

ROCK E MÚSICA POP: ESPETÁCULO, PERFORMANCE, CORPO

Herom Vargas

Graduado em História (PUC-SP), Mestre e doutorando em Comunicação e Semiótica (PUC-SP).
Professor nos cursos de Comunicação Social do IMES-São Caetano do Sul
e da UMESP-Universidade Metodista de São Paulo.

RESUMO

O artigo procura analisar o rock e a música *pop* a partir do espetáculo, visto sob o ponto de vista da *performance*, do *happening* e da *body art*, e da adaptação dessas formas híbridas desenvolvidas nas artes plásticas nos anos 50 e 60 à música popular produzida neste período: do *rock'n'roll* nos anos 50, passando por Jimi Hendrix, o *progressive rock* e o *punk* dos anos 70 até algumas tendências contemporâneas. O espetáculo, no rock e na música pop, são vistos como campos férteis de criatividade para músicos que transformam seus *shows* em experimentação performática onde o corpo é utilizado em seus limites.

PALAVRAS-CHAVE: música, comunicação corporal, expressão corporal.

ABSTRACT

This article searches to analyse the rock and pop music as a show examined from the viewpoint view of *performance*, *happening* and *body art*, and also from the adaptation of these hybrid forms which were developed in the plastic arts of the 50ths and 60ths to the popular music produced in this period: from rock'n'roll in the 50ths, going through Jimi Hendrix, the *progressive rock* and the *punk rock* in the 70ths up till some contemporaneous tendencies. The rock and pop music shows are seen as fertile fields of creativity for musicians that transform their shows into a performatic experimentation where the body is used in all limits.

KEYWORDS: music, physical communication, physical expression.

Muitos já disseram que, depois do rock, a música popular nunca mais foi a mesma. Uma das razões dessa guinada encontra-se nas novas formas de mobilização do corpo durante a execução das canções desenvolvidas a partir dos anos 50 e 60. O uso intensivo e ritualizado do corpo, durante o espetáculo musical, tornou-se uma marca muito particular do rock e pouco percebida na música ocidental até seu surgimento com cantores como Elvis Presley e Little Richard. Uma definição bem rápida, mas bastante representativa do rock mostra sua forte relação com o corpo em dança:

“Ao contrário da música erudita, que exige o silêncio e o bom comportamento da platéia (...), o rock pressupõe a troca, ou melhor, a integração do conjunto ou do vocalista com o público, procurando estimulá-lo a sair de sua convencional passividade perante os fatos. Por isso dançar é fundamental. Se não houver reação corpórea ‘quente’, não há rock. (...) não pode haver regras, cenas determinadas, linhas do salão a cobrir, músculos tensos a esperar o próximo movimento. O rock precisa de liberdade física (...).” (Chacon, 1982, p.12)

Essa transformação foi tão profunda que impôs uma dificuldade para os estudos sobre a estética musical do rock. Ao privilegiar a relação com o corpo, as respostas viscerais ao novo som, o rock altera os critérios de avaliação musical empregados na análise tradicional da música ocidental baseados na estrutura da composição e na forma. Segundo Baugh (1994, p.15): *“A música do rock compreende um conjunto de práticas e uma história muito diferente daquelas da tradição européia da sala de concerto na qual a estética musical tradicional está baseada. Assim sendo, qualquer tentativa de avaliar ou compreender a*

música do rock usando a estética da música tradicional está condenada a resultar num mal-entendido”.

Assumindo assim como base e fundamento esta ligação música-corpo, é possível, genericamente, distinguir dois tipos de trabalho com o corpo na música popular neste século. No primeiro, o músico ou cantor procura produzir os sons utilizando basicamente o corpo como estrutura de sustentação de sua ação, não trabalhando-o de modo significativo dentro do universo semiótico da canção. O cantor usa apenas o aparelho fonador, seu gestual é contido, sua movimentação à frente da platéia é limitada. A canção é entendida apenas pelo hibridismo entre letra e música e a interpretação recai sobre a dicção e o grau de emoção que o rosto do artista transmite. O músico também limita seus movimentos ao necessário para a exploração das potencialidades sonoras de seu instrumento usando basicamente dedos, mãos e pés. A intenção física encontra-se puramente no manuseio do instrumento, na fricção das cordas, no tapa na percussão, na pressão dos dedos nas teclas.

