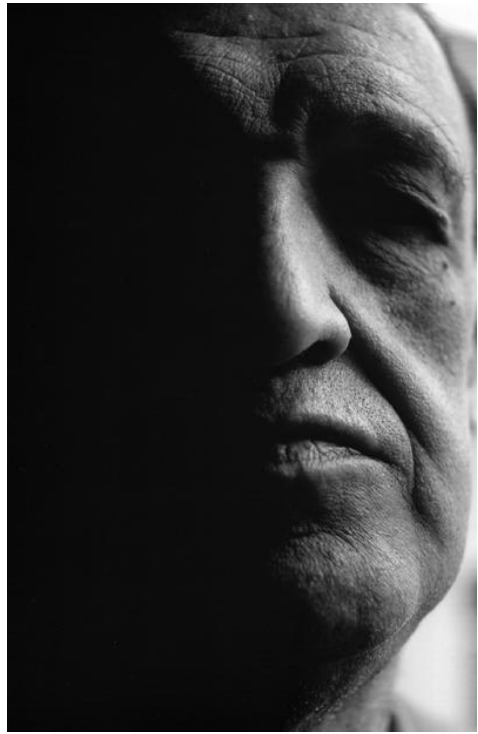

A canção pop rock



Jorge Lima Barreto

Artigos Meloteca 2009

A canção pop rock

Jorge Lima Barreto

2

A voz está na origem da Música pela sua natureza biológica, natural, logo diferente dos instrumentos musicais que são extensões do Homem.

Nenhuma teoria musical pode explicar ou prever a *inventio* melódica duma canção ou estipular um princípio harmónico, uma estrutura rítmica, um fluxo espectral, mas jamais o delinear duma melodia – embora circunscrita por elementos da tradição oral ou da *ratio* fixada num *mass medium*, tem algo ligado ao inatismo, à súbita imaginação lírica, à *trouvaille*, mesmo ao acaso...

A canção é uma forma musical universalizada e vamos neste sentido apreciar o contexto e o seu envelope da canção pop *rock*, que vem dos meados do Séc.XX.; área vagamente demarcada nas fronteiras da música ligeira e/ou comercial e da subversão tecno-estética, normalmente música de culto da juventude mas que se estendeu a todas as gerações como marca do entretenimento, da industrialização e do escapismo.

A voz é expressa na sua graça natural ou trabalhada com certo requinte enfático e tímbrico. O elemento vocal depende do teor poético que é hiper-semântico. O cantor trabalha com “intonemas” que são as subidas, as descidas, as ondulações da voz, que estabelecem a qualidade da dicção.

O pop *rock* evoca tudo o que empiricamente adquiriu, emerge o expressivo do inconsciente, deixa-se guiar pelo gesto; é o gesto paróxico e alienado que orienta o solo; o corpo, na repetição do acto temático já ficou marcado; o drama do esvaziamento interior, a extroversão da onisciência do solista que partiu do nada.

No início do século XX contávamos três tipos de música popular: “dominante”, e.g. o *music-hall*; “residual”, e.g. a balada de rua; “emergente”, e.g. estilos como o *foxtrot* ou o *ragtime*. A música *country folk* (ao contrário do *rock* que é urbano) explora as tradições da música nómada e de instrumentação ambulante; é produto artesanal de contacto afectivo e afirma a possibilidade da vida no campo, onde a música pode chegar com uma simples guitarra acústica e ser entretenimento da comunidade rural nas horas de ócio.

A *folk* foi era uma música acessível a todos; não só porque os seus requisitos técnicos não necessitavam de grandes compromissos com o capital, mas também porque se realizava numa via antes oral que mediática, antes poética que publicitária.

A balada é o seu género principal. Praticou-se paralela e igualmente os *blues*, a canção ligeira ou a tradicional.

A canção pop rock

Jorge Lima Barreto

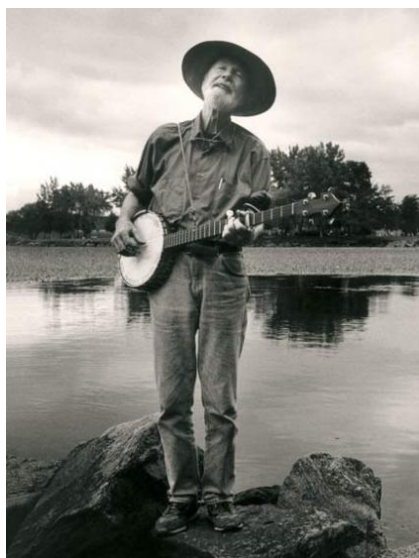
3

Paradoxalmente, a *folk* foi no seu início a mais politizada das músicas de massas ou pop - e.g. o protesto eficaz dos trabalhadores rurais, dos presos, dos inadaptados do gueto, dos encurralados nas reservas índias, dos errantes dos bairros suburbanos, dos sem abrigo e sem terra, etc...

A *folk music* é a expressão autêntica dum quotidiano em desaparecimento.

Na *folk* o povo é unido temporariamente em experiências, interesses, atitudes, ideias, conhecimentos estabilizados pela transmissão oral da tradição.

Para a etnologia, ciência auxiliar da musicologia que estuda fenómenos musicais em si, como objecto da análise científica, o folclore (*folk music*) consiste nas tradições e nos costumes, o que inclui os aspectos musicais de determinada cultura.



