

ANUÁRIO DE LITERATURA

BEIRAL

DEIXE-O CANTAR

Tiago Hermano Breunig[1]

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 — sobretudo a partir da singularidade de Raul Seixas — dialoga com os aspectos constitutivos da cultura brasileira e da identidade nacional presentificados na MPB — por meio da relativização da dicotomia instaurada no campo da música popular brasileira, entevendo, assim, as suas contradições.

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

ABSTRACT: This paper aims to analyze the meanings created by the incorporation of pre-established characters in the discourses on the concept of national these discourses concern the process of naturalization the rock music in Brazil, a process which interpreted as a means to occur, as well as to question the classifying system of the Brazilian music. Therefore, this paper analysis the way in which Brazilian rock music — specially from Raul Seixas's singularity — 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.

Sabe-se que, ainda antes de se estabelecer a categoria MPB, a música popular brasileira representava uma das “principais manifestações da cultura nacional,”[2] ilustrando 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’.”[3] Com a nacionalização do samba a partir dos anos 1930 — quando a música popular se torna “um fato social cada vez mais relevante”[4] — fundamenta-se a crítica musical nacionalista e anti-americana que, segundo Hermano Vianna, torna-se comum no decorrer do século XX, ao passo que os demais ritmos passaram a ser considerados regionais.

Segundo Renato Ortiz, a consolidação do Estado com a Revolução de 1930, a partir da qual se observa um processo de ação cultural do governo “estabelecido em direção à música popular brasileira,”[5] que por um lado, corresponde a um momento de despertar nacionalista e, por outro, fundamenta os problemas dos precursores das ciências sociais que, no final do século XIX, propunham-se à “construção de uma identidade de um Estado que ainda não é”,[6] e para os quais o mestiço, noção que aponta para a formação de uma

unidade, representaria uma categoria pela qual se exprime uma necessidade social: a elaboração de uma identidade nacional. Se com o Estado Novo, portanto, 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 assumiriam uma dimensão nacional conferida pelo mercado. E, agora, no centro desse embate, “o rock simbolizaria (...) uma etapa do processo de alienação cultural”. [7]

P

Mas, enquanto o conceito duvidoso da MPB mantinha uma “certa função de ‘defesa nacional’”, Raul Seixas questiona o conjunto de representações circunscrito pela MPB ao confrontar o nacionalismo que compunha o campo “suficientemente estreito para excluir a música eletrificada influenciada pelo rock,” [8] subvertendo, assim, os limites do campo delimitado pela MPB, em cuja historiografia o roqueiro penetra como o “primeiro artista a misturar sistematicamente o rock com ritmos brasileiros, principalmente o baião — e isso ainda na Bahia, onde foi o primeiro músico a correr chão tocando guitarra elétrica”. [9]

Notadamente, a categoria MPB expressa a maneira como se lida no Brasil com suas diversidades musicais. Contudo, quaisquer categorias jamais designaram realidades naturais e, sobretudo, fixas: “Se o verde verde é o verde da verdade / Dois e dois são cinco não é mais quatro não...”, contesta Raul Seixas em *Let me sing, Let me sing*, com a qual conserva similaridades como a sensualidade e a comicidade constatadas nos respectivos ritmos fundidos, de modo que questiona, simultaneamente, a autenticidade da cultura pretensamente nacional.

Para tanto, Raul Seixas equipara Luiz Gonzaga — que, segundo Carlos Sandroni, antecipa a relativização da dicotomia entre a música popular e a folclórica com a inscrição da música regional no interior do campo da música popular brasileira, salientando as transgressões que sempre ocorreram na música brasileira, uma vez que a MPB constitui o resultado da “tradução cultural” proveniente de um “processo de elaborações e agenciamentos de materiais e práticas musicais” que não aparecem inscritas no paradigma da música popular brasileira [10] — a Elvis Presley. Assim, Raul Seixas associa o *rock and roll* ao baião a partir das similaridades impregnadas nas origens dos respectivos ritmos — similaridades estas inclusive literárias e musicais: “Elvis Presley e Luiz Gonzaga são a mesma coisa” — confessa o roqueiro, que insiste que “era idêntica à história de *Cintura fina* e *Good rockin tonight*”, comparando o “humor nordestino” com o “humor do americano do sul”: “os dois eram safadinhos” [11] — afirma, referindo-se a Luiz Gonzaga e a Elvis Presley.