Um outro tipo de mobilização corporal na música popular se caracteriza pela radicalização das funções significantes do corpo e sua cinética dentro do espectro semiótico da canção. O músico/cantor intensifica o uso do seu corpo fazendo-o adensar ou reverberar sentidos restritos aos textos sonoro e poético da canção, ou ainda demonstrar outra semântica não expressa diretamente pela canção. Seu corpo entra em sintonia, paralelismo ou atritos com a música, podendo se mostrar tanto numa estrutura previamente coreografada (vide os *shows* de Madonna e Daniela Mercury ou cliques de Michael Jackson) ou

numa expressão conjuntural e idiossincrática do artista (vide as *performances* de Jimi Hendrix onde a música era produzida e sentida por todo seu corpo, a expressividade de sua face no momento de soar uma nota, os movimentos da boca, dos olhos, etc.). A música, por sua vez, passa a ser muito mais visual, pois o ato de assistir ao *show* também contém um mecanismo visual de decodificação, aumentando a importância do espetáculo na música popular contemporânea.

É claro que estamos excetuando as músicas feitas especialmente para rituais sociais festivos – o carnaval, as danças de salão, por exemplo –, em que a canção funciona mais como um programa da festa e não possui muita autonomia, moldando o corpo em dança à regra de movimentação típica dessas festas, diferente do rock que ampliou tanto para os espectadores quanto para os músicos os campos de ação corporal no espetáculo.

Num estudo prospectivo, Carlos Calado (1990) aponta essa transformação no âmbito do jazz. Fazendo uma comparação entre o músico de jazz e o ator, Calado (1990, p.42 e seg.) mostra três momentos do desenvolvimento do jazz: o do músico *executando* uma partitura, como nas *big bands* dos anos 30; o músico *interpretando* uma partitura e já incluindo elementos de subjetividade, alterando a noção tradicional do respeito ao texto da partitura; e, por fim, quando o *jazzman* solta-se da estrutura escrita da canção e parte para o improvisado, recriando melodias e harmonias na obra de origem. Esta última fase, o autor divide em três: o improvisado tradicional no meio da canção em um solo; a radical recriação de antigas canções feitas pelos músicos do *bebop*, desenvolvendo músicas até um ponto em

que pouco ou nada se reconheça das originais; e, a partir dos anos 60, com o *free jazz*, em que o músico adquire a total liberdade para sua espontaneidade, destruindo as estruturas do tonalismo da música ocidental, incorporando o ruído e, no campo do espetáculo, lançando mão de efeitos visuais, figurinos, máscaras e desempenhos corporais inusitados, eliminando o respeito ao padrão visual do músico. Sua ação se aproxima muito mais da máscara, do personagem construído, nível que supera o músico quando recria canções ou quando simplesmente reproduz a partitura.

O autor liga essa alteração do jazz através da cena do espetáculo ao desenvolvimento do *happening* nos anos 60 e da *performance* nos anos 70, formas surgidas nas artes plásticas tentando questionar o uso de suportes e materiais usuais e de espaços tradicionais como museus e galerias. Uma das saídas foi a busca de uma verdade maior na relação artista-público estreitando os laços existentes entre a arte e a vida, projeto proveniente das vanguardas do início do século. O *happening* e a *performance* surgiram assim como formas novas de utilização de um suporte intocável até então: o corpo do próprio artista. Surgiram a *body art*, os experimentos do Grupo Fluxus e uma série de outras alternativas de ruptura até então nunca vistas. Alguns autores chamam essas tendências de *live art*: “... um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A idéia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de ‘espaços mortos’, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição ‘viva’, modificadora”. (Cohen, 1989, p.38)