Pete Seeger

A música *folk*, paralelamente à pop, teve uma evolução indiscreta; sendo constringida a tipificações diversificadas pela tecnologia da reprodução e pela indústria.

A *country* ramificou-se em subtipologias bombásticas de cariz regionalista e, como ideologia capitalista, erigiu-se em monumento da indústria da música; ruralizante, provinciana, familiarista, enfatizou um estilo do neo-realismo.

Na *folk* os ecotipos são geograficamente localizáveis (e.g. a *folk* irlandesa).

Pete Seeger (ligado ao levantamento político-musical da canção tradicional) e Woody Guthrie (outro especialista em *western song* ou da *country*) são as principais figuras pioneiras.

A vertente *folk* instalou-se nos escrutínios discográficos como o centro dum alvo mercantil. Da tradição *folk* e pela sua divulgação na rádio passou-se ao estilo massmediatizado do *hillbilly*; a este sucedeu o *country rock*. O seu encontro com outras culturas resultou do privilégio dado ao levantamento do cancionero norte-americano.

Paulatinamente o *folk rock* tornou-se urbano, passou do campo á cidade e ao estúdio, um *cliché* tradicionalizante da canção popular com instrumentação polivalente nas inovações tecnológicas.

Dylan é o cantor e o músico popular americano por excelência, cumpre o material inflexível da arqueologia neo-realista (na senda de Seeger), actualiza-o na expropriação semântica da cultura industrial.

A canção pop rock

Jorge Lima Barreto

4

Bob Dylan realizou uma síntese dialéctica entre o realismo e a *pop art*. (e.g. “*Blonde On Blonde*”, 1966).

Dylan quebrou o estilo puro da *folk music*, normalmente para voz e guitarra acústica e elementos simples de percussão, ao introduzir um forte elemento do *rock* na batida quaternária e resolver-se pela estratégia da amplificação.

A *pop music* de Dylan reduziu a signos poéticos as substâncias mais visíveis da sociedade de consumo.



Bob Dylan

No que diz respeito ao aspecto estético poderemos inserir a poesia de Dylan no vasto movimento de recuperação de toda a linguagem periférica (calão, metáforas, onomatopeias, chavões, etc.).

O código da linguagem quotidiana emerge em grupos de conjuntos, estereótipos, estruturas da mitologia (o patronímico “Dylan” veio de Dylan Thomas) - nomes de vedetas, aspirações cósmicas, referências políticas, toponímicas, sínteses discursivas roubadas à ordem da publicidade e da demagogia, uma infinidade de elementos de uma linguagem que reabilita o segredo inconsciente e impõe outro discurso.

Dylan, como poeta, referencia o simbolismo e a poesia *beat*, numa imprecisão formal que vive das palavras mais ordinárias, também da invenção dum vocabulário original e hermético. A lógica dos discursos que as palavras formam é *pop*, derrama-se na multitude das frases coladas /isoladas/ritmadas/cortadas/amalgamadas (e.g. uma das maiores criações da História do *pop rock*: “*Highway 61 Revisited*” de 1965).

Em Dylan os sistemas de objectos musicais e verbais criaram a diferença entre o que é um discurso falado do quotidiano e um discurso feito sobre estruturas faladas do quotidiano. O poeta/músico procurou nessas relações dar o carácter objectivo e universal da sua arte.

POP ROCK

O *pop rock* começou no caos estético de várias produções convergentes dos *rhythm and blues*, solos e corais do cancionero negro americano (e.g. espirituais, *blues* e *gospel*) e do *music hall* (e.g. Broadway); das tradições folclóricas coloniais sobreviventes na América (e.g. inglesa, espanhola, irlandesa, italiana, francesa, e.a.), do estilo da popereta (e.g. remanescente da ópera *buffa* de Offenbach e da ligeira de Gilbert & Sullivan), das sobrevivências ameríndias (e.g. dança *Pow Wow*), do *jazz*, *barrell house*, *ragtime*,

A canção pop rock

Jorge Lima Barreto

5

new orleans), da música clássica ocidental neo-realista e folclórica; sobretudo como uma derivação da indústria de canções da Tin Pan Alley (e.g. “*Mary Lou*”) - numa miscegenação antropológico-cultural.

Músicos brancos, muitos de ascendência italiana e com pseudónimos anglo-saxónicos, surripiaram a música negra que evoluiu desde o *boogie woogie* até aos urbanos e eléctricos *rhythm and blues*; nesta fase evolutiva evidenciou-se também uma música rural com fortes tradições europeias semeadas na América (e.g. música tipo *irish coffee*).

O *rock* apareceu paralelamente à *pop art* e abrangeu discursos do *rock and roll*, *folk* e muitas divergências do cancionero geral norte americano (*cajun*, *blues* rurais, *zydeco*, melopeia de vaqueiro, *tex mex*, singularidade instrumental e vocal de músico ambulante, artifício do *show bizz*, iflexão para a opereta, e.a.).



Paul Anka

A amplificação espampanante reclamava um universo de cultores. Surgiram então os *teen-idols* (vedetas adolescentes) da *pop song* como Pat Boone, Paul Anka ou Ricky Nelson, sobretudo Elvis Presley, que foram em parte resultados da propaganda.

Em meados do século com o grande desenvolvimento da produção do rádio para automóvel (*radio car*) e respectiva inflação de programas, a canção para e da juventude conheceu enorme repercussão - uma poesia de aparência lírica com laivos de romantismo, substituiu progressivamente a linguagem do calão negro e/ou suburbano, decalcando sempre a música negra num vigoroso ressurgimento das fontes da tradição musocolonial.

