

Rumble: uma música boa para brigar (e para pensar)

Rumble: a music good for fighting (and for thinking)



Alexandre Eleutério Rocha

Universidade de Brasília (Brasília, DF, Brasil)

blues.alexandre@gmail.com



Antenor Ferreira Corrêa

Universidade de Brasília (Brasília, DF, Brasil)

antenorferreira@yahoo.com.br

Resumo: A partir do inusitado (e rico em significados) episódio de censura musical ocorrido no cenário da música popular estadunidense, este artigo busca refletir sobre as condicionantes internalistas e externalistas que operaram nesse processo. Considerada como divisora de águas no cenário do rock, *Rumble* foi uma obra arquetípica no que se refere à construção da significação simbólica. Valendo-se de ferramentas conceituais musicológicas e antropológicas, aventamos possibilidades de resposta para a questão: por que um tema instrumental conseguiu operar tal significativa reatividade musical e social? As reflexões aqui apresentadas levam em consideração as funções da música nas sociedades, os aspectos estruturais da música, bem como as representações e significados simbólicos desse fenômeno.

Palavras-chave: Rumble. Música instrumental. Censura. Significação musical.

Abstract: Starting from an unusual, but equally rich in meanings, episode of musical censorship occurred in the scenario of American popular music, this article seeks to reflect on the internalist and externalist conditions that operated in this boycotting process. Considered as a watershed in the rock scene, *Rumble* was an archetypal music work in terms of the

construction of its symbolic meaning. Using some conceptual tools from music and from anthropology, we suggest possibilities for answering the following question: why did an instrumental piece of music manage to operate such significant musical and social reactivity? The reflections here presented take into consideration the social functions of music and are based on the structural aspects of music, as well as on the symbolic meanings of this phenomenon.

Keywords: Rumble. Instrumental music. Censorship. Music meaning.

Submetido em: 11/11/2021

Aceito em: 17/01/2022

Introdução

No ano de 1958, o nascente *rock and roll* (*r'n'r*) ainda buscava imiscuir-se no campo artístico da música popular estadunidense, mas não sem encontrar muita reatividade e oportunismos por parte de amplos setores sociais. Neste mesmo ano, a música *Rumble* de Link Wray enfrentaria o boicote por parte de várias emissoras de rádio em razão de uma suposta mensagem apologética à delinquência juvenil que comportava. Embora o fenômeno social da delinquência estivesse em pauta em vários setores institucionais do país, o que salta aos ouvidos é o fato de *Rumble* ser uma música instrumental.

No presente texto, buscamos refletir sobre esse episódio aparentemente prosaico (uma vez que interdições assim foram moeda corrente no universo da música popular), mas rico em aspectos sócio-musicológicos que comportam interessantes problematizações, entre estas, a própria motivação de censura artística. Assim, propomo-nos a pensar os aspectos internalistas e externalistas desse curioso, mas pouco conhecido, episódio da história musical popular estadunidense.

A partir de um resgate histórico, apontaremos sucintamente algumas possibilidades de reflexão sobre como e por que essa determinada peça musical conseguiu ter condições de operar tamanha reatividade. Com uma perspectiva processual sobre um acontecimento cultural, será sugerido também uma análise etnomusicológica da performance (em exercício livre, pois de segunda mão, ressalta-se) a partir de seu mito de origem e de seu processo de posicionamento no campo artístico, levando em conta alguns aspectos estruturais, bem como as representações e significados semânticos, sintáticos e simbólicos desse fenômeno.

The Rise of Rock and Roll

Estados Unidos, 1958. O imberbe, mas perigosamente (para um país segregacionista) miscigenado,¹ *r'n'r* (GILLET, 2011) feito por e para jovens buscava posicionar-se no que Bourdieu (1996) tratava como *campo artístico* – conceito operativo basilar para a compreensão de que a criação artística só é possível através do mapeamento das mediações interpostas entre obra e público, operadas por agentes como crítica e imprensa. O conceito aqui é alocado para o campo artístico do universo musical *pop*², equilibrando-se por entre deslumbres e acolhimentos por parte de segmentos da indústria do entretenimento, por seu rico filão mercadológico, e em meio a reticências e resistências de amplos setores artísticos e sociais sobre essa “música de crioulos”³. O Conselho dos Cidadãos de Nova Orleans distribuiu, em 1956, um panfleto em que bradava:

PARE! Ajudem-nos a salvar a juventude americana. Não comprem esses discos de negros (se vocês não querem servir negros em seu comércio, então não tenham discos negros no jukebox e não escutem discos negros nas rádios). Os gritos, as letras idiotas e a música selvagem desses discos enfraquecem a juventude branca da América. Liguem para os locutores das estações de rádio que difundem esse tipo de música e reclamem. Não deixem seus filhos comprarem esses discos de crioulos (CONSELHO DOS CIDADÃOS DE NOVA ORLEANS, 1956 apud MAZZOLONI, 2008, p. 142).

1 Juntamente a diversos historiadores e especialistas (MUGGIATI, 1973; FRIEDLANDER, 2006; GILLET, 2011; MAZZOLONI, 2012), compreendemos que o *r'n'r* foi, em um primeiro momento, o resultado do encontro sócio-histórico-musical e interétnico entre gêneros populares afro-americanos (jump blues, *r'n'b*) e euro-americanos (country and western, rockabilly), todos advindos de camadas socioeconômicas subalternas do chamado Deep South. Esse gênero foi protagonizado por músicos e grupos étnicos que guardam entre si estreita e antiga proximidade geográfica e simbólica (afetiva). Esse *r'n'r* miscigenado foi registrado inicialmente por gravadoras musicais independentes (sulistas e nortistas), sendo logo em seguida apropriado por grandes conglomerados midiáticos que operaram conseqüente processo de embranquecimento e domesticação estética. A ideia da miscigenação ajuda a refletir sobre como e quanto o *r'n'r* é devedor às matrizes negras e brancas. Sobre essa interação, Cf. HUMPHREY, 1993; PEARSON, 1993; WOLFE, 1993; TOSCHES, 2006.

2 A utilização do adjetivo pop ancora-se na contextualização proposta por Peter Gammond (apud SHUKER, 1999): embora o uso da palavra “popular” em relação às formas mais leves da música date de meados do século XIX, a abreviação “pop” começou a ser utilizada durante os anos de 1950, sendo adotada como nome genérico para um tipo especial de produto musical dirigido ao mercado adolescente.

3 Para uma referencial análise sócio-histórica dos primeiros anos do rock and roll, Cf. GILLET, 2011.

O *r'n'r*, enquanto resultado do historicamente recorrente encontro das desprestigiadas culturas pobres sulistas,⁴ foi, portanto, uma manifestação sócio-musical situada num *campo* (BOURDIEU, 1996), isto é, um lugar repleto de mediações, negociações e conflitos entre os agentes que o integram e que buscam manter ou alcançar determinadas posições, obtidas pela disputa de capitais específicos. Nada melhor para ilustrar essa “batalha campal” do que a emblemática declaração cunhada por Frank Sinatra que, até então, reinava soberano como ícone da canção popular:

Minha única tristeza profunda é a insistência implacável das gravadoras e estúdios de cinema em oferecer a expressão mais brutal, feia, degenerada e perversa que tive o desprazer de ouvir (e que) promove reações quase totalmente negativas e destrutivas nos jovens. É cantado, tocado e escrito em sua maior parte por idiotas cretinos, por meio de reiterações quase imbecilizantes e letras obscenas – na verdade, sujas – (conseguindo) ser a música marcial de todos os delinquentes juvenis de costeletas sobre a face da terra. Este afrodisíaco com cheiro rançoso eu deploro (FRANK SINATRA, 1957 apud FRIEDLANDER, 2006, p. 12).