A busca dessa conexão suprema formulada entre arte e vida forneceu combustível a muitas experimentações nas artes plásticas que tangenciaram sobretudo as formas teatrais, ou seja, a colocação do artista em um espaço determinado produzindo um tipo de ação, que não era exatamente a “teatral” (ou seja, ações dentro dos padrões tradicionais do teatro: personagem, texto escrito, cenário naturalista, interpretação stanislavskiana, mimese, etc.) em frente a uma platéia. A radicalidade dessas ações aproximavam a arte e os artistas de seus próprios limites: não havia a separação pura e simples entre obra e artista, pois estes eram um só e não poderia haver assim a contemplação estética do espectador porque simplesmente não havia uma obra acabada e perene – estatuto da arte conquistado e mantido desde o Renascimento – mas eventos, cuja duração poderia ser ora muito curta, ora extremamente longa e que muitas vezes não se repetiam. Essas ações, *happenings* e *performances* também se aproximaram das formas rituais mais primitivas visando também a essa ligação mais forte à vida, dessacralizando mitos estabelecidos, recriando alguns outros e até trabalhando sobre os novos mitos da mídia e da tecnologia que estavam se desenvolvendo na década. Outro sentido tomado foi o da vinculação a outras linguagens tentando uma totalidade ainda não alcançada até então. Daí o surgimento de eventos envolvendo teatro, dança, música, poesia, cinema, vídeo, etc.

O que queremos mostrar neste artigo é que essas formas híbridas desenvolvidas nas artes plásticas a partir dos anos 50 e 60 (*action painting*, a *pop art* e seus desdobramentos, as artes corporais e ambientais, etc.), tiveram uma

vinculação muito forte com a música popular produzida neste período: o *bebop* dos anos 40, o *rock’n’roll* dos anos 50, o *free jazz* e as vertentes do rock desde *Beatles* e *Rolling Stones* até o Festival de Woodstock nos 60, o *jazz fusion*, o *progressive rock* e o *punk* dos 70.¹ E o rock, com todos os seus matizes até a atual música *pop*, tornou-se um campo fértil para uma série de experimentações: tanto artistas plásticos se dirigiam a essa música, como também músicos e compositores transformavam seus *shows* em espaços de experimentação performática, como, por exemplo, David Bowie, Laurie Anderson, Peter Gabriel, etc.

MÚSICA, RITUAL, PERFORMANCE

Quando falamos no experimentalismo que o rock e o *pop* apresentam, não estamos tratando das questões ligadas à música ou à letra. Em linhas gerais, esses dois aspectos da canção não apresentam, nesses gêneros, uma grande gama de inovações. Excetuando o trabalho com o ruído e com instrumentos elétricos e eletrônicos, dados inovadores na música ocidental ligados ao rock, o texto sonoro mantém-se ainda muito preso ao tonalismo. Pouco se fez também, salvo algumas exceções, no campo poético. Assim, quando pensamos em experimentalismo, estamos querendo tratar das conexões entre essas linguagens – som e letra da canção – e sobretudo de um campo em que o rock se individualiza e se distancia tanto de outras linguagens como de outros gêneros musicais: o espetáculo, a presença cênica ao vivo do artista em frente a uma platéia, seu aspecto ritualizado, as formas adotadas pelos músicos nesse espaço formado pelo palco,

¹ No Brasil, a grande referência encontra-se no movimento Tropicalista de 1967/68. Porém, não devemos esquecer os fortes vínculos entre música popular e corpo nas variações do samba, na figura do malandro carioca dos anos 30 e até no gestual engajado dos cantores de protesto nos festivais dos anos 60. No entanto, apesar desses vínculos existirem, o rock proporciona um outro tipo de abertura, como veremos mais adiante.

pelo cenário e adjacências – espaços laterais ou superiores ao palco que ampliam o território de ação dos músicos.

O dado espetacular tem sido pouco considerado nas avaliações de determinados grupos e/ou cantores *pop*, provavelmente devido à tendência dominante de entender a canção popular apenas como letra e música. Ao contrário de outras linguagens (o teatro tradicional, inclusive), o rock é um evento performático e ritualístico desde suas origens, o que nos força a considerar os aspectos ligados ao espetáculo como fundamentais na análise deste tipo de música.