Para o *rock*, como tipologia, a voz é o elemento primordial, em que a laringe numa função trivializada imita a guitarra eléctrica, o instrumento mais importante.

As técnicas de produção - corte, colagem, adjudicação, citação, tornam-se valores dominantes na música de hoje e foram magistralmente experimentados pelos *Beatles*.

A colagem, a multiplicidade, a recursividade, o experimentalismo são signos duma nova filosofia do *rock*.

Com “*Revolver*” (196) a transcendência, a desilusão, a psicose até ao êxtase espiritual, equacionam os narcóticos e a religião. As obras paradigmáticas dos *Beatles* enunciam que a composição no *rock* não pode ser apenas observada por focalizações da notação clássica (notas escritas no pentagrama) já que

A canção pop rock

Jorge Lima Barreto

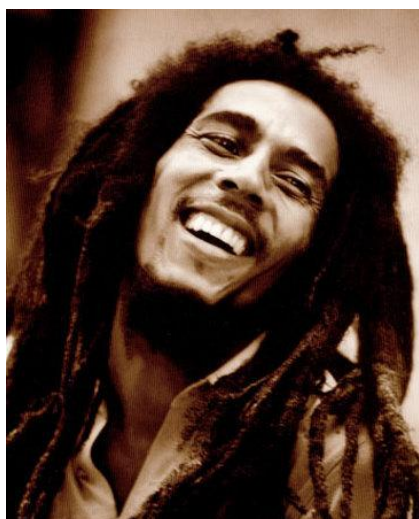
6

se liga a critérios da música concreta, da electrónica, sons sinusoidais com ou sem *pitch* (a altura que define uma nota) e apresenta diferenciados formalismos da produção.

Os *Velvet Underground* estiveram ligados ao nome de Andy Warhol; estes músicos perfilhavam as teorias do mestre da *pop art*, a matéria musical era heterogénea e procurava impor a colagem num campo experimental.

CARIBE

As expressões místicas populares têm no *reggae* um carácter misto de psicadelismo contemporâneo e de vivência tipificada pelo uso de estupefacientes entre o povo das Caraíbas.



Bob Marley

O que se vai pôr em causa não é mais o carácter ideológico e musicológico da *reggae*, nem traçar o seu destino desde as origens, mas provar que a função do músico de *reggae* é bem semelhante à função xamânica, ou pelo menos está relacionada com essa atribuição social.

O transe em Bob Marley é um síndrome reactivo de causas culturais, um exasperado sentimento de perseguição (descendia de escravos, era um cidadão do terceiro mundo); a sua postura psíquica é considerada dentro dos padrões culturais jamaicanos, como uma qualificação espiritual, que nada tem a ver com os catálogos da psiquiatria para epilépticos, desarranjados ou insanos.

Alguns psicólogos falam da *pop star* como neurótica, nevrótica, psicótica, compensada, autonormal, que adquiriu *insight* para lidar com as vastas plateias demenciadas pelos psicotrópicos ou estupefacientes.

Os sintomas de transe em Marley não podem ser entendidos em termos de psicopatologia, antes como uma funcionalidade ritual bem determinada.

O concerto para Marley era uma performance dramática, hiper-emocional, onde eram expressados os problemas mais profundos da existência social.

Marley não foi um apenas curandeiro, a sua psicoterapia articula signos imaginários do *reggae*, tem como sentido final o prazer, num itinerário em que são exorcizados todos os signos do terror (policia, militar, judicial ou psiquiátrico).

A canção pop rock

Jorge Lima Barreto

7

O termo *art rock* inicialmente confundindo-se com o de *rock* progressivo tem uma estreita afinidade com o de pop experimental e *rock* de vanguarda.

Em todas as canções de Lennon há um gosto isabelino pelo jogo de acordes sucessivos, na tradição popular mais britânica, é significativa da recuperação da *folk song*, da balada, das formas miniaturais.

O mosaico sonoro é a procura da conciliação, a operatividade que difunde todas as matérias primas, a ocultação escandalosa da referência, "glorificação radiosa da eternidade da aparência", como profetizou Nietzsche; o esplendor repousante do pensamento pacífico, um conjunto etéreo dum renascimento místico e utopista, a imagem infinitiva da clarividência psicadélica. Este estado afectivo, na sua filosofia orientalista perspectiva-se na consciência adormecida do pensamento - a materialidade lírica insinua vagamente a sua expressão ;a melodia raia a indolência ;os ritmos na mistura final (*mix*) apresentam-se dissipadores das orquestrações; canções ou corais filtrados/condicionados pela mediação da mesa de mistura ;as veiculações electrónicas são fluidas; os solos conformados e sentimentais ;os motivos temáticos poético-musicais são ablativos do desejo da serenidade.

A pop *song* nessa procura do simples e do lírico imagina um paraíso da ingenuidade ; é essa ingenuidade que habita e emociona a alma, e extasia os sentidos. A pop coloca-nos o problema do amor idílico, que polariza todos os corações humanos - são uma utopia realizada da paixão amorosa.

O humor significa o cepticismo artístico, surge como a mais acerba crítica à cultura dominante, no sentido em que inverte os signos de comunicação e os recodifica numa situação irónica.

