

Welcome to the United States: carnavalização e paródia na obra de Frank Zappa¹

Vanderlei José Zacchi

Recebido em 14/06/2011 – Aprovado em 27/08/2011

Resumo

Frank Zappa, músico norte-americano do século 20, tornou-se conhecido pela sátira contundente às instituições oficiais e aos setores conservadores da sociedade, principalmente de seu país. No aspecto musical, Zappa foi um grande inovador, mesclando música popular, clássica e jazz sobre um fundo composto de elementos da cultura popular norte-americana do século 20. Suas paródias e sátiras revitalizam essas formas por meio da cultura de massa, que conseqüentemente também se renova. Pode-se dizer que sua obra se inscreve no âmbito da carnavalização, conforme proposta por Mikhail Bakhtin, que seria uma forma de subverter o discurso oficial por meio de elementos cômicos e populares. Muitos desses aspectos podem ser encontrados na peça "Welcome to the United States", uma musicalização do formulário de entrada utilizado nas alfândegas dos Estados Unidos. À seriedade e rigidez do formulário-letra, é sobreposta uma música cheia de ruídos e sons estranhos, que provoca uma desautorização do discurso oficial.

Palavras-chave: *música contemporânea; carnavalização; paródia; grotresco.*

¹ Uma versão anterior deste trabalho foi apresentada no II Congresso Internacional da Abra-pui, realizado em São José do Rio Preto de 31 de maio a 4 de junho de 2009.

Introdução

Dois aspectos se destacam na literatura acerca da obra de Frank Zappa: sua eclética formação musical e o humor corrosivo típico não apenas de sua música, mas também de suas atitudes e declarações. São características que impõem uma certa dificuldade para se estabelecer uma linha definidora de sua obra e estilo. Zappa é mais conhecido como guitarrista e músico de rock, mas fez também incursões no jazz e tem uma extensa obra como compositor, englobando desde simples canções até peças complexas para orquestra. Dificilmente se poderia separar um do outro. Na verdade, a maneira pouco usual como ele mescla todos essas qualidades é tida como sua característica mais marcante. Tendo começado sua carreira na década de 1960 na Califórnia, o músico teve certamente uma boa razão para escolher o rock como seu principal meio de expressão e não tanto como um fim em si mesmo (BRITTO, 1988, p. 2). A Califórnia naquela época estava em plena efervescência; novas bandas de rock e novas ideias surgiam a todo momento. Mais que um estilo musical, o rock era um estilo de vida. Seria através dele e da indústria fonográfica que o cercava que Zappa encontraria o meio de expressar e divulgar sua obra. Isso é importante para situar sua música orquestral e de vanguarda: o fato de que ela está profundamente marcada pela indústria cultural e os meios de comunicação de massa, diferentemente da quase totalidade da música erudita que o precedeu e o influenciou.

Em 1964, ele entra para uma banda que viria a se chamar The Mothers of Invention. Embora os músicos originais tenham permanecido por muitos anos, inúmeros outros passaram por ela. Com o tempo, ela se tornaria cada vez mais apenas um grupo de músicos contratados por Zappa para executar seus projetos. Na época da formação da banda, a Califórnia estava se tornando o palco de um dos maiores movimentos culturais, estéticos e comportamentais da era moderna: o movimento *hippie* e o *flower power*, que logo se estenderia por todo o mundo ocidental. Para o compositor, não passava de um modismo, que não foi poupado de sua sátira contundente. Mas é a partir do próprio rock e de toda a sua estrutura (álbuns, turnês, divulgação na mídia) que ele faz sua crítica.

A sátira e a paródia

Em meio a tudo isso, ele vai inserindo e mesclando outras formas musicais. São inúmeras as influências.² Da música popular norte-americana: Johnny “Guitar” Watson, Guitar Slim, Clarence Brown, B.B. King; do jazz: Miles Davis, Gil Evans, John McLaughlin; da música erudita: Stravinsky, Webern, Varèse. Florindo Volpacchio (ZAPPA, 1992, p. 65) acredita que, ao fazer uso da sátira e da paródia, o compositor norte-americano esta-

² Mesmo tendo atuado predominantemente no mundo do rock, Zappa utilizou e mesclou vários estilos, mas nunca se especializou em nenhum deles: “Zappa was neither jazzman, art-rocker, blues purist, avant-garde skronkmeister, fusion boy, or metal maven, though he enjoyed and was enjoyed by players from all those schools”. (ROTONDI, 1995, p. 72)

ria mais próximo de Satie que de Varèse ou Stravinsky. Para Berendt (1975, p. 315), ele “foi o músico que, no setor do *rock*, desenvolveu uma linguagem orquestral cuja inventividade, nível técnico e musical, se coloca à altura dos grandes mestres da *big band* jazzística”. O autor não deixa escapar um certo viés hierárquico: Zappa, *apesar de* atuar no mundo do *rock*, compara-se aos “grandes mestres” do jazz. Mas é a influência da música erudita do século 20 que mais chama a atenção na formação do compositor. Ele escreveu inúmeras peças para orquestra e manteve um diálogo constante com o ambiente erudito de sua época. O importante é notar que ele não separava as categorias, pois tanto inseria música erudita no *rock* quanto vice-versa. O arranjador Ali Askin afirma:³