Ao mesmo tempo, a importância do *show* nos coloca problemas teóricos muito específicos, pois ao se levar em conta tal aspecto são necessários critérios específicos derivados da própria dinâmica do objeto em questão. A principal dificuldade é a característica visual *plural e múltipla* do espetáculo: seu centro de sentido muitas vezes não se estabelece de maneira imediata, sua visualidade não encontra ordenações como a lógica da montagem no cinema, a perspectiva linear na pintura e na fotografia ou o foco, a narrativa e a cenografia naturalista no teatro. O espetáculo aproxima-se do que Deleuze e Guattari (1995, p.11) chamam de *rizoma*, um evento caracterizado por multiplicidades e conectividades, por rupturas e descentramentos, um *corpus* móvel, algo que contém “... linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação”, estrutura parecida com a grama, a toca de animais cheia de ramificações,

entradas e saídas, o sistema neuronal e os sistemas musculares do corpo em dança ou um possível mapa dos gestos de um autista. Tal qual esses exemplos, o espetáculo do rock é um tipo de evento em que não é possível estabelecer um centro gerador único, mas que se desmembra como a grama em vários segmentos cujas conexões internas ou desdobramentos externos formam um todo modulante, algo não definido nem pelas partes e nem pela totalidade. Um espetáculo não é apenas o cantor ou músico principal; é uma conjunção nem sempre uniforme de tendências cinéticas (as movimentações constantes), cromáticas (luzes, roupas e cenários) e acústicas (sons e ruídos) percebidas de forma múltipla pelo espectador.

Um exemplo bastante interessante é um *show* de David Bowie chamado *Spider Glass*, de 1987, em que o cantor divide o palco com dois guitarristas, um baixista (o tecladista e o baterista ficam do meio do palco para trás um pouco escondidos) e quatro ou cinco atores-dançarinos-*performers* num cenário envolto por uma aranha gigante e colorida (o corpo acima e as pernas nas laterais do palco). Há também plataformas laterais com nichos onde esses atores atuam e dançam de forma simultânea. O palco não é um espaço centrado, por mais que Bowie seja o cantor principal; ao contrário, a visualidade se rompe em um mosaico cinético de movimentos e gestos estranhos entre si tanto dos músicos como dos dançarinos. Não se estabelece um único e constante foco de cena, ele é múltiplo e movente, pois se ele aparece no momento do canto ou do solo principal, imediata-

mente esse centro de atenção é obstruído por outros movimentos, outras vozes simultâneas. São luzes e personagens temporários que se movimentam frente ao público. Os atores-dançarinos trocam de roupa, sobem e descem do palco, fazem coreografias previamente organizadas ou totalmente pessoais e subjetivas. Se há um enredo que proporcione uma narrativa ao show – e, em parte, ele existe, tendo em vista os personagens que são representados em várias canções pelos músicos e pelos atores –, ele é sempre quebrado pela multiplicidade, estranhamento e rapidez com que as várias informações verbais, visuais, sonoras e sensoriais são trabalhadas.²

Essa mobilização sensorial atinge o público, tornando-o não mais um observador contemplativo e racional, mas, sobretudo, um espectador ativo, com uma participação mais físico-sensorial e menos intelectual, tanto por causa do envolvimento emocional causado pelo som e pela música³, como também pela configuração ritual do espetáculo, o que podemos chamar de “relação mítica”.⁴

Tal estrutura heterogênea e reticulada e, sobretudo, as ações praticadas pelos artistas no palco aproximam-se muito do que se convencionou chamar de *performance* por demonstrar uma convergência forte entre os aspectos formais e de linguagem. Em primeiro lugar, se a *performance* se diferencia do teatro por poder prescindir radicalmente da estrutura aristotélica da narrativa linear e ancorar-se numa estrutura em que a *collage* é estabelecida como regra de sua dinamização

² Um outro exemplo bastante interessante no âmbito nacional é o *show* dos Titãs. Ainda com Arnaldo Antunes, eram oito músicos no palco tocando e dançando cada um de sua maneira, vários cantores se revezando ao microfone, enfim, uma multiplicidade cujo centro dificilmente se definia por muito tempo.

³ Ver a respeito às análises sobre a influência da música e dos sons sobre a percepção e sobre o cérebro humano em Jourdain (1998), especialmente o capítulo *Do som ao êxtase*.