Raul Seixas remete-se a *Cintura fina* — composta por Luiz Gonzaga em parceria com Zé Dantas — equiparando-a com *Good Rockin tonight* — gravada em 1948 por Roy Brown e, posteriormente, regravada por Elvis Presley. Em *Good Rockin tonight*, Roy Brown manteve o compasso do *blues*, mas dinamizou o seu andamento, gerando o *rhythm and blues* que, interpretado por Elvis Presley sob influência do *country & western*, gerou, por sua vez, o *rock and roll*.

1.

O *rock and roll* deriva, pois, do *blues*, musicalmente originado a partir do contato entre negros e brancos na América do Norte, estando, portanto, intimamente relacionado às práticas religiosas e musicais do continente africano. Nesse processo de aculturação, os negros permitiram que apenas elementos europeus necessários à sobrevivência de sua própria cultura se integrassem às suas tradições, conservando, assim, costumes seculares praticados no seu continente de origem.

Como representação da música popular dos negros norte-americanos, o blues originou-se no *Place Congo* de *New Orleans*, que determinou a preservação da cultura negra muito mais que no resto dos Estados Unidos. O *Place Congo* constituiu um meio para a expressão dos negros ao inscrever os elementos rituais nas condições de representação e entretenimento, desempenhando um importante papel na difusão da cultura africana nos Estados Unidos.

New Orleans era caracterizada pela diversificada fusão de raças decorrente de suas condições coloniais, proporcionando certas oportunidades de participação social aos negros: “a música e a dança forneceram ocasiões em que brancos e negros se misturavam (...) pelo menos sobre uma base social”. Assim, New Orleans “oferecia ao negro um espaço um pouco maior de expressão do que era geralmente verdade no Sul.”[12]

A lei de segregação racial de 1894, no entanto, prejudica a relação entre negros e brancos. Com isso, o *blues*, derivado de canções com papel funcional relacionado ao trabalho e cujas letras continham “alusões ambíguas” e “gozações subentendidas ao senhor”, que demonstravam o seu “caráter irônico” e “nada passivo,”[13] torna-se a expressão da condição do negro na sociedade excludente depois da libertação dos escravos.

A partir dos anos 20, os artistas negros se profissionalizaram progressivamente com a veiculação de sua arte ao mercado de entretenimento. Instituiu-se assim uma “situação de comunicação (...) carregada de empatia,”[14] recobrando aspectos provenientes da união daquela aos movimentos do corpo constituinte da integração dos esforços individuais do trabalho escravo coletivo, atuando sempre no sentido de uma relação com o corpo aproximada da dança. Por outro lado, romperam-se os limites da preocupação restrita ao cotidiano dos negros, o que corresponde ao fato de que cada vez mais os brancos se interessavam pela música negra. O traço mais saliente do *blues* então diz respeito ao humor representado nas histórias cotidianas, “muitas vezes tristes e dramáticas, ou, por outro lado, cômicas e irônicas, ou, ainda, eróticas e obscenas.”[15]

Na década de 40, uma nova derivação do *blues* se opera: o *rhythm and blues*, caracterizado pelo alto grau de intensidade sonora e emocional, que o remete ao ritual. Ritmicamente, o *blues* e o *rhythm and blues* se caracterizam pela síncope — igualmente às manifestações musicais desenvolvidas a partir de contatos similares no Brasil. Sua estrutura rítmica — denominada *shuffle* (fig.3) — basicamente apresenta síncope interna ao compasso. A síncope do *shuffle* é proveniente de unidades ternárias compreendidas como unidades binárias (fig.2). Portanto, o *shuffle* — executado em compasso 4/4 — constitui uma figura rítmica baseada na tercina (fig. 1).



figura 1



figura 2



figura 3

A progressão de *blues* — padrão mais comum que se firmou como forma dominante depois de 1920 — estrutura-se em 12 compassos, construídos sobre os acordes primários (tônica, subdominante e dominante) montados sobre as notas da escala maior (tétrades do campo harmônico maior com sétimo grau menor). É justamente o emprego de notas e intervalos provenientes de escalas menores executadas invariavelmente sobre acordes provenientes de escalas maiores que caracteriza a sonoridade do blues — sobretudo o quarto grau aumentado e o sétimo grau bemolizado — causando estranhamento ao ouvido, formado exclusivamente por uma tradição musical ocidental.

