on wheels*. U.S. Films, 1967.

<sup>31</sup> Ver *Idem*. *The seven savages*. American International Pictures, 1968.

<sup>32</sup> Ver FURIE, Sidney J. *Little Fauss and Big Halsy*. Paramount Pictures, 1970.

<sup>33</sup> Esses são os filmes citados por Jelot-Blanc como representativos do gênero de filmes de moto. Ver JELOT-BLANC, Jean-Jacques. *Le cinéma musical: du rock au disco 1953-1967*. Paris: PAC, 1978.

<sup>34</sup> Ver Philishave Tracer (comercial de TV). Canal Sky, dez. 1986.

<sup>35</sup> Ouvir “Money for nothing” (Dire Straits).

<sup>36</sup> Ouvir *Remember... the Yardbirds* (The Yardbirds).

<sup>37</sup> Esta conexão é explorada em um comercial do Royal Automobile Club (*RAC: knights of the road*, 1991-2) que usa “Gimme shelter” (“Gimme Shelter”, dos Rolling Stones) acompanhando um membro do RAC solitário (completo com capacete, visor e indumentária de couro) dirigindo sua motocicleta à noite [*night*] (ou deveria ser “cavaleiro” [*knight*]?) – referência ao falso herói da série de TV americana *Knight rider* (Cf. LARSON, Glen A. *Knight rider*. Universal Studios, 1982-1986) diante de uma cena de quebra-quebra.

Se os guitarristas de *heavy metal* são as figuras musicais de primeiro plano estabelecendo claras relações conotativas via distorção e motocicletas entre um cânone de “rebelião”<sup>38</sup> musical autopercebida e outras representações de subjetividade anti-heroica, o que, então, é o plano de fundo musical e paramusical quanto a tal subjetividade?

### Figura e fundo no *heavy metal*

O acompanhamento (fundo) no *heavy metal* é forte, métrica e periodicamente bastante regular e repleto de sons constantes numa gama ampla de registros baixo e médio.<sup>39</sup> Desse modo, ele lembra o barulho ambiente do trânsito do pós-guerra, motores elétricos, ventilação, máquinas de indústrias de processamento etc. Agora, a transformação contínua, o trânsito e o barulho elétrico contínuo etc. podem todos ser experienciados como os sons de uma máquina social inexorável sobre a qual temos pouco ou nenhum controle. Ainda assim, se você é submetido a esses barulhos e ritmos que parecem simbolizar poder real no seu meio, eles podem se tornar um pouco menos avassaladores se você se apropriar deles, recriá-los e “entoá-los” por si próprio. Isso não quer dizer que tal acompanhamento no *heavy metal* resultando de tais apropriações é tais paisagens sonoras mais do que Clint Eastwood é Dirty Harry ou Coca-Cola é “o bicho”<sup>40</sup>: para passar por tal apropriação, recriação e entoação, a paisagem sonora passa, como sugerido anteriormente, por filtros tecnológicos e culturais e é estilizada e ressocializada. Dessa forma, a música do Iron Maiden pode soar mais como furadeiras ou motocicletas e menos como relógios digitais ou caixas registradoras que a música de Laurie Anderson, porém, até onde sei, citações diretas de quaisquer dos sons mencionados são raros na música de ambos os artistas.

Observações similares podem ser feitas sobre a famosa “parede de som” [*wall of sound*] do *rock*. Com o horizonte acústico trazido para mais perto dos nossos ouvidos na paisagem sonora urbana, há poucos sons que parecem nos alcançar de longe. Isso não acontece porque a rua da cidade não contém *reverb*.<sup>41</sup> Pelo contrário, se você parar sozinho na mesma rua, esvaziá-la de sons e gritar, o espaço acústico será muito grande. Agora preencha a paisagem sonora com trânsito novamente. Já que o som é, mais uma vez forte e, o que é