⁴ “Na relação mítica, este distanciamento [entre espectador e obra] não é claro; – eu entro na obra, eu faço parte dela – isto sendo válido tanto para o espectador que fica na situação de *participante* do rito e não mero assistente (não sendo bom, portanto, o termo ‘espectador’) quanto para o atuante que ‘vive’ o papel e não ‘representa’.” (Cohen 1989, p.122) Ver também páginas 97 e 98.

(Cohen, 1989, p.57), temos então o espetáculo e a ação física dos músicos como fundamento da *performance* musical (e na música *pop* esta disposição ao desempenho físico é fundamental). No *show* descrito acima, sua múltipla plasticidade ilustra muito bem a noção de *collage*, algo que se estrutura em significado pela contaminação de elementos aparentemente distantes e desconectados. O sentido se dá por geração em mosaico, muitas vezes de maneira aleatória porque depende da ação subjetiva de cada atuante no espetáculo. Mesmo que o *show* seja repetido, nenhuma configuração poderá se repetir em plena equivalência, havendo apenas aproximações devidas exatamente a essa qualidade de evento movente e conectivo. Na verdade, cada músico, ator ou cantor desempenha papéis temporários e que se estranham entre si. Muitas das ações e movimentos não foram previamente organizados, cabendo a cada corpo no palco (podemos falar de verdadeiros *performers*) a construção episódica da *persona*⁵ que considerar necessária, formando um cenário rico em idiosincrasias. Não há a noção normativa e rígida de roteiro ou *script* como na narrativa tradicional, pois a todo momento ele pode ser rompido pela morfologia sinuosa do evento espetacular. O caráter que mais se destaca, portanto, é uma forte sensação de *presença*, um *aqui-agora* que se mostra em toda sua amplitude, muito próximo também da *performance* que, pelo vínculo com a *live art*, rompe com o distanciamento imposto pela representação do teatro tradicional e potencializa o momento presente da ação cênica do ator-

performer.

Daí também a semelhança entre o espetáculo e a *performance*, pois esta não limita o *performer* a um personagem como ocorre com o ator no teatro tradicional. Se há personagem na *performance*, ou ele se mistura à própria figura do ator - numa *performance*, como no *show* musical, geralmente o ator é o seu próprio personagem numa relação de grande ambigüidade -, ou se multiplica em vários personagens assumidos conforme a dinâmica da apresentação.

Outra aproximação interessante entre o espetáculo e a *performance* diz respeito aos elementos de cena que cada um contém. Diferente do teatro tradicional, na *performance* os elementos de cena como cenografia, objetos, trilha sonora ou sonoplastia, figurinos e o próprio *performer* não se estabelecem de maneira hierarquizada, nem privilegiam a representação pura e simples. Eles podem se manifestar em valores diferentes privilegiando muito mais a ligação emocional e sensorial com o público do que a mais racional, típica do teatro naturalista. (Cohen, 1989, p.65 e 66) Quanto ao espetáculo *pop*, a configuração é muito semelhante, pois nem sempre, como já exemplificamos, é o cantor o foco da ação espetacular; mesmo quando o é, seu foco é constantemente quebrado pela atuação de outros músicos ou até de outros elementos como a iluminação, projeções, explosões, etc. Se, no teatro naturalista, os elementos cênicos representam os aspectos dados na narrativa, na *performance* e no espetáculo musical, eles se revelam ao espectador muito mais

por impactos sensoriais e emocionais: som alto, melodia cativante, impulso corpóreo rítmico, iluminação, cinestésias, etc.

OS LIMITES DO CORPO

Se, tanto no espetáculo de rock como na *performance*, o corpo do músico-ator é colocado em sua própria presença, se a relação com o público é sempre mais sensório-emocional do que racional, se ambos são eventos onde se celebra o prazer e a liberdade e, em princípio, não há a norma da representação como no teatro tradicional ou em outras linguagens de forte acento naturalista, seria plenamente possível pensarmos a utilização do corpo também de maneira totalmente livre e desimpedida. Na *performance* e na *body art* é comum termos situações onde o corpo do artista e suas convenções sócio-culturais são colocados em xeque, em que se tentam ultrapassar os limites musculares e os da dor e questionar os condicionamentos éticos e morais colocados pelo caldo cultural que envolve as práticas cotidianas.