O *rock'n roll*, por sua vez, procede fundamentalmente da conjugação entre o *rhythm & blues* — *blues* mais dinâmico urbanizado propriamente em Chicago e New York — com o *country & Western*, efetuada em meados da década de 50 e popularizada por Elvis Presley. Entretanto, o *rock and roll* não constitui apenas uma síntese acentuada entre a música branca e a música negra — antecipada pelo *blues* — mas uma síntese propriamente social entre o negro e o branco surgida no período assombrado pela Guerra Fria, depois das duas Grandes Guerras.

Ritmicamente, o *rock and roll* (fig. 4) constitui uma forma de execução cométrica da estrutura rítmica do blues — cuja dinâmica implica na perda da síncope do *shuffle* — bem como se caracteriza pelo deslocamento da acentuação para os tempos fracos. Mas a despeito da destituição da síncope da estrutura rítmica do *rock and roll*, a síncope é preservada pela adaptação de figuras rítmicas percussivas provavelmente derivadas das reminiscências dos cultos de origem africana em marcas contramétricas para a guitarra (fig. 5 e 6).



figura 4



figura 5

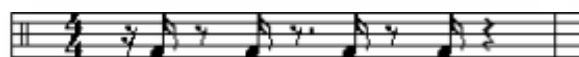


figura 6

O termo *rock and roll* sempre esteve impregnado por uma conotação sexual — sendo encontrado em letras de blues desde o início do século. Um antigo blues denominado *Rock me baby* —

rock me baby, rock me all night long
rock me baby, rock me all night long
'cause when you rock and roll me
my back ain't got a bone

— explicita a conotação sexual implícita da expressão. Ambos os termos — tanto *rock*, quanto *roll* — eram sinônimos de fornicação entre os negros norte-americanos, exprimindo diferentes movimentos exercidos durante a relação sexual. Assim, *Rock Me Baby* subverte o sentido do verbo — supostamente do ato de embalar uma criança — e do sujeito — a própria criança.

Posteriormente, a expressão deixa de se restringir apenas ao ato sexual e passa a sugerir a sensualidade do ritmo — como na composição de Duke Ellington, datada de 1931 e intitulada *Rockin in Rhythm*. A expressão se populariza entre a comunidade branca enquanto os Estados Unidos mantinham a sociedade dividida pela lei de segregação racial, quando os discos gravados por artistas negros exclusivamente para a comunidade negra denominavam-se *race records*.

Good rockin tonight — o *rock and roll* equiparado por Raul Seixas ao baião *Cintura fina* de Luiz Gonzaga — foi fundamental para que se transformasse a condição de segregação musical dos Estados Unidos. *Good rockin tonight* não sugere diretamente a relação sexual, mas a sensualidade do ritmo — este perpetuamente relacionado com o sexo:

*Well, I heard the news
there's good rockin' tonight.
Well, I heard the news
There's good rockin' tonight.*

*I'm gonna hold my baby
as tight as I can.
Tonight she'll know
I'm a mighty, mighty man.
I heard the news,
there's good rockin' tonight.*

*I say, well, meet me in a hurry
behind the barn,
Don't you be afraid, darling,
I'll do you no harm
I want you to bring
along my rockin' shoes,
'Cause tonight I'm gonna rock away
all my blues.
I heard the news,
there's good rockin' tonight.*

*Well, we're gonna rock. We're gonna rock.
Let's rock. Come on and rock.
We're gonna rock all our blues away.*

Os Estados Unidos atingiram seu apogeu econômico depois da Segunda Guerra Mundial — depois dos anos que sucederam a queda da bolsa de valores — vivendo uma política de homogeneização cultural, artística e intelectual. O interesse pela música negra por parte da comunidade branca — intensificado durante os anos 50 do século 20 — abalaria a mentalidade homegeneizada norte-americana. Assim que a categoria *race records* foi substituída por *rhythm & blues*. Contudo, como esta categoria explicitava sua origem negra, provocando os segmentos conservadores da comunidade branca, o radialista Alan Freed rebatizaria o gênero — agora sincretizado pelo *country & Western* de origem branca — como *rock and roll* — expressão difundida pelo blues desde os anos 20.