E, neste mesmo 1958, *Rumble*, um tema musical instrumental, sofreria boicote por parte de várias emissoras de rádio dos EUA em razão de uma suposta mensagem apologética à violência. Em um exercício de autocensura, veículos de comunicação se recusaram a veicular a peça receosos de que assim pudessem incentivar a luta de gangues, quando a delinquência juvenil era fenômeno social em pauta em vários setores institucionais do país.

4 Grosso modo, o rhythm and blues negro e o rockabilly branco: o termo rhythm and blues (ou simplesmente r'n'b, blues com ritmo, balanço) surgiu a partir de 1949 nas páginas do Seminário Billboard para substituir a famigerada e racista denominação anterior, race records. Desse modo, pretendia-se dar conta mercadologicamente da significativa variedade de manifestações musicais populares afro-americanas baseadas sobretudo no blues. O rockabilly, por seu turno, foi a designação que casava profanamente o “rock negro” com o hillbilly branco (hillbilly music, música caipira, como era também pejorativamente chamada a música branca, rural e sulista. Essa depreciação, contudo, não se dava por motivos raciais, mas por razões econômico-culturais e, posteriormente, foi rebatizada de country music). Sobre as matrizes negras do r'n'r, suas estruturas e processos, ver HUMPHREY, 1993; PEARSON, 1993; TOSCHES, 2006; MAZZELONI, 2012.

A interdição, contudo, não era novidade no universo pop musical, ainda mais pelo fato de se tratar de um *r'n'r*⁵, emergente gênero popular que desde cedo enfrentou estranhamento e reatividade sociais, agrediu etos, associou-se à tensos atritos geracionais e foi estética, comportamental e politicamente interpretado, por setores reacionários da sociedade, como “selvagem”, “lascivo” e “transgressor” (FRIEDLANDER, 2006). Todavia, é sabido que muito dessa implicância adjetivada era causada pela estreita afinidade de origem do rock com a música afro-americana (como detalharemos adiante). Mas o que torna o episódio peculiar (e possivelmente inédito na música popular inserida na indústria cultural) é o fato de ser essa uma peça musical inteiramente instrumental. Ou seja, sua potencialidade de transgressão e inconformidade às normas sociais, como função preconizada por Merriam (1964), não residiria na sua poética ou em sua retórica, mas sim, e a priori, na sua sonoridade.

Composta e executada pelo guitarrista Link Wray, por sua vez escudado por sua banda The Ray Men, *Rumble* inscreveu-se na historiografia do *r'n'r* encharcado de *blues* por méritos intrinsecamente musicológicos, ao contribuir para a formatação estrutural e estética do gênero, pois o guitarrista inventou inédita mistura de distorção com trêmulo e o *power chord* (todavia, em débito explícito com os pioneiros músicos elétricos de *blues* negros que açoitavam seus amplificadores e tocavam de modo agressivo, mas com muita lascívia⁶). No entanto, esse tema instrumental inscreveu-se também na mitologia do *r'n'r* ao possibilitar narrativas tão emblemáticas quanto fascinantes leituras etnomusicológicas.

5 Discorreremos mais adiante sobre os processos sócio-históricos da censura, mas adiantamos aqui que são notórios os casos ao longo da trajetória do rock, e por várias razões: de alusão às drogas (Lucy in The Sky with Diamonds, Beatles, 1967) a ofensas “reais” (God Save The Queen, Sex Pistols, 1977), passando por insinuações sexuais improváveis (Wake Up, Little Suzie, The Everly Brothers, 1957) e por insinuações de fato cheias de signifying (Louie, Louie, The Kingsmen, 1963).

6 O blues possui, também, origens em uma manifestação de dança intitulada slow drag (CHARTERS, 1959, 2019; LOMAX, 1993; OLIVER, 2009; WALD, 2010; DEVI, 2012), que acontecia sobretudo nas juke joints afro-americanas na virada do século XIX para o XX e se caracterizava literalmente por um “lento arrastar” que emulava o ato sexual. Já as palavras rock e roll são egressas do vocabulário vernacular negro, gírias que referenciavam tanto os movimentos laborais (embarcações, construção de ferrovias) dos recém-libertos quanto gírias de dança e do ato sexual, tais como movimentos de frente para trás e de um lado a outro (MURRAY, 2017; DAVIS, 1998). Obviamente, os compositores valiam-se dessas expressões em suas músicas, como é o caso, por exemplo, de Tutti Frutti, hit *r'n'r* negro de Little Richard. Tutti Frutti era conhecida gíria homoafetiva afro-americana para sexo anal que, todavia, passou despercebida pelos produtores brancos (WHITE, 1987). Existe vasta literatura sobre a estreita relação estética, discursiva e de linguagem (explícita e/ou codificada) entre o blues e o seu caractere erótico (erotismo enquanto representação da sexualidade). Essa literatura canônica (historiográfica, biográfica e jornalística) considera, em sua análise do blues, aspectos musicológicos, antropológicos, poéticos, coreográficos e performáticos. Entre outros, Cf. JOHNSON, 1927; AGEE, 2009; COURLANDER, 1963; KEIL, 1966; FERRIS, 1978; PALMER, 1981; HERZHAFT, 1986; COWLEY, 1993; MUGGIATI, 1995; YURCHENCO, 1995; KING; RITZ, 1999; HAMILTON, 2000; MCCLARY, 2002; KOECHLIN, 2012; RYAN, 2015; SCHWARTZ, 2018.

Rumble, uma música instrumental simbolizando comportamento grupal (OLIVEIRA PINTO, 2001) de excitação/violência, mereceria, portanto, uma análise mais aprofundada da obra inserida no seu contexto cultural. Hoje canonizada como um clássico *r'n'r* instrumental, *Rumble* interessa como fértil e denso terreno de análise por se encaixar, estrutural e processualmente, na ideia do *continuum blues – r'n'r*: se em uma primeira camada de significados (GEERTZ, 1989) temos a celeuma causada por um famigerado *r'n'r* (simbolicamente “delinquente” e “selvagem”), ao adentrarmos em suas camadas, nos deparamos com o *blues*, igualmente “selvagem”, assim como “concupiscente” para o imaginário histórico-cultural da estrutura social WASP⁷.

O som e a fúria de um Shawnee: *mitemas*⁸

O “mito de origem” de *Rumble* tem data e local definidos. Em janeiro de 1958 (MCDONOUGH, 2006), um clube de Fredericksburg, Virgínia, abrigava uma das chamadas *r'n'r* parties que pululavam na América, promovidas por estações de rádio, transmitidas ao vivo e animadas por um *disc jockey* (DJ) e uma banda. Essas festas focavam na dimensão dançante da nova música, quando adolescentes coreografavam as últimas novidades. Supervisionados por agentes e mediadores culturais adultos, privados e públicos, esses eventos possibilitavam entretenimento, mas sob o conveniente controle social visando, ao fim, a manutenção de uma estabilidade cultural. Essas formas de controle e conservação cultural concorrem dentre as funções sociais da música (MERRIAM, 1964), ou seja, permitem expressão emocional, proporcionam prazer estético, divertem, comunicam e provocam reação física. A música estaria, assim, sujeita à conformidade às normas e às instituições sociais.

⁷ WASP – White, Anglo-saxon and Protestant.

⁸ Fazemos aqui o empréstimo ao vocabulário lévi-straussiano, sendo então o mitema a partícula essencial de um mito. O rock, enquanto gênero sócio-histórico musical, possui mitologia passível de rica análise. Um mitema, ligado a seu “mito de origem”, é a clássica e premonitória frase: “no dia que eu encontrar um branco que cante como um negro ficarei rico”, atribuída, ora ao produtor musical Sam Phillips ora ao coronel (e futuro empresário) Tom Parker, pouco antes de conhecerem o ainda aspirante Elvis Presley.