Proveniente das experiências da contracultura nos anos 60 e 70, inspirados em boa parte nas manifestações dadaístas e surrealistas⁶, nos anos 1910/20, desde as ações de Joseph Beuys (p. ex.: *Coyote: I Like America and America Likes Me*, de 1974) até as práticas sado-masoquistas da *body art*, tais eventos proporcionam um exercício radical nos limites da suportabilidade do corpo. A todo momento são questionadas suas convenções e capacidades biológicas, emocionais e culturais. O corpo é colocado dentro de um território onde

⁵ "A *persona* diz respeito a algo mais universal, arquetípico (exemplo: o velho, o jovem, o urso, o diabo, a morte, etc). A *persona* é mais referencial. Uma *persona* é uma galeria de personagens." (Cohen, 1989, p.107)

⁶ Segundo Dawn Ades (1991, p.83), o Dadaísmo "... declarou como seus heróis Vaché, que certa vez interrompeu uma representação de *Os Seios de Tirésias*, de Apollinaire, ameaçando descarregar sua pistola contra a platéia e cujo suicídio foi um gesto final, e Arthur Cravan, um poeta irremediavelmente incompetente que se converteu em uma duradoura lenda em consequência de façanhas tais como desafiar para uma luta o campeão mundial de pesos-pesados, Jack Johnson, ou chegar bêbado para proferir uma conferência sobre arte moderna, diante de uma requintada platéia de Nova York, e despindo-se no estrado. Em 1918, partiu dos Estados Unidos para o México em um barco a remo e nunca mais foi visto."

as intensidades de desejo, de sensação e a expressividade são máximas, e se concretizam em uma série praticamente ilimitada de ações críticas que tentam ultrapassar os limites sociais do suportável. São fluxos e contrafluxos constantes em várias direções e sentidos que desmembram a suposta organicidade interna do corpo, tratando-o mais como uma rede de intensidades. O espetáculo na música *pop* e no rock, sobretudo aqueles em que a expressividade do artista supera o controle imposto pela mera coreografia, transforma-se num território eminentemente experimental e o corpo em dança livre e com suas linhas múltiplas de subjetivação, torna-se o objeto dessa experimentação. Ele é transformado no que Deleuze e Guattari (1996, p.13) chamam de “Corpo sem Órgãos”:

*“... feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde acontecerá algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau - grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. Por isto tratamos o CsO como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos...”*

Segundo os autores, o CsO é o

rizoma onde várias possibilidades de configuração, movimento, tendências e significados se instalam enquanto intensidades em potência. Ele é diferente, por isso, do organismo, a “... organização orgânica dos órgãos (...), um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil”. (1996, p.21) O CsO é um campo de forças vivo e aberto que desfaz a organização significativa cotidiana, as hierarquias sociais e os condicionamentos externos de funções preestabelecidas e que em nada se parecem com suas várias intensidades em latência. O CsO tratado por Deleuze e Guattari é um sintagma solto de terminais conectivos múltiplos que não pode ser reduzido aos extratos básicos da organização, do sentido (ou significância: intérprete ou interpretado) e da subjetivação (sujeito de enunciação ou de enunciado). Ao contrário, deve ser a desarticulação, potencializada em suas pluralidades de articulações, instaurando a experimentação no lugar do significado e intensificando a postura nômade para destruir as tendências de fechamento interpretativo. (1996, p.22)

Tanto a *performance* - em sua postura radical de exercício desconstrutor do corpo organizado e de sua configuração em *live art* - como os espetáculos de rock e da música *pop* - em especial aqueles que se concretizam em manifestações de experimentação e rebeldia - são como expressões desse CsO. Talvez uma das aparições seminais desse conceito seja a já clássica interpretação de *With Little Help from my Friends* (de J. Lennon e P. McCartney) por Joe Cocker no Festival de Woodstock, de 1969, com sua postura descentrada e

imprevisível, seu canto áspero, o suor, a movimentação deformada, trêmula, grotesca e não “coreografada” que intensifica a dor de amor de que fala a canção. O mesmo é possível dizer da relação umbilical entre Jimi Hendrix e sua guitarra: ações de cumplicidade e de interpenetração de forças, o aspecto visceral dos timbres e da interpretação - aspecto que, aliás, parece típico da linguagem cênico-sonora do rock -, o cabelo e as roupas, a carga emocional carregada pelo corpo superando as sutilezas da técnica musical.