Enfim, em meados da década de 50, Elvis Presley — ao som de *Good Rockin Tonight* — despontou, escandalizando determinados segmentos sociais com o seu rebolado provocante e sensual herdado das origens negras do *rock and roll*.

2.

O baião despontou como um ritmo popular em meados dos anos 1940, quando os Estados Unidos saíram fortalecidos da guerra e passaram a exercer grande influência em todo o mundo, e a se impor como referência ocidental, consolidando sua hegemonia cultural.

Ricardo Cravo Albin (2003, p.140-141) observa que o fim da guerra — cujos conflitos implicaram a música popular brasileira, ressentida pela carência de qualidade e quantidade decorrente da interrupção da programação do rádio para transmitir as notícias dos combates e do clima de desalento e preocupação gerado pela guerra, tanto quanto pela influência dos ritmos norte-americanos — caracterizou o ressurgimento da música popular brasileira por dois fenômenos fundamentais: por um lado, pela diversidade e isolamento de tendências e, por outro, pela quebra da matriz urbana e pela explosão do baião: “Foi exatamente em 1945, como que a saudar o fim da guerra, que surgiu para o sucesso uma figura de raríssima importância dentro do cancioneiro do povo. (...) Essa figura rara e excepcional teve decisiva participação histórica dentro da afirmação de uma cultura nacional mais ligada às fontes telúricas do próprio Brasil”[16] — escreve Cravo Albin a respeito de Luiz Gonzaga.

O ritmo baião — segundo José Ramos Tinhorão — transforma-se em gênero musical popular a partir de meados dos anos 40 pela estilização do acordeonista pernambucano Luiz Gonzaga. O baião se origina de uma batida à viola denominada baião, “nascido provavelmente de uma forma especial dos violeiros tocarem lundus na zona rural no nordeste.”[17] Portanto, o “ritmo buliçoso, alegre e descontraído do baião,”[18] constitui uma reminiscência de ponteados do lundu que evoluiria alheio às influências dos gêneros populares urbanos.

O baião — representante, portanto, da urbanização de um gênero rural no Brasil, tal como ocorrera com o *blues* nos Estados Unidos — estruturou-se, originalmente, como introdução musical no compasso 2/4 de uma dança que evitava a síncope e, para tanto, empregava a cadência que introduzia o canto e que ainda constituiria o baião a partir de sua estilização por Luiz Gonzaga:

O baião já existia como coisa do folclore. Eu tirei do bojo da viola do cantador (...). A palavra também já existia. (...) O que não existia era uma música que caracterizasse o baião como ritmo. (...) Tinha só o tempero, que era o prelúdio da cantoria.[19]

A sistematização da cadência do baião resultou em uma figura rítmica sincopada (fig. 7), cuja sonoridade é caracterizada — como geralmente o é a música originada do folclore nordestino — pelo quarto grau aumentado e pelo sétimo grau bemolizado — naturalmente em relação à escala maior natural. Trata-se, teoricamente, de uma fusão (entre o modo lídio e o mixolídio) denominada escala alterada. O caráter nordestino é, portanto, musicalmente proveniente da alteração desses graus, o quarto e o sétimo, aumentado e bemolizado, respectivamente — exatamente o que caracteriza a sonoridade do *blues*.



figura 7

O baião foi popularizado por uma composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, intitulada *Baião*:

Eu vou mostrar pra vocês
Como se dança o baião
E quem quiser aprender
É favor prestar atenção
Morena chegue pra cá
Bem junto ao meu coração
Agora é só me seguir
Pois eu vou dançar o baião
Eu já dancei balanceio
Zamengo, samba e xerém
Mas o baião tem um quê
Que as outras danças não têm
Oi quem quiser é só dizer
Pois eu com satisfação
Vou dançar cantando o baião

Assim, “enquanto o samba se amolengava desde meados da década de 40,” — como escreve José Ramos Tinhorão — “o baião ia ganhar rápida popularidade pela vitalidade da sua contribuição rítmica”. Com efeito, o ritmo do baião — sincopado, mas desprovido da complexidade do ritmo do samba —, “prestava-se admiravelmente para exportação”. E de fato, depois de nacionalizado, o baião foi também internacionalizado, e mesmo “transformado em ritmo da moda internacional”. Contudo, “o ritmo estilizado pelo sanfoneiro Luiz Gonzaga não teria condições de competir com a novidade do rock, que então estourava no mercado internacional firmado no magnetismo pessoal do cantor Elvis Presley,”[20] — lamenta José Ramos Tinhorão.