<sup>38</sup> Essa noção de “rebelião roqueira” está adequadamente documentada (e mistificada) em muito da literatura acadêmica utilizando uma abordagem de teoria de subculturas. Para uma crítica das canonizações do *rock*, ver TAGG, Philip. The decline of figure and the rise of ground. Palestra proferida na Convegno sulle Culture del *Rock*, Istituto Gramsci, Bologna, 6-7 maio 1993, e *idem*, The decline of figure and the rise of ground. *Popular Music*, v. 12, n. 2-3, Cambridge, 1994. Ver também a passagem de *Wayne's world* (SPHEERIS, Penelope. *Wayne's world*. Paramount Pictures, 1992) em que Alice Cooper, de indumentária de couro completa, batendo com o seu chicote sadomasoquista e cercado de *groupies*, discursa sobre a etimologia de “Milwaukee”. A piada situacional apoia-se 100% na suposição de que audiência identifica Alice Cooper como um anti-herói rebelde e insípido, como o “No more Mr. Nice Guy” [Bom moço nunca mais] dizendo que “School's out” [A escola está paralisada].

<sup>39</sup> Aspectos de métrica, periodicidade etc. da paisagem sonora, além do aspecto antropológico da relação entre o *rock* e a paisagem sonora, são todos discutidos em maiores detalhes em TAGG, Philip. Music in mass media studies. Reading sounds for example. In: *Popular music research*. Göteborg: Nordicom-Sweden, 1990.

<sup>40</sup> No original: “This does not mean that heavy metal accompaniments resulting from such appropriation are the said soundscape any more than Clint Eastwood is Dirty Harry or Coca Cola is ‘it’” (N. T.).

<sup>41</sup> Tamanho e amplitude de reverberação são um dos principais determinantes do espaço acústico percebido.

mais importante, constante, no momento em que o som do carro tem a chance de ser percebido como reverberação<sup>42</sup>, ele já foi quase instantaneamente engolido por mais do mesmo som contínuo original, de uma mesma origem ou similar (ainda mais forte). Esse processo impede a percepção de um espaço acústico grande. Ao sufocar a clareza do *reverb* dessa forma, a impressão geral do espaço acústico em uma rua movimentada é abarrotada e próxima. Gritar para um amigo do outro lado da rua se torna impossível porque há uma parede de som impenetrável entre vocês dois. Essa parede agora se torna o horizonte acústico, muito mais próximo que sua contraparte visual e mais próximo ainda do que seria o próprio horizonte acústico no mesmo espaço sem o trânsito.

Esse aspecto da paisagem sonora urbana é entoado no acompanhamento do *heavy metal*, não só por criar-se o tipo de som forte e de ampla gama mencionado anteriormente, mas também por adicionar-se uma quantidade considerável de *reverb* a uma gravação ou *performance*. O efeito é similar àquele do *reverb* “de verdade” na rua movimentada. Esse efeito de abarrotamento e homogeneização é aumentado no *heavy metal* ao comprimir-se os instrumentos de acompanhamento, individualmente ou em massa. Nesse processo de entoação, a quietude relativa do *decay* é tornada mais alta pelos níveis mais altos de dB do envelope do mesmo som, assim “tapando os buracos” da parede de som. Além disso, já que o *decay* é um determinante intrínseco da personalidade única de um som individual, usar compressores (junto com redutores de ruído e limitadores) ajuda a criar o som caracteristicamente urbano do *heavy metal* – forte e próximo, mas cheio de elementos diferentes que podem ser difíceis de distinguir. Adicione a essa recriação de timbre e de registro da paisagem sonora seus aspectos temporais de subjetividade coletiva (um tópico longo demais para ser discutido aqui)<sup>43</sup> e você tem o plano de fundo humanizado do *heavy metal* sobre o qual as figuras de primeiro plano podem ser musicalmente colocadas.