Outro momento fundamental temos nos criativos e profusos anos 70, quando alguns artistas lançam mão de personagens por eles criados e que desenham várias possibilidades de interpretação. É o caso de David Bowie, um dos principais expoentes do então denominado *glitter* ou *glamour* (ou simplesmente *glam*) *rock*. Sua capacidade transformista e sua criatividade em compor personagens, com o Ziggy Stardust (de 1972), reforçam um elemento importante para a *performance*: sua relação rica e modular entre ator e personagens criados. No campo do chamado *progressive rock*, temos Peter Gabriel, na época cantor do grupo Genesis, e seus personagens cósmicos produtos de maquiagem e figurinos e que eram introduzidos nos shows conforme as possibilidades da narrativa das canções e da temática do disco em questão.

Quanto à questão dos personagens, há casos em que os próprios cantores se transformam em personagens de si próprios, uma espécie talvez de *alter ego* com o qual se confundem. Os psicanalistas poderiam defini-lo como produto de algum desejo reprimido; os críticos “apocalípticos” diriam que é mera rotulação para um produto ser mais

“vendável” no mercado de bens simbólicos da indústria fonográfica. De qualquer forma, roqueiros como Alice Cooper – surgido nos anos 70 e até hoje cultuando o estilo “*rock horror show*” – e o atual Marilyn Manson com seu visual andrógino e escatológico, transformaram-se para sempre em seus respectivos personagens, radicalizando o processo do travestimento. Não existe nenhum tipo de dubiedade ou confusão entre os cantores e os personagens, pois, do jeito que se tratam e são tratados, fazem com que suas figuras sejam constantemente seus personagens, diferentemente do ator tradicional que cria, mimetiza e vive temporariamente sua criação, ou dos *performers* que são muito mais eles próprios em suas ações. Também não se deve confundir Alice Cooper e Marilyn Manson (combinação dos nomes da atriz Marilyn Monroe e de Charles Manson, culpado pelo assassinato da atriz Sharon Tate) com os chamados “personagens da mídia”, como são os casos de Michael Jackson e Madonna, que se tornaram seus próprios personagens na relação que travam com o mercado e a indústria da música *pop*, de cuja manipulação são muito mais alvos do que sujeitos.

O *punk rock* também radicaliza o uso do corpo dentro das fronteiras de sua proposta estético-ideológica de colocar-se contra todo tipo de exploração, dominação e pobreza que a sociedade capitalista impõe aos desprivilegiados. Nessa luta, devolvem à sociedade seus símbolos de dominação (suástica, crucifixo de ponta-cabeça, a cor preta, correntes, cabelos do tipo moicano), uma música caracterizada pelo ruído – espécie de anti-música ou não-música – e um corpo que expressa a dor, a escatologia e a

violência. Veja-se, por exemplo, a dança *pogo*, inventada por Sid Vicious, baixista dos *Sex Pistols*: “... arrancar as correntes e dançar segurando-as fortemente na mão e dando correntadas diretas em volta de seu espaço”. (Bivar, 1982, p.60)

Nos anos 80, parte das gerações *glitter* e *punk* adere à chamada *new wave*, cuja estética, mais palatável ao gosto da mídia, traduz a sensação de revolta, por um lado, em um modismo superficial e, por outro, na introspecção niilista e neo-romântica dos *darks* e *góticos*. O corpo demonstra essas condições pelas roupas pretas, *piercing*, cabelos desgrenhados e maquiagem (pele pálida e forte contraste com lábios, olhos e cabelos escuros). O *punk* também gerou filhos como os *head bangers* do *hardcore* e do *trash-metal*, e os *skinheads*, estes em contraste com o anarquismo *punk*.