Não conheço nenhum compositor que mescle e alterne entre todas essas influências e dialetos musicais que ele usa. [...] Eu poderia compará-lo, nesse aspecto, a alguém como Stravinsky. Ele também é muito influenciado por compositores europeus, mas não se importa com o que vem antes ou depois. Ele usa a progressão de “Louie Louie”⁴ e vai direto para uma sequência que poderia ter sido escrita por Ligeti, mas ele não se importa, contanto que soe bem. (THE YELLOW..., 1995)

No encarte do álbum *The yellow shark* – com gravações de suas peças pelo grupo europeu de música contemporânea Ensemble Moderne – lê-se que “pela primeira vez um grupo de músicos treinados na tradição clássica executa música de maneira tecnicamente semelhante a um concerto de *rock* em larga escala” (THE YELLOW..., 1995). Mais que “fazer citações” deste ou daquele estilo musical, Zappa transpõe as fronteiras das formas musicais ao entrelaçá-las indiferenciadamente. Ele podia ainda compor peças para serem interpretadas pela sua banda e uma orquestra. Ou fazer uma combinação de instrumentos que não se encaixa na definição de qualquer formação tradicional. O compositor desafia o papel típico designado a cada instrumento em contextos musicais específicos e provoca uma mistura de códigos que escapa a qualquer classificação. Além disso, ele transpõe para o ambiente erudito toda a estrutura fornecida pela indústria cultural: exibições para plateias numerosas, execuções radiofônicas, grande tiragem de álbuns, tudo para um público em sua maioria atraído pelo *rock* e pouco afeito à música erudita. Ali Askin considera essa uma das principais qualidades de Zappa: “Frank tem esse poder de colocar música moderna, ou nova música, diante dessa plateia tão grande e nas mentes de todas essas pessoas que nunca ouviram falar disso” (THE YELLOW..., 1995). Ben Watson, que escreveu uma biografia do compositor norte-americano, afirma que no final de sua carreira Zappa voltou-se para a música eletrônica, a partir da qual ele escreveu inúmeras peças de música instrumental de vanguarda. Para o biógrafo (ANTHROPOLOGY..., 1994), isso

³ A tradução dos textos em inglês é de minha responsabilidade.

⁴ Canção popular norte-americana composta por Richard Barry em 1955.

foi possível somente devido à estrutura logística e financeira que a indústria do rock proporcionava ao músico, diferentemente do que acontece com a grande maioria dos compositores eruditos contemporâneos, que encontram sérias dificuldades para produzir sua obra. Todos esses aspectos apontam para a ocorrência de uma intertextualidade na música do compositor norte-americano: “A intertextualidade implica uma ênfase sobre a heterogeneidade dos textos e um modo de análise que ressalta os elementos e as linhas diversos e freqüentemente contraditórios que contribuem para compor um texto” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 137),⁵ tornando possível a transformação de textos anteriores e a reestruturação das convenções existentes para gerar outros. Mas os textos em si não geram nada, a não ser quando interpretados, o que pressupõe a participação ativa do público receptor (HUTCHEON, 2000, p. 23). Zappa transpõe as fronteiras delimitadoras dos gêneros musicais não apenas por seu ecletismo no momento da produção estética, mas também por alargar os horizontes de interpretação de seu público. Na verdade, é antes a paródia, mais que a intertextualidade, que define adequadamente a música do compositor norte-americano, conforme se verá abaixo. A paródia implica um (re)conhecimento por parte do receptor que vai além da obra resultante ao incorporar também a obra parodiada.

Zappa nega que tenha sido “o colapso da tonalidade tonal e do andamento comum”, proposto por compositores como Webern e Schoenberg, o mais importante desenvolvimento na música moderna, mas sim

sua transformação em um negócio... Chegamos a um ponto em que não é mais possível você simplesmente sentar e compor porque sabe compor e gosta de fazer isso e no final alguém irá ouvir sua obra porque gosta de ouvir e talvez alguém vá tocá-la porque tem vontade. Isto acabou. A etapa em que todo compositor é obrigado a lidar com a mecânica do mundo do espetáculo, especialmente como este se caracteriza na sociedade americana, tem necessariamente um impacto importante naquilo que se compõe. (ZAPPA, 1992, p. 66)