Sobre (“por cima”) ou na frente de todo esse plano de fundo *heavy metal* vem a linha melódica, normalmente feita pelos vocalistas ou guitarristas. Suas frases melódicas contêm divergências com relação ao tempo do relógio já apropriadas e subvertidas pelos instrumentos de fundo. Ao mesmo tempo, já que o “meio” (acompanhamento, fundo) musical está tão cheio de sons de média e baixa frequência, os solistas precisam aumentar o volume, o tom e a incisão/aspereza da sua voz ou instrumento para serem ouvidos. Ainda que os microfones, que trazem o cantor mais próximo dos nossos ouvidos, venham sendo usados desde o advento do *rock*, o vocalista masculino do *heavy metal* eleva sua voz, em média, ao menos uma oitava acima do que ele usa em sua fala normal, enquanto o volume e a textura da sua voz também se parecem mais com o de um grito do que com o de uma fala ou um sussurro. Seja a expressão vocal de desespero, desgosto, celebração ou raiva, a característica dominante da apresentação vocal no *heavy metal* é de esforço e urgência.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> “Reverberação” é entendida aqui fenomenologicamente como uma série contínua de sinais sonoros cada vez mais baixos da mesma fonte original.

<sup>43</sup> Ver *idem, ibidem*, p. 110-112.

<sup>44</sup> Ótimos exemplos de vocalistas do sexo masculino transpondo sua voz normal ao menos uma oitava acima para os propósitos do *heavy metal* são Bon Scott e Brian Johnson, do AC/DC, e Robert Plant, do Led

Guitarristas de *heavy metal* agem de forma similar aos vocalistas, exceto que eles cortam o caminho pela ampla e pulsante parede de som aumentando o volume e/ou tom e/ou nível de ruído valor de transiente do que quer que saia do seu instrumento, pedal de efeito e amplificador. Exatamente como a motocicleta vem e vai no trânsito, a guitarra principal no *heavy metal* vem e vai no seu ambiente, como que transcendendo as (já subvertidas e estilizadas) restrições postas pela base. É claro que esses sons de “distorção de guitarra = motocicleta” são ainda mais comuns como pesados *riffs* de acompanhamento do metal, que adicionam um áspero, mas relativamente constante rugido de complemento que empolga tanto quanto o barulho da moto enquanto você a dirige (cantando?), no lugar de uma série de motocicletas individuais passando por você (guitarra principal).

Os heróis do *heavy metal* tendem a ser guitarristas ou vocalistas. São eles que fazem o ruído mais perceptível e que se fazem ouvir, cortando através de todo outro barulho e movimento, usando gestos sonoros e visuais altos e frequentemente chamativos. Quando os fãs em um *show* de *heavy metal* levantam seus braços em um grande “V”, é a sua vitória também. Ao menos naquele momento, você consegue sentir como pode ser vencer a batalha contra todos aqueles sons e ritmos que parecem representar controle sobre o resto da sua vida. É um momento de verdadeira magia no sentido antropológico da palavra, porque os solistas de *heavy metal* apunhalaram de forma altamente conotativa o caricato bicho-papão da normalidade e saíram vitoriosos.

Entretanto, diferentemente da habilidade do bebê de dominar a paisagem sonora doméstica, as relações particulares recém-descritas entre sons musicais, motocicletas e a paisagem sonora urbana não são de modo algum constantes ou universais: elas meramente ilustram uma forma através da qual certos jovens do sexo masculino foram capazes de explorar as novas possibilidades técnicas de um certo instrumento desenvolvido dentro de um certo conjunto de circunstâncias materiais, culturais e sociais historicamente determináveis em uma certa parte do mundo para encenar um drama simbolizando, sonoramente, a dominação e a derrota de um sistema inimigo sobre o qual, na vida “real”, eles sentiram que tinham pouco ou nenhum controle e dentro do qual tinham de sobreviver. Através da recriação de uma versão musical dessa guerra por sobrevivência e controlando tal guerra nessa forma, outra solução, ainda que inalcançável em termos realmente sociais ou políticos, foi ainda assim imaginável porque o *heavy metal* demanda por definição que você seja *ouvido* e também visto.

Porém, desde a metade dos anos setenta, época em que a maior parte das conotações do *heavy metal* recém-discutidas estavam claramente estabelecidas, muito aconteceu à música, aos sons, à tecnologia, à sociedade e às estratégias subjetivas de pessoas jovens – e não é só uma questão de legislação de capacetes e seguros de motocicletas!