PUNCK

O *punk* fica como uma das formas mais violentas de contestação da tecnocracia que a arte em todos os campos conheceu - empalidece mesmo a fúria paranóica dos futuristas, e não é por acaso que o *punk* está, como o futurismo, tingido de humores neofascistas que se projectaram na violência niilista dos *skinheads*.

Palavras obscenas, siglas impróprias, gestos indecorosos, humor cínico, alegoria devassa - são sobretudo mal-educados, vigaristas, doidos, *dealers* de falso produto, *performers* indesejáveis, provocadores - agitaram as massas - fermentaram a paranóia e destilaram a esquizofrenia - eternizaram-se no panteão do prazer do *rock*... música como vivência exclusiva da tribo planetária do *rock*.

krautrock

Entre os elementos arbitrários a melodia é alegórica, o seu domínio refere uma determinada realidade contextual e poética, vai procurar engalantar uma situação rítmica como metáfora do que se pretende exprimir; assim em “Autobahn”, o ruído e a fenomenologia rítmica dum automóvel suportam uma frase melódica escrava da ideia de *Autobahn* (auto-estrada). A melodia, normalmente diatónica, confunde-se progressivamente num imbróglio rítmico absorvente.

Destes elementos arbitrários podemos considerar o timbre; a realização de programas tímbricos é intencionalmente tecnológica; a voz em “*Man Machine*” é distorcida e mascara-se de alusões biónicas; em “*Radioactivity*” a cor é referencial, transporta-nos à utopia da *science fiction*.



Franck Zappa

Certos programas dos sintetizadores implicam uma definição rigorosa e autónoma da realização temática, exclusivamente respeitante ao timbre fixado dos *presets*.

O rigor da escrita musical para voz no rock tem o seu mais importante compositor em Zappa: as suas composições para voz (canto, *sprachgesang*, fala) são apanágio do teatro musical, uma corrente da música contemporânea que trabalha com os sons instrumentais e vocais como signos duma acção dramática.

Na “popereta” (opereta pop ou ópera rock) dos *Who* (“*Tommy*”), ou dos *Queen* (“*A Night at the Opera*”) trabalharam-se empiricamente isomorfismos vocais da grande

ópera.

Zappa em “*Two hundred motels*” (vídeo ópera) avançou para contextos da ópera nova, sob influências de Berg e Weil.

O *rock* estabelece com o público uma tendência ao uníssono social, por isso mesmo é uma música integrativa ;ou todos cantam, ou há interlocução cantor/público, ou diálogo directo com perguntas e respostas impregnadas de humor e auto-afirmação.

A voz, alterada como os instrumentos, nada indicava, salvo o absurdo da sua própria deslocação discursiva; os concertos eram feitos de despojos, detritos, ruídos, melodias arremedadas, o canto é um fantasma no caos do discurso musical.

A canção pop rock

Jorge Lima Barreto

9

O *rock* nos anos 1990 projectou-se na música planetária com uma expansão estética globalizante do ponto de vista da telemática, da comunicação à distância (e.g. rádio, satélite e outros com o prefixo *tele*); muitos instrumentistas e compositores se apropriaram dos signos musicais do passado, numa continuidade académica, teatro musical profissionalizado, diversificação estética, estímulos sonoros para a imaginação senso comum no vasto horizonte da música contemporânea, o *pop rock* tornou-se hipertexto, hibridação de todos os discursos, sintoma múltiplo da situação pósmoderna.

Normalmente os poemas na música *pop/rock* são estruturados em função de determinados ritmos binários e procuram dizer algo (mesmo que se trate da maior trivialidade), são assim alegadamente semânticos, embora dirigidos para um auditório muito específico e depois massificado compulsivamente.

Na canção pop, considerada genericamente, o texto e a música estão aderentes ao conceito, as notas musicais seguem as sílabas, os motivos melódicos estão relacionados com os grupos de palavras, as frases musicais condicionam as frases verbais e vice-versa.

O poder do banal da canção (uma melodia de fácil memorização, *song*, canto de pássaro assobiável por qualquer um, *tune*, um fluxo temático e grácil de notas) estende-se ao todo social, como *empan*, ou seja, qualquer fenómeno recente que vem fresco à nossa memória e logo se extingue, a qual distinguirá as execuções repetidas do repertório pessoal.

A estrutura global da canção pop mantém a linearidade e a teleologia da canção medieval: *initium, movere et terminus*.

A canção antifónica (chamada-resposta) está bem representada em “*My Generation*” dos *Who*; a tensão-repouso típica situa-se na alternância entre o narrativo e o lírico.

As vozes incantatórias para um auditório rejubilante A voz vinda lá de muito longe, dum regime tóxico-reincidente, simboliza a psicopatia do *rock*; padrões fonéticos conectados com a psicose, como na “*Teoria do Orgasmo*” de Wilhelm Reich.

Promoveu-se o estilo maneirista e epigonal dos cantores *rock* num ambíguo vórtice conceptual David Bowie, em “*Low*”, faz inflexões não melódicas sobre uma só nota (exercício da dita música monotónica).

A voz no *rock* estabelece com o público uma tendência ao unísono social, por isso mesmo é uma música integrativa; ou todos cantam, ou há interlocução cantor/público, ou diálogo directo com perguntas e respostas impregnadas de humor e auto-afirmação.