Essas festas, em realidade, perfaziam quase todas as funções postuladas por Alan Merriam (1964), que estabeleceu diferenciação entre uso, como relativo à situação na qual a música é empregada na ação humana, e função, que se refere às razões do uso ou emprego da música, bem como aos propósitos mais amplos a que esse emprego serve. Ou seja, Merriam (1964) parte dos diversos usos e chega às funções que a música exerce na sociedade. Mas, enquanto ele se ateu ao estudo de todos os aspectos da produção musical, John Blacking (1973 apud SEEGER, 2008), por sua vez, atribuiu, a partir de algumas fontes não musicais dos sons, uma importância apreciável ao movimento corporal, às emoções e ao contexto social e cultural no qual a música é interpretada.

Nesse contexto é importante considerar o compositor. Link Wray é um personagem tão interessante, enigmático e mitológico quanto sua música. Fred Lincoln "Link" Wray, Jr. (1929-2005) merecia um texto à parte. Nascido em Dunn, na segregacionista Carolina do Norte, relatos (alguns próprios) apontam ser filho de mãe (e talvez pai) Shawnne, pobres, religiosos e semialfabetizados que pregavam o evangelho pelas ruas do bairro, uma área negra submetida ao terror da Ku Klux Klan (MCDONOUGH, 2006). Contraíu sarampo na infância e tuberculose quando lutava na Guerra da Coréia, deixando o saldo de audição comprometida e um pulmão a menos. Essas condicionantes físicas refletiriam mais adiante na alta intensidade com que executava sua música. Link Wray teve atuação na música *country*, apesar de seu aprendizado ter sido com um *bluesman* e artista de circo negro. Sua ascendência indígena e pobre, os acordes primais pelo *blues* negro e a opção inicial pelo *country* branco o situaram como um sujeito liminar (TURNER, 1974), no sentido dele se apresentar como um artista indeterminado, numa espécie de processo transitório de limbo social/identitário, mas que lutou por renascimento e reintegração à sua estrutura artístico-social, conseguida quando enveredou pelo *rock*.

Link Wray era, nessa narrativa mitológica, um guitarrista que iniciara carreira três anos antes e, durante um show, se viu persuadido a tocar uma versão de *The Stroll*, um sucesso *r'n'b* da época

e também dança vernacular⁹ afro-americana oriunda do blues e igualmente popular. Reza o mito que estava acontecendo uma briga na plateia e a ideia de tocar The Stroll surgiu para tentar acalmar (!?) os ânimos do público. Não obstante, se levarmos em conta dois dos aspectos inerentes à performance musical: fisiológicos e emocionais (SEEGER, 2008, p. 256), notaremos que o tema escolhido/improvisado acabou por causar mais excitação. O baterista até definiu o ritmo, mas Wray, que curiosamente não conhecia a canção, pôs-se a improvisar acordes de blues sobre uma bateria marcial, executando um instrumental hiperdistorcido (MAZZOLENI, 2008). Ou seja, o tema é basicamente a estilização de um *blues* de 12 compassos em cima de uma base rítmica – baixo e bateria – calcada num sucesso *r'n'b*. De acordo com o próprio Wray, seu irmão posicionou o microfone do cantor em frente ao amplificador da guitarra, o que gerou distorção, ressonância e muito eco.

A bateria marcial emulando e ressignificando The Stroll somados à intuitiva, porque orgânica, guitarra *bluesy* criaram um tema que arrebatou o público do baile e que exigiu quatro repetições naquela noite (MCDONOUGH, 2006; RODRIGUEZ, 2006). A receptividade dessa performance por parte da audiência, segundo o próprio Wray (s.d.) deveu-se, sobretudo, ao estranhamento que a combinação rítmica (física) e distorciva (psicoacústica) causou. Wray diz que os jovens vinham até o palco e pediam “toca aquela música esquisita” (WRAY, s.d.; também, Cf. RUMBLE, 2017). Essa mistura resultou no que Anthony Seeger (2008) relaciona com vários níveis de satisfação e prazer. Temos aqui que a ocasião da performance afetou diretamente as estruturas da música, por meio da alteração tímbrica, da improvisação, variação e resposta da audiência. A boa recepção fez com que Wray decidisse gravar uma demo e tentasse a sorte com alguma gravadora – nasceu, assim, Oddball.

⁹ Para mais informações sobre dança vernacular, ou social, e The Stroll, Cf. DEFRANTZ, 2002.

De “excêntrico” a “lutador de rua”

No entanto, Link Wray não conseguiu replicar o som da noite de dança, confirmando assim que, como “arte do tempo”, a música representa em si um evento singular: quando repetida, ela jamais soará idêntica à execução anterior (OLIVEIRA PINTO, 2001). Frustrado e buscando resgatar a distorção perdida, Wray perfurou com um lápis o alto-falante do amplificador do estúdio, para indignação do técnico e para júbilo do rock: com sua frustração, ele seria pioneiro no uso do *overdrive*, a saber, a soma da distorção com reverberação, resultando na criação de um trêmulo agressivo na guitarra elétrica gerando movimentação nos acordes que, de outra forma, soariam algo estáticos. Wray, no estúdio, valeu-se da saturação do amplificador de modo a criar distorção como principal efeito sonoro, mais tarde chamado *fuzztone guitar*.

Músico curioso e inventivo, Wray buscava seu próprio som dentro das limitações de seu tempo histórico, por meio de experimentos rudimentares que o levaram ao *power chord*¹⁰, acordes reduzidos ao intervalo de quinta justa e formados pela nota tônica com uma oitava grave e outra aguda acrescentando a quinta nota de uma escala. Antes de seu uso, ao se tocar um acorde com distorção o “som ideal” não era alcançado, por resultar “sujo” demais. Os *power chords* proporcionam distorção “ideal” por não deixar as notas com som “vazado”, sobrando notas quando tocado o acorde normal. Justamente por não serem classificados como menores nem maiores, pois a terça do acorde é suprimida, *power chords* podem ser usados em músicas com tonalidades menores ou maiores. Em *Rumble* são utilizados quatro acordes: Re, Mi, La e Si7 (Figura 1) e uma frase solo na pentatônica menor de Mi. Vale também notar que há nessa frase solista um interessante aspecto organológico ou idiomático da guitarra: toca-se uma nota presa

¹⁰ Mitema: referencial técnica da moderna guitarra rock, adentrando no heavy metal, punk rock, hard rock e pop music, o *power chord* já vinha sendo experimentado pelas primeiras bandas de rock que buscavam a saturação e distorção como seus principais efeitos característicos.

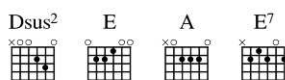
(todas na segunda casa, exceto a primeira: Sol) seguida de outra imediatamente solta. Com o uso das cordas soltas há um acréscimo de intensidade causado pelo reforço dos sons harmônicos resultantes.

Uma ressalva se faz necessária: se considerarmos o *r'n'r* como integrante do *continuum* do *blues* – uma vez que a própria *Rumble* é fundamentalmente um *blues* de 12 compassos – poderíamos localizar um “pioneiro anterior” alguns anos antes: o guitarrista de *blues* afro-americano Elmore James (1918-1963). Link Wray então se tornaria uma espécie de “elo perdido” mestiço entre a ameaçadora sensualidade do *blues* negro com a agressividade anunciada do igualmente ameaçador *rock and roll*.

Figura 1: Rumble

Rumble

By Link Wray & Milton Grant



♩ = 86



Dsus² E A E⁷
 Gtr. 2 (acous.) / / / / cont. sim. Dsus² E E Dsus²

Gtr. 1 (elec.)

w/clean tone + tremolo

T	0	0	0	0	0	0	0	0
A	3	3	0	3	3	0	3	3
B	2	2	1	2	2	1	2	2
	0	0	2	0	0	2	0	0

A Dsus² E Dsus²

(more tremolo on §)

T	0	0	0	0	0	0	0
A	2	3	3	0	3	3	0
B	2	0	0	2	0	0	0
	0	0	0	2	0	0	0

B⁷ To Coda ☺ E Dsus²

1.