O compositor exemplifica com o caso da música minimalista, que segundo ele é consequência direta dos orçamentos reduzidos para ensaios e da crescente dificuldade de acesso a grandes orquestras. Zappa coloca grande ênfase na indústria cultural como determinante da produção musical na atualidade, de modo a não ser mais possível separá-las. Essa ideia contrapõe-se às visões de Horkheimer e Adorno sobre a indústria cultural e sua definição de música séria e música leve como categorias antitéticas. Segundo os autores (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126-7), a indústria cultural transferiu a arte para a esfera do consumo, despiando a diversão de “suas ingenuidades inoportunas”. Dessa forma, a “a arte leve”

⁵ Considerando-se o texto, neste caso, como uma manifestação não exclusivamente linguística (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006).

tornou-se “a má consciência social da arte séria” e a pior maneira de reconciliar essa antítese seria absorver uma na outra, como exemplificado na apresentação conjunta do músico de jazz Benny Goodman e do Quarteto de Budapeste. Para eles, tudo se resume à subordinação a “uma única fórmula falsa: a totalidade da indústria cultural. Ela consiste na repetição”. Segundo Adorno (1991, p. 86), o jazz não foge a essa regra, pois sua execução, além de servir como entretenimento, visa a promover a compra de discos e de reduções para piano. Tudo o que o jazz poderia oferecer de novo, enfim, já estaria presente na música de compositores como Brahms, Schoenberg e Stravinsky. Adorno acredita que a promoção da “música ligeira” em detrimento da “música séria” em tempos de indústria cultural baseia-se na “passividade das massas”, cujo consumo de música ligeira entra em conflito com suas necessidades objetivas ao eliminar o indivíduo, agora forçado a moldar-se aos padrões gerais. Para Zappa, no entanto, a estrutura harmônica das linhas vocais do *rhythm and blues* norte-americano é tão complexa quanto a da música clássica (AIR..., 1994). É curioso notar que os compositores do século 20 que o filósofo alemão mais preza são justamente aqueles que tiveram grande influência sobre Zappa, como Webern e Stravinsky.⁶

A relação entre indústria cultural e produção musical apresentada pelo compositor norte-americano assemelha-se ao que propõe Raymond Williams:

Numa economia capitalista moderna, com seu tipo característico de ordem social, as instituições culturais da edição de livros, revistas e jornais, do cinema, do rádio, da televisão e das gravadoras de discos não são mais marginais ou sem importância, como nas fases iniciais de mercado, porém, tanto em si mesmas, como por seu freqüente entrelaçamento e integração com outras instituições produtivas, são partes da organização social e econômica global de maneira bastante generalizada e difundida. (1992, p. 53-54)

Williams está preocupado em evitar “a idéia básica liberal de cultura” (p. 34), que pressupõe que a fonte universal da produção cultural é a “expressão individual” do artista, ignorando todo o contexto histórico e social em que se insere. Zappa, no entanto, não deixa de fazer sua crítica à indústria cultural. Como no caso da contracultura, o compositor a faz a partir da própria estrutura. Em se tratando principalmente do rock, ele não poupava a música cheia de clichês, cuja fórmula era explorada à exaustão. “Tryin’ to grow a chin”, do álbum *Sheik Yerbouti* (MILES, 1993b, p. 79), e “Absolutely free”, de *We’re only in it for the Money* (BRITTO, 1988, p. 4), surgem como uma paródia a certas convenções do rock. Concomitantemente são uma sátira à indústria fonográfica, que produz ou incentiva a criação dessas fórmulas para fins eminentemente comerciais. Por isso Zappa

⁶ Zappa (1992, p. 65), analisando a música composta pelo próprio Adorno, afirma que ela “soa como se alguém tivesse tentado compor como Webern e acabasse preenchendo todos os espaços vazios”, o que seria justamente o aspecto que afastaria sua obra daquela do compositor austríaco. Zappa acrescenta ainda que não encontrou nenhuma ideia na música de Adorno que “apontasse para o futuro”.

se considera um compositor e não um músico pop, que para ele é produto do “rock corporativo” (ZAPPA, 1992, p. 68).

Outro dos aspectos comumente atribuídos a ele é sua propensão à sátira contundente. E ela pode se dirigir aos modismos, a bandas de música ou a grupos sociais. Mas seus principais alvos eram as instituições oficiais e os setores conservadores dos Estados Unidos. Conforme mencionado anteriormente, o músico norte-americano satirizava o movimento *hippie* e toda a onda pacifista da Califórnia dos anos 1960. Ele não acreditava na eficácia dos protestos e defendia que a solução para libertar os Estados Unidos de seu conservadorismo viria somente através da tomada do poder – pelos jovens (MILES, 1993a, p. 75). Pouco antes de ser diagnosticado com câncer na década de 1990, cogitou até mesmo de concorrer à presidência. Apesar dessa visão romântica de poder, Zappa talvez tenha sido mais eficaz para desestabilizá-lo ao se valer da sátira, da paródia e da ironia. Mesmo que elas não estivessem sendo necessariamente direcionadas aos setores conservadores e que, para isso, fosse preciso fazer uso de um veículo comercial.