O *rock cyberpunk* (que recorre à parafernália digital) tem um sentido traçado pela improvisação e não pela composição (entendida como música na partitura); a sua manipulação é eminentemente tecnológica e a sua ideologia é perversamente tecnocrática.

A canção pop rock

Jorge Lima Barreto

10

Os pequenos motivos vocais estão no pop *rock* próximos do discurso proclamatório, do *slogan*, e a libertação de técnicas vocais é resultado do idioleto (a expressão pessoal). A poética pode ser escapista como na telenovela – questões passionais e seus derivados neo-realistas, numa sempiterna actualização - políticos, rurais, desportivos, ambientais, focalizando as preocupações do cidadão comum no seu quotidiano, hoje globalizado e vigiado no *big brother*...

No pop *rock* as vozes são situadas num artifício tecnológico, expandidas para as multidões em concerto, para os milhões de telespectadores e radiouvintes; vozes escutadas em todo o planeta.

A voz no pop *rock* pode ser natural e idioletal mas é na maioria dos casos processada eléctrica ou ciberneticamente.

A própria parafernália do pop *rock* dilatada pelo amplificador e exibidora de grandes intensidades sonoras torna o cantor dependente do microfone.

O timbre/grão natural prevalece como fonte destas adjectivações técnicas e estruturais, a qualidade vocal no pop/*rock* é idioletal (só há um Neil Young, inimitável) e os fraseado, acentuação, alteração de ritmo, conceito de tempo, maneira de exprimir as consoantes ou as vogais, a inflexão na nota (*pitch*), o deslize entre certas notas - são elementos que, entre outros, podem fundamentar um estilo vocal.

Os vocalismos correspondem à multiplicidade dos estilos de *rock* (do *punk* ao *techno*) em extravagantes enredos psicotécnicos.



Eric Clapton

No *art rock*, a poesia pode ser asemântica, não pretender significar qualquer coisa, vai ao encontro de tendências da poesia contemporânea concreta, fonética; aparentemente não há *rock* sem voz, salvaguardando as tendências instrumentais do *rock* planante ou do *techno*; de Mayall a Clapton, de Hendrix a Zappa, quase todos os titulares de grupos de *rock* foram cantores para além doutras funções instrumentais.

O vocalismo do *rock* foram inicialmente dependentes dos *rhythm-and-blues*, mas muitas outras influências convergem para a formação da voz no *rock* (e.g. o *talk show* e Jim Morrison; o *bel canto & maledita* de Diamanda Galás; Laurie Anderson (*vox multimedia*)).

A canção pop rock

Jorge Lima Barreto

11

O semafórico Elvis Presley, arremeda o canto *yodel*, forma popular dos Alpes - a alternância dos registos vocais grave e agudo; usa a modulação sobre as vogais preferentemente às frases; celebrizaram-se as longas canções, misto de falatório, anedota, provocação, chiste.

Certas tessituras vocais são implantadas como moda, como um maneirismo (e.g. Gary Numan na *Tubway Army*, David Sylvian nos *Japan*, Howard Devoto nos *Magazine*, correspondendo a uma tipicidade vocal da *cold wave*); vocais concretistas e apoteóticos, litании baseadas em leituras oblíquas do sobre um plasma electroacústico que arrasta para o fantástico; instituem-se pequenos acidentes rítmicos e combina uma diversificada conotação de timbres elementares aplicados a tecnologias e/ou efeitos de estúdio.

Na canção pop, as palavras são signos da voz.

É um discurso feito de *clichés*, familiar, investe no banal e na força afectiva até ao extremo do *patois*, como no *rap*, tem o sentido de conversa íntima e banal, donde a permanente queda no irrisório e no simples.

Nos *blues* de Chicago, dava-se preferência vocal à respiração num tempo longo de garganta aberta, sensualidade e melisma.

Poesia ecumenista e ecléctica que pode escapar-se amiúdas vezes para o gongorismo a declamação psicótica, a poesia fonética (David Byrne em "*I Zimbra*") ou a poesia concreta (Laurie Anderson). A canção é um tributo à sensualidade da voz, uma correspondência esquizofrénica entre o poema e o fluxo musical.

Os pequenos motivos vocais estão no *rock* próximos do discurso falado e a sobreposição de técnicas vocais são resultado do idioleto (a expressão pessoal, como a Amália que tinha "a voz que Deus lhe deu"...).



Rolling Stones

Apesar do impositivo do poema previamente escrito, o vocalista pode improvisar livremente criando poemas espontâneos como na poesia automática dos surrealistas.

O *scating*, i.e., a produção das mesmas notas no instrumento e na voz, caracterizam uma técnica vocal/guitarrística do *rock*, exacerbada por Peter Frampton.

Alguns dos grandes cantores de *rock* são especialistas do vibrato, do melisma (estrutura fonética correspondente e coincidente com as notas musicais); do grito; do falseto; do trilha e arremedos do canto gutural *tuva* - mas o que marca a profunda identidade dum cantor de *rock* é o seu timbre natural .

A canção pop rock

Jorge Lima Barreto

12

Mick Jagger em “*Their Satanic Majesties Request*”, com os *Rolling Stones*, usa eufemismos vocais como soprar, aspirar, gemer junto ao micro.

A aliança entre cantores com diferentes tessitura ou registo tem dado ao *rock* admiráveis obras onde brilha o improviso dialogal, que funcionam por duplas ou *tutti* coerentes de tal forma que estas ligações criam por excelência uma figura de discurso (e.g. a relação Tony Banks-Peter Gabriel nos *Genesis* iniciais; as vozes harmonizadas dos irmãos Russell e Ron Mael dão uma cor especial e futurista aos *Sparks*).