T	2	3-0	3-0	2-0	2-0	2-0	0	0
A	0	0	0	0	0	0	3	3
B	2	0	0	2	0	0	2	2
	1	0	0	0	0	0	0	0

Transcrição (acordes e escala) em partitura e tablatura de Rumble.
 Fonte: <https://www.virtualsheetmusic.com/score/HL-19774.html>.

Link Wray enfim conseguiu um som peculiar, mas talvez original demais para a época: as grandes e convencionais gravadoras não se mostraram tão entusiasmadas quanto os dançarinos com a então sugestivamente intitulada *Oddball* (“Excêntrico”). Depois de algum périplo, a fita demo chegou às mãos de um produtor nova-iorquino, que resolveu analisá-la/regravá-la, não sem alguma relutância, pois achava o som barulhento demais, sem qualidade e com fraco potencial de vendas¹¹. As reticências do conservador, mas astuto produtor, caíram por terra quando, ao revisar em sua casa as demos, sua filha adolescente e amigos ouviram a música e foram imediatamente arrebatados por esta (RODRIGUEZ, 2006). A garota então sugeriu o nome de *Rumble* por lembrá-la as lutas encenadas em *West Side Story*, sucesso musical da Broadway estreado um ano antes (e que logo inspiraria celebrado filme) sobre rivais gangues de Nova York¹². Além de nomear um ato e uma canção da peça, *rumble* significava “briga de rua”, uma gíria afro-americana já disseminada desde o final dos anos 1940 (DALZELL; PARTRIDGE, 2005). Nomeando agora uma música ou, ampliaria Seeger (2008), um som, e mostrando o quanto “sons específicos são partes de processos sociais” (SEEGER, 2008, p. 238-239), *Rumble* foi lançada finalmente, apesar da antipatia do produtor.

A música de uma pessoa pode ser o ruído de outra: proibição e autocensura

Rumble não desagradou apenas ao produtor. Vários DJs de algumas cidades (notadamente Nova Iorque, onde o problema com as gangues tornara-se pungente (ASBURY, 2002) que, no final dos anos 1950, tinham o poder de determinar o que era ou não tocado nas rádios, anteciparam a controvérsia e, num exercício de autocensura, boicotaram a execução de *Rumble*, temerosos de incitar

11 Mitema: atribui-se, ora ao produtor, ora ao técnico referido anteriormente, a propriedade dos alto-falantes perfurados, daí uma antipatia adicional ao guitarrista. Infelizmente o nome desse produtor continua desconhecido.

12 Mitema: também se credita a um dos Everly Brothers a sugestão do mesmo nome: Phil Everly, ao ouvir a música, sugeriu ao colega *Rumble*, por seu som áspero que soava como uma “briga de rua”.

a violência de gangues ou glorificar a delinquência juvenil. Essa preocupação era fruto de um preconceito de época e, atualmente, esse tipo de discurso foi extensivamente refutado, pois, além de tratar do assunto de maneira superficial, não encontra respaldo em postulados sociológicos recentes e carece de fundamentação por parte da criminologia cultural crítica. Secular fenômeno sociológico urbano, complexo e multifatorial, e então tema nacional de discussão, as brigas de gangues marcaram gerações de adolescentes nos EUA, integrando o imaginário cultural e a realidade social. A América do pós-guerra passava por profundas mudanças sociais que impactavam o comportamento da juventude, parcela fortemente atingida por conflitos como prosperidade econômica *versus* questionamento de valores estabelecidos pelo *american way of life*¹³, principalmente os referentes à sexualidade e à estética.

Percebe-se assim, em razão de certas instituições de controle social definirem de antemão certos produtos e expressões culturais como violentos, o porquê de o *r'n'r* ter enfrentado muita reatividade em seus primeiros anos, havendo diversos esforços oficiais de censura à execução pública dessa música, às letras sugestivas/alusivas e às sonoridades ruidosas. Em 1958, o conglomerado midiático Mutual Broadcasting System chegou mesmo a eliminar todo o *r'n'r* de seus programas musicais em rede, chamando-o de “música distorcida, monótona e barulhenta” (PEARSON, 1993; MAZZOLENI, 2008). Por seu turno, muitos dos grandes tradicionais e reacionários selos musicais, sabedores de que essa música tinha enorme apelo de vendas, ajudaram a “adestrar” as formas mais estridentes do *r'n'r* por meio de versões mais comportadas (em sua maioria, por artistas brancos)¹⁴. DJs e produtores, em promíscua relação, eram mediadores que então legitimavam *o que, ou como*, deveria ou não ser veiculado, num uso, como alerta Seeger (2008), consciente e mesmo contraditório ao operarem de forma

¹³ Sobre o papel econômico, político, social e cultural dos babyboomers no *r'n'r*, Cf. MAZZOLENI, 2008.

¹⁴ Sobre essa estratégia, que marcou histórica e profundamente a complexa relação entre música negra e mediadores brancos, Cf. HUMPHREY, 1993; TOSCHES 2006.

manipulativa uma censura estético-política e obterem usufruto econômico¹⁵.

Convém lembrar que músicos e público não são os únicos personagens envolvidos, pois tanto na performance quanto no restante do processo musical há administradores, empresários, técnicos, entre outros, também atuantes nesse contexto. Howard Becker (1977) nos diz que toda forma de arte seria uma *ação coletiva*, resultante de uma cadeia de cooperações (ou não) composta por mídia, críticos, colegas etc. O artista seria mais um *actante* que compõe um sistema, fixado por sua vez por convenções que determinam *o que é*, ou *não é*, obra de arte. Assim, quanto maior a busca por independência, autonomia e liberdade, distanciando-se do *modus operandi* compreendido, aceito e compartilhado por esse sistema, maior dificuldade terá o artista de ter sua obra divulgada e bem aceita. Isto posto, David William Laing (apud FRIEDLANDER, 1996) não nos deixa esquecer que, nesse teatro da ação coletiva, uma tática usada por instituições da música popular para tentar manter seu domínio é ignorar ao máximo músicas que contenham elementos discursivos estranhos àqueles estabelecidos por grupos sociopolíticos conservadores.

É preciso reforçar que o receio quanto à temática “ganguês” e as conseqüentes brigas entre grupos rivais estava na ordem do dia. *West Side Story* vinha de um *continuum* iniciado por filmes como *O Selvagem* (1953), *Rebelde Sem Causa* e *Sementes da Violência* (ambos de 1955), permeando a cultura popular e ajudando a criar um clima de medo e paranoia na ala conservadora da sociedade americana do pós-guerra, retroalimentada notadamente pela imprensa também reacionária, que tinham no *r’n’r* alvo estético preferencial. Entretanto, a despeito da autocensura dos mediadores provocada por pressões institucionais e pela opinião pública, toda a (inusitada) celeuma em torno de *Rumble* somente contribuiu para efeito inverso: o silêncio ou boicote, aliado aos méritos intrínsecos da música, despertaram a curiosidade do público e a levaram a

¹⁵ No entanto, muitos DJs e selos menores, inclusive administrado por negros, enxergaram no *r’n’r* uma estética revolucionária, seja ideológica, financeira ou ambas. Artistas negros, como Bo Diddley e Little Richard, ou mesmo brancos, como Elvis Presley e Jerry Lee Lewis, faziam enorme sucesso entre os jovens, e o mercado musical, mais cedo ou mais tarde, sucumbiria.

razoáveis posições nas paradas musicais (DEAN, 2003)¹⁶. Apesar do banimento, ou por causa deste, *Rumble* vendeu, naquele ano, quatro milhões de cópias (RODRIGUEZ, 2006). Sendo um tema instrumental, alguns DJs continuaram tocando o *single*, mas evitando pronunciar o título da música, como o fez também e curiosamente Dick Clark, apresentador do *American Bandstand*, popularíssimo programa de dança na TV, quando apresentou Wray e banda como convidados em maio de 1958 (DOYLE, 2010)¹⁷.