Nos anos 90, apesar da coexistência dessas várias tendências, a tônica parece ser o ceticismo quanto às saídas positivas frente ao sistema de vida do mundo ocidental e, como resposta, uma postura de não comprometimento com ideologias muito fechadas. Se, de um lado, temos o experimentalismo multimídia de Laurie Anderson, que trabalha a música e as expressões do corpo dentro de um contexto tecnológico (sons e instrumentos eletrônicos, programas de alteração dos timbres de voz, máscaras, projeções como cenário), continuamos a presenciar o dilaceramento do corpo com Iggy Pop se chicoteando com o microfone e tirando as calças para a platéia, o travestimento esquisito do citado Marilyn Manson, a radicalidade neo-*punk* e escatológica do falecido G. G. Allin, vocalista do grupo norte-americano *The Murder Junkies* e cuja *performance* ultrapassava qualquer

postura aceita pela moral (ele cantava nu, defecava e urinava no palco; comia ou arremessava seus excrementos na platéia; chamava mulheres ao palco para que urinassem na sua boca; jogava-se no chão ou contra a platéia com o corpo todo besuntado de óleo – ou coisa parecida – esfregando-se nas pessoas e esmurrando-as; perseguia pessoas até as ruas durante as apresentações), ou a *performance* pirotécnica do grupo alemão *Rammstein*, cujos membros ateam fogo em seus corpos.

JAZZ E ROCK

Como se vê, em muitos casos não existem obstáculos quanto ao uso revolucionário do corpo como elemento significativo na canção e, como já frisamos, o rock e a música *pop* tornaram-se um campo altamente fértil por suas próprias características juvenis de revolta, de experimentação, de abertura para a novidade e pela relação com a tecnologia. Não é à toa que, ao falar sobre o jazz das suas origens ao estágio atual como uma forma musical visual e espetacular, Carlos Calado (1990) tenha demarcado como um momento densamente frutífero, no que se refere à cena, o *jazz fusion*, especificamente na vertente que funde o jazz ao rock.

“Também quanto à apresentação em cena pode-se encontrar elementos originários dos concertos e shows de rock nos espetáculos da *fusion*. Desde a iluminação colorida sobre os músicos até a utilização por estes de roupas espalhafatosas, cabelo mais comprido ao estilo roqueiro, ou mesmo uma movimentação maior pelo palco, todos esses são aspectos claramente vinculados à música *pop* e ao rock que vieram participar dos desempenhos de músicos e grupos de *jazz-rock*”. (1990, p.197)

⁷ Ver também o capítulo 5 de Renato Cohen (1989).

Só faltou frisar – o que obviamente fugia dos objetivos de seu trabalho – que os limites cênicos e de expressão corporal do jazz se encontram na maior atenção que reserva à técnica musical,

elemento característico desde a revolução modernizante do *be bop* nos anos 40. O rock, portanto, ao se caracterizar muito mais pelo desempenho corporal dos músicos do que pelo apuro

musical – ou fazendo a técnica funcionar em função do corpo –, transformou-se nesse vasto território experimental onde várias vertentes das artes corporais se encontram com a música.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADES, D. Dadá e surrealismo. In: STANGOS, N. (Org.). **Conceito da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 81-99.

BAUGH, B. Prolegômenos a uma estética do rock. **Novos estudos**, São Paulo, CEBRAP, n. 38, p. 15-23, mar. 1994.

BIVAR, A. **O que é punk?**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CALADO, C. **O jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CHACON, P. **O que é rock?**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1989.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v.3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

JOURDAIN, R. **Música, cérebro e êxtase**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.



INPES

Instituto de Pesquisa

O INPES é um órgão do Centro Universitário Municipal de São Caetano do Sul - IMES que opera no mercado há 20 anos, em empresas e entidades do setor público e privado, oferecendo serviços nas áreas de:

- pesquisas qualitativas e quantitativas;
- treinamento e desenvolvimento de recursos humanos;
- projeto de consultoria administrativa, econômica, financeira, comércio internacional e sistema de informática.

Informações e consultas poderão ser feitas pelo telefone: (011) 4239-3258 - fax: (011) 4239-3268 - inpes@imes.edu.br
Rua Conselheiro Lafaiete, 1.111 - São Caetano do Sul