---

Zeppelin. Vocalistas do *death metal*, por outro lado, parecem ter se inspirado mais em Lemmy, do Motorhead, utilizando uma aspereza raivosa e revoltada para passar pela parede de som do *heavy metal*.

## Depois da era do motociclista

Desde que o Steppenwolf cantou “heavy metal thunder”, tivemos de sofrer duas décadas de reaganismo, thatcherismo ou do que quer que se queira chamar o tipo de doença política cujos sintomas são ganância como uma virtude e a destruição da consciência coletiva por noções perversas de individualismo não cooperativo. Desde *Easy rider*, na era pós-aids de academias e culto ao corpo californiano, o corpóreo foi promovido da quarta divisão para a primeira liga da cultura capitalista. A ilusão rebelde de motociclistas solitários associada ao *rock* e a guitarras distorcidas se tornou parte do admirável individualismo “novo” em tal nível que jovens norte-americanos não são mais recrutados às forças armadas ao som de marchas de Sousa, mas de “Iron wings”, do Van Halen, e do tema de *Top gun*.<sup>45</sup> Vauxhalls e Opels são vendidos ao som de “Layla”<sup>46</sup> e Fords, ao de “Driven by you”<sup>47</sup>, do ex-guitarrista do Queen Brian May.<sup>48</sup> Três décadas depois da emergência da guitarra distorcida no *pop* e no *rock*, nós vimos *yuppies* correndo em roupa de treino de *designer*, mulheres aeróbicas se exercitando de polainas cor de pastel, homens inflados por esteroides em vinganças dúbias, Madonna se expondo e um drástico aumento no desemprego, especialmente para pessoas jovens. Vimos também os acrobatas sadomasoquistas da luta livre, homens arianos com cortes de cabelo de Hitler em vídeos de *synth pop* ou anúncios da Calvin Klein, executivas anoréxicas de passarela com seus cabelos práticos, a origem do vídeo e dos jogos de computador (incluindo uma guerra de jogos de computador)<sup>49</sup>, o desmoronamento do sistema socialista mundial e mais desemprego, especialmente para pessoas jovens. Seria de fato estranho se pessoas jovens prontas para tomar o seu lugar nesse admirável mundo novo precisassem do mesmo tipo de socialização expressa pelo mesmo tipo de música nos mesmos tipos de instrumento e com o mesmo tipo de atitude tanto com relação ao corpo quanto às emoções que a “rocklogia” e o cânone do *heavy metal*, pareciam achar útil.<sup>50</sup>

Ainda que ainda haja muitos exemplos de músicas populares contemporâneas encenando a guerra entre indivíduo e sociedade em termos que lembram aqueles do *rock* do final dos anos sessenta e do início dos setenta (por exemplo, “Creep”, do Radiohead<sup>51</sup>), existem duas claras mudanças na apresentação da subjetividade oposicional na música contemporânea. Uma dessas tendências é o *rap*, que usa muito mais bases somente percussivas que o *heavy metal* e que trocou vocalistas e guitarristas por figuras centrais que falam, não

<sup>45</sup> Ver SCOTT, Tony. *Top gun*. Paramount Pictures, 1986.

<sup>46</sup> Ouvir “Layla” (Derek and the Dominoes).

<sup>47</sup> Ouvir “Driven by you” (Brian May).

<sup>48</sup> Refiro-me a faixas de comerciais de TV britânicos de 1991. “Layla” (Derek & the Dominoes, 1970, incluindo Eric Clapton) foi rearranjada de forma clássica e mínima para comerciais posteriores da Vauxhall, e “Driven by You” foi mais tarde rearranjada de forma semiclássica para vender o Ford Mondeo (1993). Um comercial muito recente da Ford para a TV britânica usa o clássico som de guitarra distorcida “de motociclista” para destacar um novo modelo vendido com uma imagem de independência e individualismo: a geração da moto/*scooter* adentra com seus mitos uma fase *yuppie*.

<sup>49</sup> Lembram daqueles mísseis virando esquinas para entrar em silos de mísseis iraquianos?