Essa problemática e complexa relação entre mediadores, artista e recepção fica bem exemplificada pela posterior apropriação da música pelo cinema, quando podemos pensar a relação daquela com outras formas de arte (SEEGGER, 2008): de comédias a filmes patrióticos, passando por películas de ação. *Rumble*, enquanto “evento musical” numa perspectiva industrial-ocidental, foi utilizada como trilha sonora ao longo das décadas seguintes. Foi igualmente utilizada em várias *entertainment media*: em documentários, shows de TV, desenhos animados, séries; na publicidade e propaganda (WRIGHT-MCLEOD, 2005), em um, diria Anyidoho (1984 apud AUBERT, 2007) dialético processo de diluição, reelaboração e reafirmação, dinâmico e emergente, de significados e significações.

Tushnet, Chen e Blocher (2017) observam, em análise jurídica, que episódios de censura realizados por instituições e entidades estadunidenses sobre a música instrumental, enquanto *discurso*, não receberam ainda tratamento judicial nem acadêmico adequados, mesmo levando-se em conta que a efetiva censura musical ocorreu com pouca frequência naquele país e, quando aconteceu, enfocou o componente lírico da expressão, ao invés de musical/instrumental. Mas que, ainda assim, os poucos casos levantam pontos dignos de nota.

Convém, portanto, tentar recapitular aqui que os apelos por controle e regulamentação da música instrumental não são prerrogativa, mesmo que quantitativamente modesta, da América

16 Cf. <https://tsort.info/music/yr1958.htm>.

17 Cf. [https://www.pophistorydig.com/topics/link-wray-rumble/Jack Doyle](https://www.pophistorydig.com/topics/link-wray-rumble/Jack%20Doyle).

moderna. Em vários tempos e lugares e por motivações várias, entidades governamentais e outras instituições de poder agiram coibindo a liberdade de expressão. A longa história da censura musical (desde Platão ao repúdio hitlerista às artes degeneradas, passando pela censura religiosa da Idade Média ou a imposta pelos regimes teocráticos hodiernos, até o repúdio pelo regime soviético à música burguesa) mostra que os motivos para censurar associam-se menos a aspectos estético-estruturais que a condicionantes político-sociais, ou seja, mais à condicionantes externalistas que internalistas.

Ainda no âmbito do espectro moral, a BBC, corporação pública de rádio do Reino Unido, banuiu de sua programação em 1955 o tema musical instrumental do filme *O Homem do Braço de Ouro* (*The Man with the Golden Arm*) por este estar associado a um filme sobre o vício em drogas (TUSHNET; BLOCHER, 2017). Estrelado por Frank Sinatra, o longa retratava a errática e degradante vida de um baterista de jazz de uma noturna/soturna Chicago. Assinada e conduzida por Elmer Bernstein, a trilha sonora instrumental contou com a participação de renomados solistas do gênero, que infundiram a paisagem sonora do *jazz* e do *blues*, notadamente no tema principal, *Frankie Machine*, marcada pelo naipe de metais e sobretudo pelo uso no arranjo do climático *stop-time*¹⁸.

Aspectos pitorescos também envolveram a censura imposta por ditaduras militares em distintos países do mundo. No Brasil, para mencionar apenas um caso, é conhecido o caso, no mínimo inusitado, da censura imposta a duas músicas de Edu Lobo, *Casa Forte* e *Zanzibar*, ambas músicas instrumentais. Esse episódio mostra que, na maioria dos casos, os censores estavam preocupados com convicções ideológicas do artista e não com potenciais “perigos” da obra em si que, como pode ser deduzido desse caso,

¹⁸ Artificio de arranjo na qual o padrão de acompanhamento instrumental para (ou parece parar). Depois dessa pausa, os instrumentos encarregados do acompanhamento não retomam imediatamente o padrão rítmico, mas acentuam em posições métricas distintas dos compassos, sempre seguido de pausa, enquanto algum instrumento solista, cantor ou sapateador, continua a improvisar. Egresso da cena musical híbrida blues-jazz de New Orleans, logo absorvido pela língua franca ampla do blues, jazz, r'n'b, e r'n'r e depois espreado à canção popular, o *stop-time* tornou-se um dos expedientes musicais mais reconhecíveis no blues (PALMER, 1981) graças à pioneira *Hoochie Coochie Man* (1954), composta por Willie Dixon e interpretada por Muddy Waters e banda.

não foi objeto de escuta e análise pelos subservientes do regime militar.

Voltando então aos EUA: embora menos difundidos, conhecidos ou frequentes, existem lá exemplos de restrições governamentais ou institucionais à música instrumental. Alguns episódios estariam também atrelados a associações externalistas quando, por exemplo, escolas públicas restringiram apresentações musicais instrumentais em seus programas e cerimônias por causa de afiliações religiosas dos temas escolhidos pelos executantes, sob o argumento antiapologético e de neutralidade laica (TUSHNET; CHEN; BLOCHER, 2017).

Como uma mudança de D para E mudou a guitarra elétrica para sempre

Rumble fez parte de um sistema musical que se emaranhava a um específico contexto histórico-cultural de mudanças comportamentais, geracionais e paradigmáticas, de temores e interdições, de descobertas e identificações. Apesar de instrumental, composta de quatro acordes e uma pentatônica, *Rumble* conseguiu a proeza de atrair a atenção dos conservadores para os aspectos não musicais que a música supostamente poderia incitar nos jovens. Como sintetizou o historiador musical Dan Del Fiorentino:

[...] e você tem esse cara - ele tem uma jaqueta de couro, parece assustador - e de repente ele toca esse acorde alto que praticamente arranca suas sobrancelhas do rosto [...] foi extremamente sexy e agressivo, e meio que pavimentou o caminho para o próximo nível do *r'n'r* [...]. Sem o *power chord* que Wray mais ou menos inventou com *Rumble* o punk rock e heavy metal não existiriam (FIORENTINO apud MCLELLAN, 2005, grifo do autor).

A tentativa de interpretar como se operou tal proeza nos leva a buscar uma abordagem pluridisciplinar de investigação que precisa ir além de seus componentes estruturais, posicionando essa música no seu *contexto social total*, valorando assim a noção de obra musical como *fato social*, ou *fato musical total* (MOLINO, 1975 apud NATTIEZ, 2004), abarcando todo o espaço social onde ela se materializa e se realizava. Merriam (1964, p. 211) já estabelecera que estudar a função da música vai além de saber *o que ela é*: devemos compreender *o que* representa para as pessoas e *como* “função pode significar a eficiência específica de qualquer elemento onde ela preencha as demandas de uma situação, ou seja, onde ela seja capaz de responder a uma necessidade objetivamente definida”. Ainda para Merriam (1964), seu uso evidencia as várias maneiras através das quais a música é empregada na sociedade: as práticas cotidianas do seu exercício, isoladamente ou em conjunto com outras atividades. A essas, também poderiam ser acrescentadas as significações emotivas ou simbólicas advindas dessas práticas.

Música instrumental: boa para pensar ou para emocionar?

Considerando a música como comportamento e parte funcional e integrante da totalidade da cultura humana que reflete a organização da sociedade em que se insere (MERRIAM, 1964), temos que o som musical é o resultado de processos de comportamento humano modelados por valores, atitudes e crenças das pessoas de uma cultura particular. Isto posto, a música instrumental pode mesmo ser entendida como discurso quando associada à expressão de valores culturais, étnicos, religiosos, nacionalistas, cumprindo função comunicativa significativa como facilitadora da expressão emocional, experiência e autonomia social (CHEN, 2015).