A hipercomercialização e o *stardom system* produz das mais famosas vozes entre a *pop*, o *rock* e a *light music*, de Elvis a Sinatra, de Michael Jackson a Madonna...

A voz, alterada como os instrumentos, nada indica salvo o absurdo da sua própria deslocação discursiva; feita de despojos, detritos, ruídos, melodias arremedadas, o canto é um fantasma no caos do discurso musical.

Alteradores electrónicos de voz como o *vocoder* caracterizariam a tendência do canção pósmoderna. Brian Eno emancipou a estética *techno pop*, que viria a transformar tecnologicamente os tratamentos vocais; Eno fechava-se em estúdios e fazia experiências diversas com gravadores, velocidades, sobreposições de estereótipos da *soul music*, da *pop* e do *rock*.

Nos *Beach Boys* o *tutti* vocal é distribuído por solos, duos, trios, quartetos, ou em extensões corais simuladas no *tape*.



Queen

O valor musical e poético do *rock* está pois nesta inserção de várias realidades: a do *punk*, que valoriza a transgressão e o *drop-out*, a drogadicção e o nihilismo da classe média, e o novo subjectivismo da arte contemporânea, seduzido pelo erotismo do acto criativo, como num retrato de Mapplethorpe.

O rigor da escrita musical para voz no *rock* tem o seu mais importante compositor em Zappa: as suas composições para voz (canto, *Sprechgesang*, fala) são apanágio do teatro musical, uma corrente da música contemporânea que trabalha com os sons instrumentais e vocais como signos duma acção dramática, que se improvisa surpreendentemente.

Na “popereta” (opereta *pop* ou ópera *rock*) dos *Who* (“*Tommy*”), ou dos *Queen* (“*A Night at the Opera*”) trabalharam-se empirica e escandalosamente morfologias da grande ópera, com licenciosas adulterações.

Generalizando, a poesia *pop rock* prefere o verso em rima.

A canção pop rock

Jorge Lima Barreto

13

Do *reggae* ao *rap* ao *hip hop* a rima marca o acento tónico da expressão improvisada. Os comentários, os anúncios, os interlúdios falados dos antigos *DJs* originaram o discurso *toasting* improvisado na rádio - esta morfologia projectou-se no *rap* e no *hip hop* e era libertinagem na improvisação verbal e musical.

O *hip hop* cristalizou diversos estereótipos vocais; o *rap* prodigalizou-se em todos os cantos do mundo e foi vertido para as línguas autóctones ou indígenas numa forma estreita de canção temática rimada, repetida *ad lib*, com variações improvisadas.

O timbre idioletal, o grão da voz magnifica a aura duma canção.

A mestria está na metamorfose de estilo, registo, intonação, dramatização, um labirinto de técnicas vocais e expressões poéticas.

O *rock* é essencialmente uma música lírica e podemos avaliar esta asserção a três níveis: *afectivo* - palavras com expressão que emergem da melodia; *narrativo* - versos que contam uma história; *gestual* - palavras na sua exclusiva sonoridade onde a voz tende a ser um instrumento.

O princípio fundamental da estrutura do *rock* é a composição temática, uma frase *cantabile*, uma invenção lírica; o *logos* do pop *rock* é a “melodia”.

A especificidade desta escrita melódica está profundamente arreigada à concepção romântica do *lied*, com métricas e cadências regulares e uso da escala diatónica.

A melodia pode ser de perfil indiferentemente euro, afro ou asiática; o “ritmo” é sincopado, alusivamente africanizado e binário na batida com fortes referências jazzísticas; a harmonia é surripiada ao classicismo tonal europeu, normalmente tocada na escala de “dó maior”.

O *rock mainstream*, espécie de metagramática de todo o *rock*, permanece música tonal, expressivista, repetitiva nos módulos melódicos, adstrita ao conceito de canção, sobre um batimento rolado (*rolling beat*).

Há apenas esboços de composição e a partitura cifrada limita-se à descrição da linha melódica e de alguma métrica; a forma da canção é o princípio da composição do *rock*; trata-se dum enunciado melódico, harmónico com um punhado de acordes, sendo a sua métrica prescrita ou sugerida.

A repetição é um factor de maior importância no *rock*, a reiteração de figuras melódicas é permanente e a rítmica binária de base mantém-se quase inalterada durante a criação da obra.

É claro que na *techno pop* ou em certo *art rock* encontramos múltiplos processos de canto, analógicos ou digitais e, no período do *rock* sinfónico, os acontecimentos sonoros dentro dum tema eram minuciosamente estipulados, a sua variação de intrincado e restritivo enredo.

A canção pop rock

Jorge Lima Barreto

14

Na teoria de Cutler a *composição* do *rock* tende a ser colectiva já que os novos meios de produção (instrumentação electrónica, gravação, *play back*) estabelecem uma elisão da composição, da produção e da *performance*; é a improvisação que se liberta dos temas e realiza fenómenos híbridos, laminados ou palimpsestos.

A “distorção” até à absurdidade é um elemento primordial da composição *heavy metal* onde a mais banal melodia é um maneirismo triturado por brutal gestualização.