O álbum *We're only in it for the money*, de 1968, é uma de suas mais conhecidas paródias e foi inspirado no álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, lançado pelos Beatles no ano anterior. O alvo não é necessariamente a banda inglesa. Zappa a respeitava e em outros momentos chegou a trabalhar com John Lennon, Yoko Ono e Ringo Starr. Além disso, havia uma atmosfera de mútua influência. Por um lado, a concepção de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* já demonstra a influência dos álbuns anteriores dos Mothers: “a concepção do álbum como um todo coerente, a ausência de intervalos entre as faixas, a utilização de elementos da música de vanguarda, as técnicas de montagem sonora” (BRITTO, 1988, p. 3). Por outro lado, Britto acrescenta, naquela época parodiar os Beatles era uma maneira de reconhecer sua importância e homenageá-los. Ainda de acordo com Britto, a sátira aos Beatles limita-se a “escrachar o bom-mocismo” dos músicos ingleses e o clima de saudosismo “um pouco piegas” de seu álbum. A começar pelo título do álbum dos Mothers, lança-se a suspeita de que, numa época de apologia ao desprendimento material, o interesse mesmo da banda inglesa era ganhar dinheiro. Mas a sátira fica mais evidente na comparação entre as capas. Na dos Beatles, há um tom de pompa, seriedade e equilíbrio. Na dos Mothers, o tom é de deboche: Zappa, entre outros, está vestido de mulher, um dos músicos está numa cadeira de rodas levantando o vestido de outro e há um grupo eclético de personagens – entre eles Jimi Hendrix – que dá a impressão de desordem e anarquia. Se o nome dos Beatles vem escrito com flores, o dos Mothers é uma composição de frutas e vegetais, uma constante na obra de Zappa, em geral com alguma conotação erótica.

Música e letras, entretanto, remetem para outras sátiras e paródias, principalmente ao movimento *hippie* e o *flower power*. “Flower punk”, por exemplo, é uma paródia a “Hey Joe”, que havia sido recém gravada por Jimi Hendrix. Ela mantém a forma de diálogo e praticamente a mesma linha melódica desta última (BRITTO, 1988, p. 4). Mas a letra é uma crítica direta aos valores da contracultura: “Hey Punk, where you goin’ with that flower in your hand? / Well, I’m goin’ to Frisco⁷ to join a psychedelic band” (ZAPPA, 1985, p. 79). Como outras canções do álbum, ela satiriza a cultura “paz e amor” dos *hippies* de cabelos compridos e amantes das drogas, o que, para Zappa, mais que um protesto, era apenas um modismo. Uma vez mais, a paródia a Hendrix não deixa de ser uma homenagem a ele. O álbum se caracteriza, enfim, por uma duplicidade de crítica e identificação com o rock e a contracultura. Mesmo com todo seu sarcasmo, o compositor identifica-se com esse mundo e não se exclui dele (BRITTO, 1988, p. 5). Hutcheon (2000, p. 77) se refere a essa duplicidade como a “essência paradoxal da paródia”: uma mescla singular de “repetição conservadora” e “diferença revolucionária”, continuidade e mudança. Essa ideia de repetição com diferença requer da paródia não apenas a imitação, mas também um distanciamento crítico. Mesmo assim, ao distanciar-se do texto parodiado, ela não deixa de reforçá-lo. É o que acontece com as inúmeras releituras que Zappa faz de “clássicos” da música popular, como a já citada “Louie, Louie”, e da música erudita, como “Bolero”, de Ravel, para não falar da presença constante de elementos da música de Varèse em sua obra. Além disso, a paródia possui, para além de suas propriedades formais, um *ethos* pragmático que pode estender-se desde o ridículo desdenhoso até a homenagem reverencial. Ela não teria necessariamente, portanto, uma correlação direta com o cômico, o ridículo, ou ainda uma conotação negativa. Nisso ela se diferencia da sátira, que tem uma função social e moral e que, ao ridicularizar, busca corrigir “os vícios e loucuras da humanidade” (HUTCHEON, 2000, p. 43). Dessa forma, Zappa, ao parodiar as obras dos Beatles e de Hendrix, presta-lhes uma homenagem. Ao mesmo tempo, satiriza o movimento *hippie*, a cultura *flower power* e as propensões comerciais dos mesmos Beatles. No caso da música contemporânea, Hutcheon (p. 3) sugere ainda que ela tem, em suas propriedades formais, sua fonte de interesse principal. O resultado dessa reflexão sobre sua própria constituição proporciona um “virar-se para dentro” a partir de reelaborações paródicas de música já existente.

⁷ Gíria para San Francisco, na Califórnia, cidade onde teria se originado o movimento *hippie*.