Tal como acontece com todas as formas de comunicação, a música instrumental pode ser avaliada pela perspectiva do emissor (neste caso, o compositor e o intérprete), bem como do ponto de vista de seu público (para música, seus ouvintes e seu *ponto*

de escuta). Para o compositor e intérprete, a música deve ser entendida em termos de seu significado expressivo e/ou intencional, ou seja, eles podem ter a intenção de comunicar uma ideia, emoção ou conceito específico, ou apenas expressar algo belo, interessante, divertido ou provocativo, um norte estético, enfim (CHEN, 2015). A questão que pode ser colocada aqui é: o que uma música instrumental transmitiu que fez com que fosse significada de forma preocupante por alguns setores sociais, conduzindo-a à censura?

Embora teóricos argumentem que a música instrumental é uma forma de expressão não proposicional, ou seja, que não (ou nem sempre) pretende transmitir (ou mesmo pode ser entendida como transmissora de) alguma mensagem particular identificável, é também correto afirmar que não se pode excluir o potencial que a música instrumental tem para estimular, inspirar, sugerir ou provocar distintos processos de significação (emotiva ou simbólica). Karol Berger (2000 apud CHEN, 2015), por exemplo, rejeita a ideia de que música instrumental não seja representacional. Se proposicional e/ou representacional, decerto seria produtivo uma reflexão que discrimine os processos operativos da cognição e da emoção, tanto em nível poético, e sobretudo no plano estético (NATTIEZ, 1989).

Para Chen (2015), o *discurso*, em sua forma mais fundamental, transmite ao receptor ideias, crenças e emoções, o que deveria requerer o cognitivo acionado. Assim, defende que, se a música instrumental é *fala*, é importante examinar o grau em que pode facilitar reações cognitivas em seus ouvintes. Uma maneira possível de se pensar a relação entre música instrumental e cognição é que aquela, embora por definição não verbal e não proposicional, ainda assim provocaria respostas cognitivas significativas: ainda que não transmita mensagem específica, pode, em última análise, gerar pensamentos e ideias conscientes graças ao poder associativo ou evocativo de ideias ou temas específicos definidos pelo contexto sociocultural. Chen (2015) denomina esse processo de *afirmação associativa* e utiliza justamente nosso objeto como

exemplo: *Rumble*, cujo título tornou a música associada à violência nas ruas, foi inicialmente interdito por parte das emissoras de rádio e TV, temerosos por aqueles que a ouviriam. Desse modo, uma obra puramente instrumental com um título polêmico foi razão suficiente para justificar a sanha de censores, a despeito do seu conteúdo musical.

Ainda sobre a relação entre processos cognitivos e significações simbólicas, e antes de voltarmos à *Rumble*, tomemos um exemplo (aparentemente) distante, o dos “tambores falantes”. Instrumentos musicais africanos responsáveis por complexos e sofisticados ritmos foram culturalmente concebidos para imitar sons da voz humana, mesmo palavras, graças à linguagem tonal que aproxima fala da música (CALADO, 2007). Segundo a filologia, o significado de uma palavra pode ser substancialmente alterado pela simples mudança de acento, inflexão ou *tom significativa* (CALADO, 2007). A *língua dos tambores* só é compreendida por aqueles que passaram por refinado treinamento/aprendizado auditivo, que compreende recursos que dotam os instrumentos de curiosa capacidade emotiva: podem suplicar e acariciar, ameaçar e vociferar; além de refletir uma característica marcante: grupos de músicos africanos ocidentais eram mais avançados no uso de ritmos polifônicos e contrapontísticos do que seus pares – ou antagonistas – europeus, grupo cultural que tradicionalmente explorava a complexidade harmônica¹⁹.

E foram esses mesmos europeus (e mais adiante seus descendentes americanos) que não perceberam a princípio que, como os idiomas africanos (presentes em Gana, Nigéria, Congo e Camarão, por exemplo) são tonais, estes podiam “falar” por meio de seus tambores, então migrados e reutilizados em solo escravocrata estadunidense setecentista: muitos escravos variavam de tom/timbre/modulação/frequência/altura enquanto tocavam para imitar ritmos e tons da fala tonal e assim comunicavam, e se faziam compreendidos pelo grupo, mensagens específicas e concretas, principalmente sobre planos de rebeliões e fugas, fazendo com que

¹⁹ Sobre “tambores falantes” e linguagem tonal africana, Cf. STEARNS, 1964; CALADO, 2007; DEVI, 2012.

os “tambores falantes” fossem proibidos em diversas colônias, a partir do *Black Code of Mississippi*²⁰.

As diferentes e variadas construções processuais de padrões rítmicos – e polirrítmicos – musicais que marcam culturas particulares deveriam, portanto, ser levados em conta, não apenas musicológica, mas também sócio-historicamente, quando pensamos em *culturas híbridas* (CANCLINI, 1998). Os *Black Codes*, ao interditar manifestações percussivas escravas, buscaram consequentemente eliminar polirrítmos africanos da música negra em solo americano. Ainda que relativamente bem-sucedidos e mesmo com todo consequente laconismo rítmico se comparado à matriz africana, séculos depois o *r’n’r* híbrido mostrou inegável débito, mesmo que aparentemente sutil e distante historicamente, para com essa matriz: a preocupação de censores com as batidas “altamente sexualizadas” do gênero originou literalmente verdadeiro compêndio histórico de recriminações adjetivadas e encharcadas de atávico preconceito racial, como “É a tensão da selva que deixa todos excitados ” (MARTIN; SEGRAVE, 1993, p. 144); “Essas cenas de turbas ensurdecedoras, viciadas e degeneradas não têm mais lugar em nossa América do que um estupro coletivo promovido publicamente”²¹ (MARTIN; SEGRAVE, 1993, p. 175).

No caso de *Rumble*, temos adjetivações similares sobre sua sonoridade “intrigante e hipnótica; desagradável e potencialmente letal” (SULLIVAN, 2013 n. p.)²², “agressiva, áspera” (AQUILA, 2014), “selvagem, dura” (RODRIGUEZ, 2006), “latejante” (DEAN, 2003), “nervosa” (e sua guitarra, “arma perigosa”, HARRINGTON, 2006²³), “primitiva” (KODA, n. d)²⁴, de “*riffs* ameaçadores” (MAZZOLENI, 2008). Percebemos que o grande apelo da música é de difícil ou unívoca explicação, por isso lançam-se mão de metáforas, precisamente por causa da relação conflituosa entre correspondência linguística e correspondência emocional, que seria aspecto de um

20 Sobre o Black Code of Mississippi, Cf. HERZHAFT, 1986; PALMER, 1981.

21 No original: “It’s the jungle strain gets ‘em all worked up”; “These deafening, dope-ridden, degenerate mob scenes have no more place in our America than would a publicly promoted gang rape”.

22 “Its ragged, ominous chords, overdriven and dragged to a crawl, sounded like an invitation to a knife fight” (Cf. <https://www.rollingstone.com/music/news/guitarist-link-wray-dies-20051121>).

23 Cf. <http://www.talentondisplay.com/TakeNote/196.html>.

24 Cf. <https://www.allmusic.com/artist/link-wray-mn0000240311/biography>.

fenômeno maior, mais amplo e complexo: as articulações que refletem conflitos e valorações sociais, políticas, culturais, religiosas, morais etc.