3.

Carlos Sandroni estipula que a música popular brasileira é precedida por um paradigma rítmico constituído pela mistura de unidades binárias e ternárias provenientes da música africana — como nos Estados Unidos. Esse paradigma se caracteriza pela contrametricidade e introdução da síncope no compasso 2/4. Esse padrão rítmico — largamente encontrado na música popular brasileira — é caracterizado fundamentalmente pela marca contramétrica recorrente na quarta semicolcheia — naturalmente, de oito semicolcheias que completam o compasso 2/4 (fig. 8).

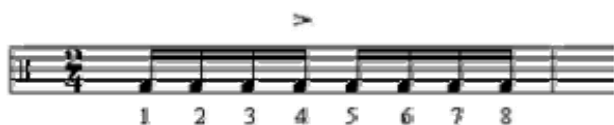


figura 8

Ora, justamente esta antecipação do tempo forte constitui o ritmo do baião, respeitando este a “lógica da imparidade rítmica a figuras que habitualmente são encaradas pela lógica binária do compasso (...), propícia aos ‘requebrados mestiços.’”[21] Com efeito, este paradigma se impõe, segundo Carlos Sandroni, em toda parte no lundu do final do século XIX. Considerando que as figuras rítmicas resultantes desse paradigma tiveram larga

difusão na música brasileira na segunda metade do século XIX e no início do século XX, provavelmente o lundu, como sugere José Ramos Tinhorão, tenha mesmo influenciado o baião, cuja evolução, a partir das “reminiscências de ponteado de lundu,” foi “iniciada na segunda metade do século XIX”, tendo “completado o seu ciclo ao iniciar-se a década de 40,”[22] quando Luiz Gonzaga estilizou e popularizou o baião.

O lundu constitui a representação do encontro entre negros e brancos no Brasil — inscrevendo as relações sociais da sociedade escravocrata nas relações amorosas tematizadas nas letras cuja abordagem do amor é risonha e sexual, apelando ao humor de duplo sentido — a exemplo de um lundu cuja autoria é atribuída ao poeta Lagartixa, citado por José Ramos Tinhorão:

O diabo desta chave
Que sempre me anda torta...
Por mais jeitos que lhe dê
Nunca posso abrir a porta.
Tome lá esta chave,
Endireite, sinhá,
Você é quem sabe
O jeito que lhe dá.[23]

Carlos Sandroni atenta para um lundu que conteria o mais antigo exemplo de uma “imagem muitíssimo recorrente na música popular brasileira (...), que consiste em usar a comida como metáfora do sexo”:

Esta noite, oh céus, que dita,
Com meu benzinho sonhei...
Eu passava pela rua,
Ela chamou-me, eu entrei...
Deu-me um certo guisadinho
Que comi muito e gostei
Do ardor das pimentinhas
Nunca mais me esquecerei.[24]

Posteriormente, prevalece a comicidade em detrimento das demais características do lundu — ainda que mesmo as canções carnavalescas sucessoras do lundu fizessem referência aos temas sexuais, sem jamais perder a ambigüidade:

— Vem cá, mulata!
— Não vou lá não!
— Sou Democrata
De coração.

Aliás, tais características perduram mesmo no baião, a exemplo dos versos de *Vem morena*, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas — em que o sexo aparece impregnado na sensualidade do ritmo como ocorrido com o *rock and roll*:

Vem morena pros meus braços
Vem morena, vem sambar
Quero ver tu remexendo
Quero ver tu requebrar
Quero ver tu remexer
No resfôlego da sanfona
Até o sol raiar

O fato é que o lundu venceu a resistência contra as manifestações artísticas do negro e a impermeabilidade da sociedade branca através de um recurso: a comicidade — que permitiria a sua difusão nas classes dominantes, tanto que o lundu “é a primeira forma musical afro-negra que se dissemina por todas as classes brasileiras.”[25] Ora, com o *blues* nos Estados Unidos não foi diferente: *Back door man* de Howlin’Wolf, por exemplo, sintetiza em si toda a ambigüidade presente no lundu, seja pela relação social metaforizada pela relação sexual entre brancos e negros, seja pela relação sexual metaforizada pela comida — inclusive, *back door man* consiste em uma gíria para sexo anal:

*I am a back door man.
I am a back door man.
Well the men don't know
But the little girls understand.*

*When everybody's sound asleep,
I'm somewhere making my midnight creep.
Yes in the morning, the rooster crow.
Something tell me, I got to go.*

*I am a back door man.
I am a back door man.
Well the men don't know
But little girls understand.*

*They take me to the doctor. Shot full o' holes.
Nurse cried, please save the soul.
Killed him for murder, first degree.
Judge's wife cried. Let the man go free.*

*I am a back door man.
I am a back door man.
Well the men don't know
But little girls understand.*

*Stand out there. Cop's wife cried.
Don't take him down. Rather be dead.
Six feets in the ground.
When you come home you can eat pork and beans.
I eats mo' chicken any man seen*

*I am a back door man.
I am a back door man.
Well the men don't know
But the little girls understand*

Howlin’Wolf recorre novamente aos enunciados agora ambivalentemente sexuais em *Shake for me* — ambos revisitados ainda no início dos anos 70, a exemplo dos versos

Shake for me, girl! I wanna be your back door man! de *Whole lotta love* do Led Zepellin — que muito se assemelham, ao seu modo, aos versos de Luiz Gonzaga:

Shake it baby, shake it for me
Shake lil' baby, shake it for me
Oh, shake it little baby
Shake like a willow tree

O próprio Mário de Andrade concluiu que “de certo os antepassados coincidem”, referindo-se à crescente infiltração do *jazz* na música popular brasileira, cujo caráter não seria prejudicado pelos processos rítmicos daquele gênero: “a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela formação e adaptação dele. Não pela repulsa” — observa Mário de Andrade, recomendando que o artista “não deve cair num exclusivismo reacionário.”[26] Inclusive, Mário de Andrade descreve processos de “deformação” pelos quais elementos musicais estrangeiros passam no Brasil. Segundo ele, esses processos consistem numa “deformação que transforma fontes exclusivamente estrangeiras numa organização que sem ser propriamente original, já é necessariamente nacional.”[27] obtendo como resultado um documento “caracteristicamente nacional”.

Mas a despeito da postura crítica de Mário de Andrade, Carlos Calado detecta o “forte caráter xenófobo que marcou a crítica musical e mesmo os pesquisadores”[28] desde os anos 1920. Despreza-se, assim, o que não se harmoniza com a estreita visão da cultura sustentada pela crítica e pela pesquisa musical, ignorando-se as raízes comuns dessas manifestações musicais. Como Calado compreende, essa é uma questão para pensar toda a música popular brasileira, superando a “mera análise econômica e ideológica”. O levantamento de “dados que mostram várias similaridades entre manifestações musicais de origem negra desenvolvidas aqui e nos Estados Unidos” revela, segundo o autor, que “é natural que (...) essas manifestações musicais possam aproximar-se ou mesmo fundir-se sem chegar a perder sua identidade”. [29]

José Ramos Tinhorão — que, a propósito, e apesar do rigor do seu nacionalismo diante da música popular brasileira, concorda com as similaridades entre as manifestações musicais de origem negra brasileiras e norte-americanas, comparando recorrentemente suas respectivas histórias ao afirmar, por exemplo, que “a história do samba carioca é (...) num fenômeno em tudo semelhante ao do jazz, nos Estados Unidos”, [30] ou ainda, que o samba “apareceu no Rio (...) exatamente quando, no Sul dos Estados Unidos, a urbanização dos núcleos de população negra ensejava o aparecimento de novos gêneros de música de dança: o jazz (...) e o blues que, inicialmente rurais, iam estilizar-se, tornado-se mais tarde (...) o tipo de canção preferida da classe média norte-americana” [31] — cita um artigo de Juarez Balroso Ferreira, publicado pelo *Diário Carioca* em fevereiro de 1960, a respeito de uma diferença concernente ao desenvolvimento do samba e do *jazz*, considerando que este, ao contrário daquele, desenvolveu-se sempre relacionado com as suas fontes devido à segregação racial, ao passo que o samba,