<sup>50</sup> Por “rocklogia” quero dizer o corpo de trabalhos “acadêmicos” teorizando a característica oposicional do *rock* com o espírito dos estudos de subculturas. Tais trabalhos são criticados em TAGG, Philip. *The decline of figure and the rise of ground*, *op. cit.*, e mais extensivamente em TAMLIN, Garry. *Rhythmic organisation in rock and roll*. Tese (Doutorado em Música) – University of Liverpool, Liverpool, 1994 (não publicada).

<sup>51</sup> Ouvir “Creep” (Radiohead).





cantam nem tocam. Isso quer dizer que os MC's e os fãs de *rap* valorizam menos que os roqueiros a celebração corpórea e emotiva de si mesmos e acham mais importante ser verbalmente, não somente musicalmente, explícitos sobre o que está errado?

A outra tendência principal é representada pela *house music* e seus subgêneros (*rave, dance, acid, ambient house, techno* etc.). Como sugeri em outro trabalho<sup>52</sup>, essa música representa um desvio radical de tudo que veio antes, precisando sua estrutura musical e suas conotações sociais ser analisadas em grande detalhe, não por menos que o fato de que os gêneros relacionados ao *house* apresentam pouca ou nenhuma melodia: dito de forma simples, o dualismo melodia-acompanhamento, válido para a música europeia e norte-americana ao menos desde Monteverdi, não parece mais existir como o princípio composicional principal. De fato, os sons do “*rave*”, “*dance*” ou “*house*” impõem todo um grupo de questões que não podem ser respondidas com referência aos desenvolvimentos em tecnologias musicais e à relação das pessoas jovens com essas tecnologias: também são questões a respeito das conexões entre música, paisagem sonora e subjetividade.

- Por que o bumbo é metronomicamente explícito e mais ou menos constante?
- Por que o pulso básico e o andamento da música são tão rápidos?
- Por que tantos dos sons da música são clara e intencionalmente sintéticos?
- Por que os modos eólio e frígio são tão comuns?
- Para que o *close-up* acústico consistentemente denso, mas distinto em virtualmente todas as faixas?
- Por que a sampleagem é usada tão extensivamente para introduzir efeitos sonoros ou trechos sonoros de outras músicas ou de trilhas sonoras de filmes e da TV?
- Por que não existe uma linha de baixo proeminente?
- Por que as faixas duram cinco ou mais minutos e não quatro ou menos?
- Por que há tão poucos vocais masculinos?
- Por que as mulheres são gravadas cantando frases curtas em registro agudo e com tanto *reverb*?
- O que essa divisão masculina-feminina de “trabalho” vocal significa em termos de ideais de papéis de gênero?
- Por que têm tão pouca melodia e tanto acompanhamento?

Não há espaço aqui para responder a qualquer dessas questões, mas deve ficar claro que a monopolização, por parte da nossa própria geração, das estéticas “aprendidas” da cultura jovem, através da romantização da rebelião e emancipação do *rock*, dificilmente ajudará muito, não menos porque essa estética pode muito bem ter contribuído com a ideologia reacionária dos anos Thatcher e Reagan. O que estou sugerindo, entretanto, é que uma musicologia da sociedade precisa desenvolver modelos que nos ajudem a entender a relação entre diferentes estruturas musicais e diferentes subjetividades coletivas.

<sup>52</sup> Ver TAGG, Philip. *The decline of figure and the rise of ground*, *op. cit.*

Também estou sugerindo que as duas noções descritas neste artigo – (1) anafones sonoras que relacionam estruturas musicais à paisagem sonora, (2) o dualismo figura-fundo sonoro e musical simbolizando indivíduos em relação com o seu meio –, se historicamente contextualizadas com algum cuidado, podem contribuir para tal entendimento. Em resumo, se bebês sabem instintivamente como impor a si mesmos no seu meio acústico, está mais do que na hora dos adultos ganharem ao menos algum controle intelectual sobre os sons, tanto na música quanto fora dela, da nossa sociedade.

*Tradução autorizada pelo autor recebida em 15 de abril de 2024.*

*Aprovada em 25 de maio de 2024.*