A carnavalização e o grotesco

As instituições oficiais e os setores conservadores dos Estados Unidos – com os quais dificilmente se poderia dizer que o

compositor se identificava – sempre foram também objeto de sua sátira. Ele mantinha uma postura declaradamente liberal acerca da censura e era terminantemente contra qualquer supressão da liberdade de expressão, ainda que fosse para proibir letras de música *heavy metal* que ele não apreciava tanto. Um grupo denominado Liga Antidifamação entrou com um pedido de proibição da faixa “Jewish princess” com o argumento de que sua letra continha “referências vulgares, sexuais e anti-semíticas” (MILES, 1993b, p. 78). O músico ameaçou a liga com um contra-processo e afirmou: “Sou um artista e tenho o direito de expressar minha opinião. Não sou anti-semita. As princesas judias para quem toquei essa canção acham-na engraçada”. Mas seus alvos preferidos eram políticos e fundamentalistas brancos cristãos da extrema direita, como Jimmy Swaggart. Em 1989 declarou: “o inimigo que a América deve enfrentar não são os comunistas lá fora, são esses lunáticos perturbados da extrema direita aqui mesmo na América!” (apud MILES, 1993b, p. 87). Nesse caso, pode-se dizer que Zappa faz sua crítica também a partir de um viés eminentemente norte-americano, e não como alguém de fora do país, evidente ainda na opção tipicamente estadunidense da palavra “América” em substituição a “Estados Unidos”.

Essa crítica interna reflete-se na peça “Welcome to the United States”, do álbum *The yellow shark* (ZAPPA, 1995). É uma situação de fronteira, pois refere-se ao formulário de entrada das alfândegas dos Estados Unidos. O compositor mostra uma certa empatia com os visitantes, mas mais claramente com os músicos alemães que participaram das gravações do álbum e que portanto precisaram preencher o formulário. Mesmo assim, a situação ainda é tratada como um problema interno do país. A proposta do músico não é criticar a posição dos Estados Unidos no cenário mundial, mas antes acusar o conservadorismo que caracteriza suas instituições, o que, para ele, afeta profundamente a liberdade civil de seus habitantes, incluindo os imigrantes. A peça resume-se à musicalização do formulário para não-imigrantes que pretendem ingressar no país. Zappa argumenta:

Quando vi o formulário da alfândega que deve ser preenchido pelas pessoas que entram nos Estados Unidos, não pude acreditar que alguém fosse fazer essas perguntas e esperar que alguém desse respostas honestas. Parecia uma peça clássica da idiotice governamental; primeiro, que ela exista; segundo, que as pessoas sejam forçadas a preenchê-las. [...] Como a maioria das pessoas do grupo é alemã, sei que quando elas vieram para os Estados Unidos tiveram que preencher essas coisas, e devem ter considerado isso particularmente ofensivo. (THE YELLOW..., 1995)

Sendo um documento oficial, o compositor o ridiculariza evidenciando seu absurdo. Considerando-se as seguintes perguntas: “O objetivo de sua entrada é envolver-se em atividades criminosas ou imorais?” e “Você já esteve ou está envolvido em espionagem ou sabotagem ou atividades terroristas; ou genocídio?”, que resposta se poderia esperar? Obviamente as opções são apenas “Sim” ou “Não”. O efeito de ridicularização é conseguido principalmente através de dois artifícios: em primeiro lugar, a leitura cômica do formulário pelo músico Hermann Kretzschmar. O efeito é intensificado pelo fato de que ela se passa no interior de uma peça para orquestra num contexto pretensamente sério. A paródia à música erudita estabelece o parâmetro para a sátira às autoridades estadunidenses. Em segundo lugar, a inserção de ruídos e sons estranhos na música despe as palavras do formulário de sua seriedade e rigidez e faz que adquiram novo sentido, o que provoca uma espécie de desautorização do discurso oficial. Pode-se dizer que, em “Welcome to the United States”, a letra diz uma coisa e a música outra.⁸ Mais que isso, há um emprego de outras práticas multimodais que se mesclam para a geração de novos significados. Dessa forma, a fixidez do formulário-letra entra em conflito não apenas com a *performance* musical, mas também com a gestual e espacial.

Ruídos sempre fizeram parte da música de Zappa. Em algumas de suas composições para orquestra, os músicos eram requisitados a arrotar e produzir outros sons estranhos. Os ruídos não só interferem na música como introduzem um certo estranhamento, promovendo uma inversão. Eles desautorizam o discurso da música dita séria e tornam evidente que ela pertence a este mundo, e não a um mundo idealizado ao qual apenas uma minoria tem acesso. O mesmo se pode dizer da combinação de música erudita e o linguajar coloquial, e frequentemente vulgar, típico das produções verbais e performáticas de Zappa. Esse artifício assemelha-se ao que se passava nos carnavais europeus nos séculos 16 a 18 descritos por Burke. Um aspecto muito comum nessas festas era a inversão das convenções. Um ritual invertido de casamento, por exemplo, poderia ser executado com o pretense noivo, ou a pretensa noiva, sendo levado/a pelas ruas montado/a de costas num burro, ao som de alguma “música grosseira” (BURKE, 1989, p. 222), como batidas em panelas e caçarolas, o que “fornecia uma espécie de ‘música de ponta-cabeça’”.