Numa época em que violência entre gangues juvenis estava na ordem do dia como um dos principais problemas das esferas pública e social, ao mesmo tempo que romântica, estética e mercadologicamente representadas pelo cinema e *show business*, o “som e o sentido” de *Rumble* foram entendidos como provocação: temia-se, entre setores mediadores (radialistas, produtores de TV), que seu título gerasse distúrbios urbanos (lembramos que *rumble* era gíria negra para “briga de rua”). E o “som e o sentido” de fato assustaram o suficiente para a peça ser censurada pela maioria das rádios para onde foi enviada, tornando-se um dos primeiros temas musicais “proibidos” do *r’n’r*, com a particularidade de ser uma canção instrumental do início ao fim, com estrutura e conteúdo (aparentemente) simples.

Mas, o que os censores ouviram, o que os assustou (referencial ou emocionalmente), não foi somente o título sobre um tema instrumental barulhento, ruidoso. E, assim, elencamos: (i) um som musical estruturalmente calcado na visceralidade do *blues* negro (DEAN, 2003), cujos significantes sociais poderiam operar consciente ou subliminarmente, incomodando a sensibilidade *wasp*; (ii) um som comandado pela guitarra, com um trêmulo e distorção evocativamente “agressivos” e com suas semioses “negras” também socialmente incômodas às convenções estabelecidas; (iii) a cadência marcial da bateria; (iv) e um título que fazia clara referência à violência. Todos esses seriam condicionantes culturais que explicariam tanto *frisson*, em detrimento da falta de letra, da retórica apologética, principalmente os referentes à sexualidade e à estética.

Ressaltamos que esses elementos, em separado e com suas nuances, já estavam presentes em outros temas musicais da época. Juntos, mais que a soma das partes, forjaram uma bomba alquímica, fidedigna representação comportamental e estética de parcela *outsider* e transgressora (mas significativamente consumidora,

frise-se) das normas sociais. Como nos lembra Becker (2009), *outsider* e transgressora do modelo comportamental esperado e relativo ao grupo social que abalava o *establishment*, num contexto – tempo e espaço – apropriado para tal fenômeno cultural acontecer. Enfim, um bólido sonoro que representava, com fidedigna eficácia simbólica, uma parte da sociedade com altíssimo potencial criativo e, como se viu, mercadológico, que, apesar das profundas injustiças e discriminações sofridas, assustava muito a outra.

Considerações finais

Ao lado das proposições teóricas anteriormente consideradas, caberiam por fim, e ainda, dois questionamentos: partindo da definição de Ruth Stone de *evento musical* como “aquela interação da qual os participantes derivam significado” (1982 apud AUBERT, 2007, p. 297), e que o estudo da música pode ser alcançado de forma processual “ao se analisar os componentes de transmissão e de recepção do processo interpretativo” (STONE, 1982 apud AUBERT, 2007, p. 297), seria possível pensar o que seja particularmente musical na performance e nas respostas causadas pela performance, em oposição às reações sociais e políticas? Como é que os aspectos musicais da performance de 1958 da ainda inominada *Rumble* afetaram participantes individuais e assim influenciaram decisões em esferas não musicais, a saber, um *leitmotiv* para brigas como demarcadores identitários? Temos que, como nos lembra Seeger (2008, p. 265), a “música pode ser ferramenta especialmente útil para afirmar a identidade de um grupo, assim como a vestimenta e estilos de discurso”. Essa afirmação contempla, obviamente, mesmo a música instrumental.

Enquanto uma sincrônica análise etnográfica da performance (SEEGGER, 2008) de um episódio ocorrido em 1958 se mostra lógica e obviamente impossível para nós – senão como licença poética, tentada aqui – nos restou então a possibilidade de rever o percurso diacrônico e examinar *Rumble* como *evento musical*. Temos que

todas as semioses elencadas nos ajudaram a explicar o temor e o fascínio por parte da recepção causados pelo tema instrumental, pois sabemos ser de extrema valia uma abordagem musicológica conjunta do fenômeno musical enquanto *texto* e *estrutura* (ritmo, melodia, harmonia, timbre, altura, acordes, escalas etc.). Nesse sentido, compreende-se como elementos específicos da gramática musical trabalharam junto aos elementos extramusicais ou *paramusicais*, em que significações musicais são necessariamente compreendidas para além de seus elementos intrínsecos (TAGG, 2006), no processo de significação e de produção de significados. Assim, a análise interpretativa ficou mais densa, semioticamente repleta de significados culturais entrelaçados (GEERTZ, 1989).

Ao retomarmos o episódio musical aqui descrito, contextualizado no seu momento histórico e musicologicamente, observamos como as percepções são ampliadas para um orbe que vai muito além da música em si e atinge um campo (BOURDIEU, 1996) extensivamente fértil para o cultivo de significações simbólicas. No caso em análise, *Rumble* provocou reações da audiência e a autocensura dos mediadores, motivada por pressões institucionais e por alguns setores da opinião pública, por razões internalistas e externalistas. As motivações internas se revelaram nos elementos intrínsecos da estrutura da música, com forte ênfase no ritmo, cujos vínculos a matrizes afro-americanas que o novo gênero introduzia era percebido como ameaçador para uma sociedade segregacionista como a norte-americana. Somados a isso, as condicionantes externalistas, ao perceberem e vincularem um tema instrumental aos possíveis (embora improváveis) “malefícios” que provocaria no comportamento social, pesaram muito mais nos procedimentos de crítica e censura que se verificaram após o lançamento da música gravada.

Compreende-se, assim, porque um tema instrumental conseguiu operar tal significativa reatividade musical e social. Os fatores externos e internos ao discurso musical, associados à construção de significação simbólica, tornaram *Rumble*, parafraseando

Lévi-Strauss,²⁵ uma música boa não apenas para brigar, mas também para pensar.

Referências

- AGEE, James. **Elogiemos os Homens Ilustres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- AQUILA, Richard. **That Old-time Rock & Roll: A Chronicle of an Era, 1954-1963**. Illinois: University of Illinois Press, 2014.
- ASBURY, Hebert. **As Gangues De Nova York - Uma História Informal do Submundo**. Rio Grande do Sul: Globo, 2002.
- AUBERT, Eduardo Henrik. A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico. **Revista de Antropologia**. São Paulo - USP, v. 50, n. 1, p. 271-312, 2007.
- BECKER, Howard S. **Outsiders - Estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BECKER, Howard S. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CALADO, Carlos. **O Jazz como Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1998.
- CHARTERS, Samuel B. **The Country Blues**. Massachusetts: Da Capo Press, 1959.
- CHARTERS, Samuel B. **The Poetry of the Blues**. New York: Dover, 2019.
- CHEN, Alan K. **Instrumental Music and the First Amendment**, 2015. Disponível em: https://repository.uchastings.edu/hastings_law_journal/vol66/iss2/2. Acesso em: 22 jan. 2021.

²⁵ Cf. LEVI-STRAUSS, C. O cru e o cozido: Mitológicas I São Paulo: Cosac Naify. 2004/1964.

- COURLANDER, Harold. **Negro Folk Music**. New York: Dover, 1963.
- COWLEY, John H. "Não me Deixe Aqui - O Blues Não Comercial: As Gravações de Campo, 1924-1960". In: **Coleção Mestres do Blues**. Barcelona: Altaya, 1993. p. 253-299.
- DALZELL, Tom; PARTRIDGE, Eric. **The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English: J-Z**. Oxfordshire: Routledge, 2005.
- DAVIS, Angela. **Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday**. New York: Vintage Books, 1998.
- DEAN, Maury. **Rock and Roll Gold Rush: A Singles Un-cyclopedia**. New York: Algora Pub, 2003.
- DEFRAANTZ, Thomas. **Dancing many drums: excavations in African American dance**. USA: University of Wisconsin Press, 2002.
- DEVI, Debra. **The Language of the Blues: From Alcorub to Zuzu**. True Nature Record and Books, 2012.
- DOYLE, Jack. Rumble Riles Censors, 1958-59. **PopHistoryDig.com**. May, 2010. Disponível em: <https://www.pophistorydig.com/topics/link-wray-rumble/JackDoyle>. Acesso em: maio 2021.
- FERRIS, William. **Blues from the Delta**. Massachusetts: Da Capo Press, 1978.
- FRIEDLANDER, Paul. **Rock And Roll - Uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GILLET, Charlie. **The Sound of the City**. The Rise of Rock and Roll. London: Souvernir Press, 2011.
- HAMILTON, Marybeth. Sexuality, Authenticity and the Making of the Blues Tradition. **Past & Present**, Birkbeck College - London, v. 169, n. 169, nov., 2000, p. 132-160. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/651266>. Acesso em: 6 nov. 2021.
- HARRINGTON, Richard. "Wray's 'Rumble' Still Reverberating". 2006. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/archive/>

lifestyle/2006/01/13/wrays-rumble-still-reverberating/fe273867-3962-4997-9433-e23bb3314e4e/. Acesso em: 4 maio 2021.