Os *Sonic Youth* gozam dum enorme culto entre os admiradores de *art rock* e as suas obras são acções sobre o ruído e a miscelânea vocal e electroacústica.

A “secção rítmica” está presente em quase todas as situações *pop rock*, é constituída por bateria, guitarra baixo, e guitarra rítmica (admitindo situações extensivas de percussão, caixa de ritmos, teclados acústico e electrónico, controladores digitais de sopro, cordas, tecla percussão, sampler, gira-discos, computador, e.a.).

A secção rítmica estabelece uma relação infraestrutural da pulsação de base.

A rítmica binária (sobre dois tempos) é estipulada por uma racionalização básica dos seus elementos polirrítmicos e pelo jogo simplista de tempos duplos.

Na semiologia do *rock*, um complexo orgânico de sons electrónicos e acústicos é propulsado pela violência rítmica, que implica em cada *beat* a emanação fenomenal *breaks*.

A “colagem” é o elemento estruturante de toda a *pop art*. A colagem é a articulação de elementos disjuntivos e desmembrados; elo de uma união entre diversas relações musicais, unificação aparente de mundos separados. A colagem é um labirinto sonoro; magnificada pelos *Beatles* tornou-se caleidoscópica e é fundamental no *art rock*.

O *play back* depauperou a técnica musical, e nesta sua infantilização estiolou a verdade artística do *rock*. Gravando em estúdios sofisticados, num método de execução por tentativas e erros, filtragens, correcções, depurações, metamorfoses sónicas, e.a. chegava-se a um resultado considerado optimal, possível de atingir em *performance* ao vivo.

A técnica do *scratch* inaugurou-se sob o beneplácito de Cage (e.g. “*imaginary landscape n.º 1*”, 1939) - afinal a manipulação do disco-objecto, jogando com os seus movimentos, iludindo o tempo fixado. Algumas subtipologias, do *reggae* ao *rap*, do *hip hop* ao *jungle*, desenvolveram este sistema peculiar desde os anos de 1960, o que se estendia ao mundo vocal, real ou virtual, prévio ou actual.

No *scratch*, o gira-discos tornou-se um instrumento musical e o seu manipulador é o *DJ* (*disc jockey*). A técnica do *scratch* preconiza a escolha de vários discos que servem como matéria prima e são

A canção pop rock

Jorge Lima Barreto

15

manipulados em acelerando, retardando, súbito *staccato*; tocados de trás para a frente, numa profusidade extraordinária de técnicas de manipulação dos gira-discos.

Um dos primeiros criadores de *hip hop* teria sido Grandmaster Flash que trabalhava várias velocidades do gira-discos mantendo o *beat* constante enquanto falava cantando (*toasting*).

Segmentos, velocidades, alterações do tempo (acelerar, retardar, sustenir, e.a.) são signos desta arte vocal experimental que se alimenta de despojos, detritos, estilhaços de obras de arte.

Sob a égide da *pop art*, especialmente pela acção poliartística de Andy Warhol, criaram-se algumas obras de teor experimentalista, também apelidadas de *art rock* (e.g. “*sister ray*” dos *Velvet Underground*, um empreendimento de John Cale; “*metal machine music*” de Lou Reed; o épico de ficção científica de Klaus Blasquiz dos *Magma*; no *kraut rock* ou rock planante, normalmente de edição germânica, e sucedâneos, desenharam-se grandes paisagens sobre fluxos monótonos e maquínicos, vozes etéreas e mescladas, num princípio da hipnose do ritmo contínuo.(e.g. Klaus Schultze, *Tangerine Dream*, *Kraftwerk*, e.a.).

Depois, desde os anos 1980, com o sistema *midi* e a digitalização, a nova improvisação de cariz *pop rock* estilhou-se num âmbito pósmoderno com divagações vocais poliscópicas, amálgama e concocção de delírios líricos, de variegados subestilo e subgénero tecnológicos, numa expressão massificadora do *Zeitgeist* (avanço cultural no mundo).

Constelação de propostas de certo modo insólitas donde sairiam movimentos insulares e progressistas da *electronic live* a culminar na massificação da “música electrónica” (termo usurpador popular e jornalístico para a música que recorre sobretudo ao *laptop*, entre outras parafernalias digitais e informáticas, actualizado no epifenómeno tecnocrático duma proclamada música “*acousmatic*”).



Joan Baez

Durante a sua História do pop *rock* e subtipologias satélites, vingaram agrupamentos míticos, fogos de artifício de vocalização desabrida a libertar-se da quadratura do círculo da temática.

Num inventário de figuras da História do pop/*rock*, para além de muitos agrupamentos já citados podemos nominar e classificar:

Blues, Funky, Soul: Aretta Franklin, Chuck Berry, Sly Stone, *Supremes, Sly and the Family Stone, Temptations*

A canção pop rock

Jorge Lima Barreto

16

Rock-and-roll: Bill Haley; Little Richard, Buddy Holly, Jerry Lee Lewis, [Carl Perkins](#), [Gene Vincent](#), [Eddie Cochran](#), [Bo Diddley](#)

Country rock: Bob Dylan, Joan Baez;

Mainstream: Robert Plant, Bob White, Ozzy Osborne, Lenny Kravitz, Mick Hucknall, Freddie Mercury; Rory Gallagher, Peggy Lee, Roger Hodgson, Roger Daltrey, Neil Young, Robert Wyatt, Ronald Fagen, Ian Anderson, Donovan, David Crosby, Mama Cass, Billy Idol, Joe Jackson