Mas, em “Welcome to the United States”, não é a própria música que está sendo satirizada, e sim as instituições governamentais dos Estados Unidos. A paródia, nesse caso, desafia a autoridade oficial por meio de uma espécie de carnavalização. Bakhtin salienta o aspecto positivo da carnavalização, principalmente no contexto da Idade Média e do Renascimento e a

⁸ A exemplo do que afirmam Kress e Van Leeuwen (2006, p. 20) sobre textos multimodais que combinam escrita e imagem.

partir da obra de um dos maiores escritores europeus da época: o francês François Rabelais (BAKHTIN, 1993). Para Bakhtin, o carnaval e outras festas populares da Idade Média giravam em torno do jogo entre vida e morte, mas em geral privilegiando a primeira. Dessa forma, a paródia servia menos para salientar os aspectos negativos relacionados às autoridades oficiais que para promover a renovação: saía o velho e entrava o novo. Isso fica mais evidente nos rituais festivos, em praça pública, de destronamento e entronização simbólicos das autoridades, entre as quais o papa. Em “Welcome to the United States”, o espaço aberto da praça pública transforma-se no espaço fechado da alfândega, onde se desautoriza o discurso do oficial de imigração pela leitura cômica do conteúdo do formulário. Bakhtin afirma, no entanto, que a carnavalização passou a estar cada vez mais vinculada a uma crítica negativa na cultura moderna e contemporânea, perdendo muito de seu poder criativo e renovador. A essa ideia opõem-se autores da atualidade, como Discini, para quem “a carnavalização é categoria que pode ser depreendida e analisada nos textos de qualquer época” (2006, p. 90). Hutcheon (2000, p. 73) vai mais longe ao propor pontos nevrálgicos de contato entre a metaficção contemporânea e o carnaval. Segundo ela, ambos existem na fronteira entre a literatura e a vida e, tanto em forma quanto em conteúdo, operam subvertendo as estruturas autoritárias lógicas e formalistas. Por fim, pode-se dizer que Zappa assemelha-se muito a um Rabelais contemporâneo, numa época em que a cultura de massa assume proporções bem mais abrangentes quando comparada com a que existia no período do Renascimento.

Burke, por sua vez, tende a minimizar os efeitos positivos da carnavalização ainda no período da Idade Média e do Renascimento. Para ele, esses ritos populares funcionavam mais como uma “válvula de segurança” (BURKE, 1989, p. 225) que compensava as frustrações dos “subordinados”. Dessa forma, eles seriam úteis também às classes altas, que os permitiam porque o “mundo de cabeça pra baixo” não fazia senão reforçar as hierarquias sociais e tão logo terminasse o período de Carnaval, ou de outros ritos populares, voltava-se “à realidade cotidiana”. Segundo Hutcheon (2000, p. 74), o próprio Bakhtin reconhece que o discurso paródico está marcado por um paradoxo: a transgressão autorizada das normas, pois “O reconhecimento do mundo invertido ainda assim exige um conhecimento da ordem do mundo que ele inverte e, num certo sentido, incorpora”. Burke fala também de “um tráfego de mão dupla” (BURKE, 1989, p. 85) entre as chamadas “cultura erudita” e “cultura popular”. Refutando a ideia de que esta seria um rebaixamento daquela, ele afirma, em primeiro lugar, que não havia uma transferência pura e simples de características culturais, mas uma transformação. Se de cima o que se via era

distorção ou má compreensão, de baixo parecia adaptação a necessidades específicas. Em segundo lugar, havia também um movimento na direção contrária, “escala social acima”. Por fim, havia casos em que um mesmo tema transitava entre as duas categorias por séculos. Burke cita como exemplo o próprio Rabelais, que se inspirou na cultura popular da Idade Média e Renascimento para escrever suas obras primas. Na direção contrária, a obra de Rabelais teria influenciado artistas populares pelo menos até o século 19. Obviamente as fronteiras entre “cultura popular”, “cultura erudita” e, pode-se incluir, “cultura de massa” têm se tornado cada vez mais tênues. No que se refere à música de Zappa, pode-se dizer que suas releituras e paródias promovem uma renovação de todos esses elementos ao entretecê-los num novo contexto. Ao mesmo tempo, ele contribui para a diluição das fronteiras entre as diversas formas culturais por não estabelecer uma hierarquia de valores entre si. E por também romper a distinção entre música séria e de entretenimento como categorias fixas. Peter Rundel, regente do Ensemble Moderne, comenta sobre a habilidade do compositor norte-americano de romper com as regras específicas do rock, do jazz e da “chamada música clássica contemporânea” (THE YELLOW..., 1995). O resultado seria uma música que não apenas questiona a si mesma, mas também ao “ouvinte tradicional”. Talvez o aspecto mais importante a identificar a obra de Zappa como paródica seja justamente sua proposta de fazer música “séria”, ou “música clássica contemporânea”, a partir da estrutura da cultura de massa e da arte de entretenimento. Essa proposta não deixa de ser uma ironia, elemento que, para Hutcheon, acentua a diferença dos textos presentes na paródia, que pode ser definida ainda como uma “transcontextualização irônica” (2000, p. 12).⁹