Também de origem negra, tomou forma, entretanto, quando os negros brasileiros eram negros por uma questão econômica, e não por uma questão de cor. Assim criou personalidade não em ambiente reservado aos homens daquela raça (...), mas em camadas da população onde predominavam em decorrência de comporem pelo maior número uma classe social. [32]

Enfim, o autor do artigo conclui que o samba se desenvolveu “dentro de um quadro social em que a segregação era econômica e não racial.” [33] Assim que o sucedâneo da

aproximação racial promovido pelo *rock and roll* nos EUA seria, no Brasil, econômico — mas essa é uma outra história: “O *rock* era outra história: eu tinha que ir até o clube das empregadas para dançar com elas (...) E eu ia dançar também com o pessoal da (...) transportadora de lixo. Era a moçada que curtia *rock*”[34] — testemunha Raul Seixas, que suspende a dicotomia instaurada no campo da música popular brasileira ao fundir, em *Let me sing, Let me sing*, o ritmo quaternário do *rock and roll* ao ritmo binário do baião, respectivamente intercalados nas estrofes da canção proveniente, portanto, da equiparação entre dois reis — o do *rock and roll* e o do baião:

The musical score is presented in five systems, each with a vocal line and a bass line. Chord symbols are indicated above the vocal line. The lyrics are as follows:

System 1: let me sing let me sing let me sing my rock n'roll let me

System 2: sing let me sing let me sing my blues and go não quis ro

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

System 4: se o ver de verde é o verde de ver da de dois e dois são cin

System 5: cu não é mais qua tro não

A singularidade de Raul Seixas — ao menos para historiografia da MPB — enquanto representação do *rock and roll*, no mesmo momento em que inviabiliza a demanda por um discurso de identidade nacional, consiste na relação com a “musicalidade tradicional da

MPB”, em cuja historiografia aparece como precursor do “*rock brasileiro*”[35] — mesmo a despeito de abdicar da tradição da MPB. A ampla relação que se estabelece entre o *rock and roll* e o baião contraria a referida demanda, na mesma medida em que, ironicamente, condiz com a noção que aponta para a formação de uma unidade que representa uma identidade nacional, qual seja, o mestiço.

Para tanto, Raul Seixas dialoga com as convenções musicais que informam os paradigmas da MPB, nas quais se pode reconhecer uma “‘especificidade musical’ brasileira,”[36] cuja característica fundamental reside em um tipo de contrametricidade configurada pelos paradigmas rítmicos consensualmente relacionados com uma concepção de brasilidade musical. Esse processo suspende a contradição fundamentada na diferença ao constituir o procedimento para a desconstrução da unidade convencional a partir de uma identidade nacional e uma cultura brasileira, operando por meio do deslocamento de figuras de outros textos e contextos, mas, sobretudo, marca um momento de crise, no qual a problematização da diferença se torna ela mesma discurso sobre a diferença.

Em *Let me sing. Let me sing*, Raul Seixas produz uma deformação correspondente ao processo descrito por Mário de Andrade, que, no entanto, possibilita desalinhar a continuidade de uma linha — sobretudo daquela “linha evolutiva”[37] mencionada na letra — e abortar a sua identidade e indivisibilidade, por meio de uma operação que não se permite delimitar. Não obstante, o referido processo, qual seja, a 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, representa um procedimento de singularização, que é o procedimento da arte, segundo Victor Chklovski, que afirma que o ritmo da arte consiste em “uma violação do ritmo, (...) uma violação tal, que não podemos prever.”[38] Segundo Chklovski, a deformação do objeto produz uma nova percepção, em detrimento do automatismo perceptivo a partir do estranhamento produzido pela linguagem da arte, que “é freqüentemente uma língua estrangeira.”[39]