Falseto: Smokey Robinson, Klaus Nomi, Ron Mael

Modernismo: Beth Gibbons, Kurt Cobain, Suzanne Vega, Axel Rose, Eddie Vadder, Joni Mitchell, Peter Gabriel, Paul McCartney, P. J. Harvey, James Taylor, Tim Buckley, Elvis Costello, Peter Gabriel, Brian Ferry, Ian Dury, Scott Walker

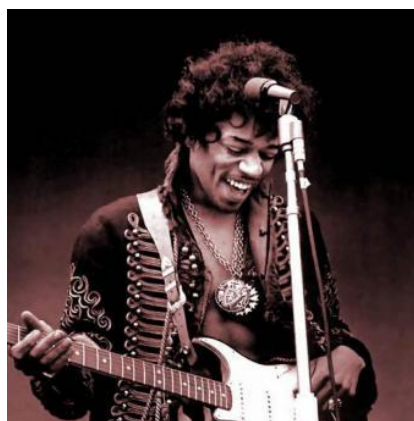
Marginalia: Jimi Hendrix, Jim Morrison, Janis Joplin, Johnny Rotten, Jonathan Richman, Blondie, Vanguardismo art rock:

em Patti Smith, Adrian Bellow, Bowie, Annette Peacock,

Wendy Carlos, Laurie Anderson, Duplas vocais. (e.g. *Steely Dan*: Ronald Fagen e Walter Brecker; *Deep Purple*: Ian Gillan e Ritchie Blackmore ou Jon Lord; *The Band*: Robbie Robertson e Rick Danko; *Incredible String Band*: Robbie Williams e Mike Heron; Mick Fleetwood e Christine McVie ; e.a.),

Expressionismo: Diamanda Galás, Blixa Bargeld, Mike Patton, Nico

Edward Ka-Spel, Blixa Bargeld,; David Thomas, Alan Vega, Alice Cooper, Nina Hagen, Don McLean. e.a.



Jimi Hendrix

Em suma, no pop *rock* há apenas uma relativa congruência da técnica musical e essa congruência é dada pelo regime de realização áudio, o que implica o produtor, o engenheiro de som e as suas qualificadas equipas de *sound design*.

Podemos inferir alguns valores duma sociologia da canção no *rock*: “comunicativos”, a sua parte compreensível; “rituais”, que dizem respeito ao comportamento; “técnicos”, que insinuam a virtuosidade, os códigos, os estilos; “eróticos”, que são concomitantes à sexualidade; “políticos”, que remetem para a problemática social - estas são algumas das estratégias de participação do pop *rock*.

A voz no *rock* estabelece com o público uma tendência ao uníssono social, por isso mesmo é uma música integrativa; ou todos cantam, ou há interlocução cantor/público, ou diálogo directo com perguntas e respostas impregnadas de humor e auto-afirmação.

A História da *dance music* traça-se dos eléctricos *rhythm and blues* ao etno *reggae* ao *funk* ao *disco* ao *rap* ao *hip hop*.

Talvez não seja despropositado considerar a canção pop *rock* como música de dança no sentido em que provoca uma resposta corporal do auditório; *maxime* na expressão da gíria “abandar o capacete” que distingue desde logo o amador do *rock* de qualquer outro; no entanto o termo dança usado na tipologia da *dance music* vai mais longe porque alberga o sentido próprio dum lugar - a pista de dança (e.g. iconicidade: gesto, mímica, movimento, bater das mãos, pose, passo, salto, solo, relação dual ou colectiva, sensualidade luxuriante, etc.).

Na sua versão pop, o *rap* tornou-se um sector de intervenção directa sobre os acontecimentos, novos passos de dança, gesticulatória emblemática, *fashion*, ritual de rua, contextos fonéticos da gíria local.

Anteriormente ao termo *dance culture*, inseparável do movimento *Hip Hop* e da moda do *ecstasy* e do *graffiti*, houve formas de dança popular determinantes para o seu devir.

Os seus meios estéticos são o motivo, a fuga, a frase reiterada, a polifonia, a agógica, a textura tímbrica, o conceito falsamente recuperado de *basso continuo*, uma designação instrumental bizarra (e.g. o *sound system*, o *deck* de dois gira-discos, megafone que pode ser um *gadget* de plástico com efeitos surpreendentes, a mesa de mistura, o *sampler*, o sintetizador, a parafernália electroacústica, e.a.); luminotecnia, automatismo, repetição, hipnose, *trip*; o desenho espectral do som, a manipulação empírica de bens electrónicos e informáticos; a música em anel electronicamente processada; aprofecia e profanação, elevação e meditação, cleptofonia; gozo, orgasmo; analepse, a antecipação dum mundo pós holocausto; poética do absurdo vivida numa realidade virtual; transubstanciação vocal, metamorfose das emoções; loquacidade inconformada, palavra maquínica/palavra andróide, opereta *cyberpunk*; bailado apocalíptico; enredo transmental e distópico (e.g. os mestres *hip hop*, Grooverider, A Guy Called Gerald, Alex Reece, Tricky; DJ Mutamassik em cenas de fusão).

No fim do século passado, os ritmos mesclaram-se, as correntes como o *funk*, o *disco*, o *hip hop* e o *jungle*, hibridaram-se nas mesas de mistura, no *scratch*, na interacção computacional.

Jorge Lima Barreto