A fusão entre o sério e o cômico e entre o sublime e o rasteiro é outro aspecto característico da carnavalização (DISCINI, 2006, p. 77-78). Assim, o “mundo oficial” que a carnavalização procura desestabilizar pode ser pensado também como “modo de presença que aspira à transparência e à representação da realidade como sentido acabado, uno e estável” (p. 84). Ao utilizar a música erudita como veículo da paródia, Zappa funde o sério ao cômico, o sublime ao rasteiro, desestabilizando um “mundo oficial” que se quer uno e acabado não apenas no âmbito sociopolítico mas também estético. Essa ideia de mundo acabado remete a outra concepção de Bakhtin ainda no contexto da carnavalização: o grotesco e sua relação com o corpo. O corpo grotesco, para Bakhtin, traduz-se na imperfeição e na incompletude e revela a vida no seu processo ambivalente e interiormente contraditório. É, portanto, um corpo em movimento, jamais pronto ou acabado, que está em constante criação. Nele têm valor especial os orifícios e ramificações – boca, nariz, falo,

⁹ De maneira semelhante ao que aponta Santos (2009) a respeito da prosa requintada do escritor fluminense Cornélio Penna, muito influenciada por um gênero da literatura de massa: o gótico.

traseiro, vagina –, pois é através deles que se efetuam as trocas e as orientações recíprocas:

Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, *os atos do drama corporal* – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – *efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados* (BAKHTIN, 1993, p. 277 – grifos no original).

No corpo grotesco encontra-se, portanto, o mesmo princípio de renovação por inversão encontrado na cosmovisão carnavalesca. Na extremidade oposta, estaria o corpo pronto e acabado, do qual os orifícios e ramificações foram eliminados. Tendo-se transformado num corpo individual fechado, não se funde com os outros. Nesse sentido a obra de Zappa está repleta de elementos que se referem a esses “atos do drama corporal” que remetem ao grotesco. De um lado, os atos relativos às excreções do corpo humano. De outro, aqueles vinculados à ingestão. A comida e o sexo assumem um papel de destaque em ambos os casos. Como já mencionado anteriormente, é comum encontrar em sua obra menções a frutas e vegetais com conotações eróticas. Sexo e comida inspiram também os nomes de muitas das personagens criadas por ele. Como a obra de Rabelais, a do compositor norte-americano está repleta de eventos de sua época, com uma profusão de personagens baseadas seja em personalidades políticas e artísticas seja em pessoas do cotidiano. Zappa (ANTHROPOLOGY..., 1994) afirma que inspira suas canções no folclore e no comportamento das “várias tribos” que habitam seu país. É aí que se potencializa o seu mais sincero “*Welcome to the United States!*”! Os temas de suas letras também podem se inspirar nas mais variadas fontes, como é o caso do formulário de imigração. Um processo que ele chama de “*Anything Anytime Anyplace For No Reason At All (AAAFNRAA)*” (THE YELLOW..., 1995). Da mesma forma, o compositor utiliza em sua música uma infinidade de sons e ruídos que tanto podem ser extraídos do mundo circundante quanto ser uma paródia das peças de Edgard Varèse ou John Cage, entre outros, que também fazem uso abundante de ruídos em suas músicas.

Algumas das personagens mais conhecidas de Zappa: Suzy Creamcheese, The Guacamole Queen, The Dancing Fool, The Muffin Man, Willie the Pimp, Potato-Head Bobby, The Illinois Enema Bandit. Este último, baseado numa notícia de jornal, refere-se a um assaltante que aplicava doses de enema em suas vítimas, todas mulheres. O músico desafia, dessa forma, o que

Eagleton chama de “obsessão da classe média norte-americana com o corpo” (2005, p. 128), que se revela em suas “preocupações da moda: câncer, dieta, fumo, esporte, higiene, estar em forma e com boa saúde, assaltos, sexualidade, abuso infantil”. Tudo o que seja ingerível tornou-se uma “neurose nacional”. Eagleton conclui que, se o corpo carnavalesco é licencioso, o “totalmente abotoado corpo puritano” (p. 130) precisa ser purgado de qualquer impureza, assim como a linguagem, fetichizada no discurso politicamente correto. O músico norte-americano desafia igualmente essa linguagem, fazendo uso extensivo do linguajar coloquial e familiar, quando não vulgar. Em “Welcome to the United States”, o linguajar coloquial não se expressa linguisticamente, mas por meio de ruídos, entonações e gestos da orquestra, que se contrapõe à linguagem oficial do texto verbal. Segundo Bakhtin, quanto menos oficial a linguagem, mais se enfraquece a fronteira entre o louvor e a injúria, que passam a coincidir em uma única coisa ou pessoa, representantes de “um mundo em devir” (1993, p. 369). Revela-se assim o aspecto não oficial do corpo grotesco: retomar a vida numa forma “licenciosa e alegre”.