HERZHAFT, Gérard. **Blues**. Campinas: Papyrus, 1986.

HUMPHREY, Mark A. "Luzes Brilhantes na Cidade Grande: o Blues Urbano". In: **Coleção Mestres do Blues**. Barcelona: Altaya, 1993. p. 139-191.

JOHNSON, Guy B. Double Meaning in Popular Negro Blues. **The Journal of Abnormal Psychology**, Minnesota, v. XXII, n. 1, p. 12-20, 1927. Disponível em: <https://www.semanticscholar.org/paper/Double-meaning-in-the-popular-negro-blues.-Johnson/fe33d32471bcc647f75f141ba1ccfd7fbfaeb05f>. Acesso em: 4 maio 2021.

KEIL, Charles. **Urban Blues**. University of Chicago Press, 1966.

KING, B.B. & RITZ, David. **B.B. King, Corpo e Alma do Blues**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

KODA, Cub. **Wray's biography**. "Iconic guitarist whose work straddled country and rockabilly, best known for instrumental hits like 'Rumble'". <https://www.allmusic.com/artist/link-wray-mn0000240311/biography>. Acesso em: 04 maio 2022.

KOECHLIN, Stéphane. **Jazz Ladies: A história de uma luta**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Lisboa: Edições 70, 1978.

LOMAX, Alan. **The Land Where the Blues Began**. New York: New Press, 1993.

MARTIN, Linda e SEGRAVE, Kerry. **Anti-rock: The Opposition to Rock 'n' Roll**. Boston: Da Capo Press, 1993.

MAZZOLENI, Florent. **As Raízes do Rock**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

MCLELLAN, Dennis. Link Wray, 76: rebel guitarist's power chord in 'rumble' started rock music on its journey to punk and heavy metal. **Los Angeles Times**, 22 nov. 2005. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2005-nov-22-me-wray22-story.html>. Acesso em: 2 fev. 2021.

McCLARY, Susan. **Conventional Wisdom: The Content of Musical Form.** California: University of California Press, 2002.

McDONOUGH, Jimmy. Be wild, not evil: The Link Wray story. **Perfect Sound Forever Online Magazine**, 2006. Disponível em: <http://www.furious.com/perfect/linkwray.html>. Acesso em: fev. 2021.

MERRIAM, Alan. **The Anthropology Music.** Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MUGGIATI, Roberto. **Blues - Da Lama à Fama.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

MUGGIATI, Roberto. **Rock, O Grito e o Mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura.** Petropolis: Vozes, 1973.

MURRAY, Albert. **Stomping The Blues.** University of Minnesota Press, 2017.

NATTIEZ, Jean-Jacques. "Etnomusicologia e significações musicais". **Per Musi**, Belo Horizonte, [s. v.], n. 10, p. 5-30, jul.-dez. 2004. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/10/num10_cap_01.pdf. Acesso em: maio 2021.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. **Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, Rio de Janeiro, v. 6, [s. n.], p. 7-39, 1989. <http://seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/viewFile/4049/3701>. Acesso em: maio 2021.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001.

OLIVER, Paul. **Barrelhouse blues: location recording and the early traditions of the blues.** New York: BasicCivitas Books, 2009.

PALMER, Robert. **Deep Blues: A Musical and Cultural History, from the Mississippi Delta to Chicago's South Side to the World.** New York: Penguin Books, 1981.

PEARSON, Barry. Dançar sem Parar: as Origens do Rhythm and Blues. In: **Coleção Mestres do Blues.** Barcelona: Altaya, 1993. p. 301-333.

RODRIGUEZ, Robert A. **The 1950s' Most Wanted:** The Top 10 Book of Rock & Roll Rebels, Cold War Crises, and All American Oddities. Nebraska: Potomac Books, 2006.

RYAN, Tim A. "The Matter with Your Line": Gender, Sexual, and Racial Politics in Charley Patton's "Pony Blues". **The Journal of American Culture**, Hoboken - Nova Jersey, v. 38, n. 1, p. 27-38, 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/272754759_The_Matter_with_Your_Line_Gender_Sexual_and_Racial_Politics_in_Charley_Patton's_Pony_Blues. Acesso em 6 nov. 2021.

RUMBLE: The Indians Who Rocked the World. Produzido por Catherine Bainbridge & Stevie Salas. Dirigido por Catherine Bainbridge & Alfonso Maiorana. DVD, 103 min. Canada, Rezolution Pictures, 2017.

SCHWARTZ, Roberta Freund. How Blue Can You Get? "It's Tight Like That" and the Hokum Blues. **American Music**, Illinois - University of Illinois, v. 36, n. 3, 2018, p. 367-393. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5406/americanmusic.36.3.0367>. Acesso em: 6 nov. 2021.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Trad.: Giovanni Cirino. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 17, n. 17, p. 237-260, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695/51433>. Acesso em: maio 2021.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

STEARNS, Marshall. **A História do Jazz**. São Paulo: Livraria Martins, 1964.

SULLIVAN, Steve. **Encyclopedia of Great Popular Song Recordings**, v. 3. Maryland: Scarecrow Press, 2013.

TAGG, Philip. A análise de música popular: teoria, método e prática. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 14, n. 23, p. 5-42, 2006. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9404/14808>. Acesso em: maio 2021.

TOSCHES, Nick. **Criaturas Flamejantes**. São Paulo: Conrad, 2006.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

TUSHNET, Mark V., CHEN, Alan K., BLOCHER, Joseph. **Free Speech Beyond Words: The Suprising Reach of the First Amendment.** New York: New York University Press, 2017.

WALD, Elijah. **The Blues: A Very Short Introduction.** Oxford: Oxford University Press, 2010.

WHITE, Charles. **A Vida e a Época de Little Richard.** São Paulo: L&PM, 1987.

WOLFE, Charles. Um Tom Mais Branco de Blues. In: **Coleção Mestres do Blues.** Barcelona: Altaya, 1993. p. 221-251.

WRAY, Link. **Link Wray on Rumble.** 25 fev. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kKjbb8RmcgA&t=28s>. Acesso em: 2 fev. 2021.


WRIGHT-MCLEOD, Brian. **The Encyclopedia of Native Music: More Than a Century of Recordings from Wax Cylinder to the Internet.** Arizona: University of Arizona Press, 2005.

YURCHENCO, Henrietta. Blues Fallin' down like Hail: Recorded Blues 1920s-1940s. **American Music.** Illinois - University of Illinois Press, v. 13, n. 4, p. 448-469, 1995, University of Illinois Press. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3052403>. Acesso em: 6 nov. 2021.

Agradecimentos

Alexandre Eleutério Rocha expressa sincero agradecimento ao Decanato de Pós-Graduação (DPG) da Universidade de Brasília (UnB) pelo imprescindível apoio que oferece aos pós-graduandos.

Antenor Ferreira Corrêa agradece ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio concedido.



Rumble: uma música boa para brigar (e para pensar)
Alexandre Eleutério Rocha · Antenor Ferreira Corrêa

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.