O sincretismo promovido por Raul Seixas — a partir do baião e de outros ritmos considerados regionais desde a nacionalização do samba, muitas vezes com o mesmo sentido com que o sincretismo garantiu a preservação da cultura negra diante das restrições a ela impostas — efetivamente não se restringe ao quadro cultural. Nesse processo, o roqueiro encontra o seu correlato no malandro — figura representativa da identidade nacional — que, segundo Antonio Candido, permanece oscilando entre os extremos do jogo da ordem e da desordem, caracterizado como uma anomia que se traduz na dança dos personagens entre o lícito e o ilícito,[40] e, mais propriamente, no malandro do samba, cuja nacionalização o inviabilizou historicamente, quando permanece o discurso, sobretudo por meio da comicidade e da ironia. Claudia Neiva de Matos descreve o malandro do samba — ou sua representação discursiva — como um ser da margem e em permanente mobilidade, de modo que ele não se pode classificar: “A figura do malandro e seu discurso são construídos sobre esta linha fronteira entre afirmação e negação, topia e utopia, realidade e fantasia.”[41]

Raul Seixas recupera, portanto, um Brasil obliterado — a malandragem — por meio de um procedimento que opera pela contradição, que desnatura conceitos de valor evidentes, procedimento que naturaliza o *rock*, paradoxalmente, pela desnatura da unidade do campo no qual se insere, comprovando que as categorias constituem artefatos culturais tanto quanto as canções que as informam. Se o personagem principal do samba — cuja “vocação para a mobilidade pressupõe o atrito e a troca” — caracteriza-se pela

capacidade de transitar — então o roqueiro representa mesmo um malandro. Afinal, “o malandro manipula o código do outro para poder penetrar (...) em seu território e contrabandear para lá sua mercadoria e sua voz.”[42]

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 Fontes; Brasília: INL, 1976.
- BARBOSA, Airton Lima (Org.). Que caminho seguir na música popular brasileira?. In: *Revista Civilização Brasileira*, nº 7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (Debates)
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Série Debates)
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu*. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice et al. (Orgs.) *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, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil — 1979-1981. In: ANTELO, Raul et al. (Orgs.). *Declínio da arte / Ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.
- SEIXAS, Kika. *Raul Rock Seixas*. São Paulo: Globo, 1995.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- _____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998.
- _____. *Música popular: um tema em debate*. 3.ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

[1] Mestrando em Literatura no curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

[2] SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice (org.). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p.26.

[3] VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 131.

[4] SANDRONI, Carlos. Op. cit, p. 27.

[5] ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 43.

[6] Idem, p. 34.

- [7] Idem. *Ibidem*, p. 76.
- [8] SANDRONI, Carlos. Op. cit, p. 29.
- [9] ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 283.
- [10] SANDRONI, Carlos. Op. cit, p. 33.
- [11] SEIXAS, Kika. *Raul Rock Seixas*. São Paulo: Globo, 1995, p. 27.
- [12] CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 122-3.
- [13] Idem, p. 81-5.
- [14] Idem. *Ibidem*, p. 104.
- [15] *Ibid.*, p. 111.
- [16] ALBIN, Ricardo Cravo. Op. cit., p. 142.
- [17] TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 211.
- [18] ALBIN, Ricardo Cravo. Op. cit., p. 146.
- [19] TINHORÃO, José Ramos. Op.cit., p. 213.
- [20] Idem, p. 215-8.
- [21] SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 30.
- [22] TINHORÃO, José Ramos. Op.cit., p. 211.
- [23] TINHORÃO, José Ramos. Op.cit., p. 145.
- [24] SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Op.cit., p. 52-9.
- [25] Idem, p. 53.
- [26] CALADO, Carlos. Op. cit., p. 222.
- [27] ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976, p. 93.
- [28] CALADO, Carlos. Op. cit., p. 221.
- [29] Idem, p. 223.
- [30] TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*, p. 20.
- [31] Idem, p. 48.
- [32] Idem. *Ibidem*, p. 47.
- [33] *Ibid.*, p. 47.
- [34] SEIXAS, Kika. Op. cit., p. 8.
- [35] ALBIN, Ricardo Cravo. Op. cit., p. 352-353.
- [36] SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Op.cit., p. 20.
- [37] BARBOSA, Airton Lima (Org.). Que caminho seguir na música popular brasileira?. In: *Revista Civilização Brasileira*, nº 7, p. 378.
- [38] CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 56.
- [39] CHKLOVSKI, Victor. Op. cit., p. 54.
- [40] CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1983 p. 45.
- [41] MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 54.

[42] SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil — 1979-1981. In: ANTELO, Raul [et al.] (Org.). *Declínio da arte / Ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998, p. 21.