Conclusão

Frank Zappa afirma que, quando criança, pretendia se tornar um químico e que um de seus passatempos era fazer explosivos caseiros com qualquer ingrediente que encontrasse à frente (AIR..., 1994). Ele parece colocar em sua música muito dessa química experimental, mais ou menos como o *bricoleur* de Lévi-Strauss, “que constrói todo tipo de coisas com o material que tem à mão” (BAUMAN, 2005, p. 55). O compositor norte-americano é uma espécie de deglutidor das formas musicais, artísticas e culturais do século 20. Como já mencionado, suas paródias e sátiras revitalizam essas formas por meio da cultura de massa, que conseqüentemente também se renova. O resultado é uma transgressão das mais variadas fronteiras, não apenas das diversas formas musicais: o cômico e o sério se mesclam e a velha distinção entre música séria e de entretenimento perde seu valor. O compositor Todd Yvega (THE YELLOW..., 1995) afirma: “Considero sua música realmente importante porque acho que vai perdurar por muitos séculos. É séria nesse sentido, mas está aí, acima de tudo, para nos divertir”. Para o biógrafo Ben Watson (ANTHROPOLOGY..., 1994), há uma questão mais existencial por trás disso. A obra de Zappa, para ele, é marcada por um paradoxo zen-budista, como alguém que cria “a coisa mais importante do mundo” mas logo em seguida desconversa e diz que tudo não passou de uma bela piada.

Abstract

20th-century North-American composer Frank Zappa became well known for his sharp satires to U.S. official institutions and conservative sectors of society. In music he was a great innovator by blending together jazz, popular and classical music over a background of elements from 20th-century North-American popular culture. His parodies and satires revitalize these cultural and aesthetic forms by means of mass culture, which consequently is also renewed. His work can be inscribed in the framework of Mikhail Bakhtin's concept of carnivalization: a means to subvert the official discourse through comic and popular elements. Several of these aspects can be found in the piece "Welcome to the United States", composed from a U.S. customs form. Zappa submits the form/lyrics to a music full of noises and strange sounds, thus challenging the official authoritative discourse.

Keywords: contemporary music; carnivalization; parody; grotesque.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Textos escolhidos*. Trad. Zeljko Loparic et alii. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. Col. Os Pensadores. p. 81-105.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. 3. ed. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AIR sculpture. *Profile of Frank Zappa*, Londres, BBC Radio 1 FM, 20 de novembro de 1994. Programa de rádio. Parte 1.

ANTHROPOLOGY pure and simple. *Profile of Frank Zappa*, Londres, BBC Radio 1 FM, 27 de novembro de 1994. Programa de rádio. Parte 2.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3. ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BERENDT, Joachim E. *O jazz: do rag ao rock*. Trad. Júlio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BRITTO, Paulo H. California dreamin'. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 nov. 1988. Folhetim, Caderno G, p. 2-5.

- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottman. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 53-93.
- EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Unesp, 2005.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Trad. Izabel Magalhães. Brasília: UnB, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of parody*. Urbana: University of Illinois Press, 2000.
- KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. *Reading images: the grammar of visual design*. 2. ed. Abingdon: Routledge, 2006.
- MILES. *Frank Zappa in his own words*. London: Omnibus Press, 1993a.
- MILES. *Frank Zappa – a visual documentary*. London: Omnibus Press, 1993b.
- ROTONDI, James. My guitar wants to kill your mama. *Guitar Player*, v. 29, n. 10, p. 70-83, Oct. 1995.
- SANTOS, Josalba Fabiana dos. A paródia como fantasma. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 14, p. 227-245, 2009.
- THE YELLOW shark. London: Rykodisc, 1995. Encarte. Não paginado.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio L. de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ZAPPA, Frank. *Antologia poética*. Trad. António Filipe Marques. Ed. bilíngue. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985.
- _____. A mãe de todas as entrevistas. Trad. Claudio Marcondes. *Novos Estudos Cebrap*, n. 32, p. 65-75, mar. 1992. Entrevista concedida a Florindo Volpacchio.
- _____. Welcome to the United States. Intérprete: Ensemble Moderne. In: _____. *The yellow shark*. London: Rykodisc, p1995. 1 CD. Faixa 15.