

Sing For Absolution: O Muse e o lugar do rock na música pop¹

Antonio Magalhães Porto Lira²

Thiago Soares³

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

O artigo observa como a banda britânica Muse problematiza, durante sua carreira, desde o lançamento do álbum *Black Holes and Revelations* (2006) até o álbum *The 2nd Law* (2012) a dualidade e as tensões que existem entre as retransmissões classificatórias do rock e do pop. A vinculação do Muse a tradições específicas do rock, sua aproximação de produtos adolescentes da cultura pop e estratégias performáticas ligadas a artistas pop geraram ambiguidades que foram interpretadas como um distanciamento das raízes de um rock supostamente "rebelde" e "autêntico".

Palavras-chave: Muse, rock, pop, performance, autenticidade

Introdução

O rock é possivelmente o gênero mais romantizado da história da música popular. Desde o seu surgimento, na década de 1950, ele esteve associado à ideia de transgressão e rebeldia, aliado a um senso de responsabilidade social. Como símbolo artístico da contracultura dos anos 1960, esteve intimamente associado à emancipação da juventude que, pela primeira vez, começava a ter uma participação política ativa.

Entretanto, quando o rock se tornou a principal expressão da contracultura, a ideia do gênero como o espírito de uma geração rebelde começou a se dissipar, dando espaço para um discurso desiludido, calcado em expressões chave, tais como “cooptação”, “incorporação” ou “a morte do rock”. Esse discurso se faz presente durante toda a história do gênero e, de acordo com o pesquisador de música popular Lawrence Grossberg, encena o conflito principal encenado pelo estilo durante toda a sua existência.

A cada estágio o rock and roll perde seu poderio e se torna mercadoria que pode ser produzida, negociada e consumida. Mas isso é só parcialmente verdade, uma

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Interfaces Comunicacionais, da Intercom Júnior, evento componente do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 29 de junho a 1 de julho de 2017.

² Estudante de Graduação 13º. semestre do Curso de Jornalismo da UFPE, email: toninholira@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Jornalismo da UFPE email: thikos@gmail.com

vez que cada vez que isso acontece, o rock and roll quebra as instâncias de cooptação e reafirma seu poderio afetivo, criando novos sons e novas instâncias políticas. O resultado é que a história do rock and roll é lida como um ciclo de cooptação e renascimento onde o rock and roll é lido como um ciclo de cooptação e renascimento onde o rock and roll protesta contra sua própria cooptação. (JANOTTI, 2003, 24 apud GROSSBERG, 1997, 57)

O objetivo desse artigo é observar como as mudanças pelas quais o grupo de rock britânico Muse passou a partir do lançamento de seu quarto álbum de estúdio, *Black Holes And Revelations* (2006) e dos dois álbuns subsequentes (*The Resistance*, de 2009 e *The 2nd Law*, de 2012) problematizam a banda como um grupo de rock e o próprio lugar do rock dentro da música pop, analisando a relação da banda com a crítica

Contexto da banda

Com três álbuns de estúdio lançados, uma carreira consolidada na Europa e uma base sólida de fãs em desenvolvimento na América, o grupo britânico Muse procurou isolamento para trabalhar em seu quarto álbum de estúdio. A banda se instalou num pequeno castelo na França, o que trouxe uma liberdade que, de acordo com Bellamy, propiciou as mudanças na sonoridade da banda, pois, com a amplitude do que eles haviam mostrado até então, o grupo se sentiu seguro para seguir caminhos que “outras bandas considerariam arriscados”.

Black Holes and Revelations foi lançado na Inglaterra no dia 3 de julho de 2006. Seu primeiro single, *Supermassive Black Hole*, surpreendeu a todos os que esperavam uma continuação no mesmo caminho de *Origin Of Symmetry* (2001) e *Absolution* (2003). Com fortes influências de artistas como Prince e grupos belgas como Millionarie e dEUS, a faixa flerta com elementos de música eletrônica e trouxe, de acordo com a crítica “um sentimento meio 'disco' que alguns fãs não estavam esperando”.

Foi também nessa época em que a presença de músicas da banda em outras mídias aumentou consideravelmente. *Supermassive Black Hole* esteve presente na trilha sonora de jogos como *Guitar Hero* e *FIFA 07* e de séries como *Doctor Who* e *The Sopranos*, além da série de filmes Crepúsculo. A banda agora se apresentava em grandes estádios, tendo sido o primeiro grupo a lotar o recém-reformado *Wembley Stadium*, tocando por duas noites seguidas, em junho de 2007. A apresentação, que foi lançada no DVD duplo *H.A.A.R.P.*, marcou também a primeira vez em que o Muse

utilizaria elementos cenográficos em seus shows. Durante a execução da música *Blackout*, por exemplo, havia a performance de uma bailarina suspensa por um balão.

Após uma extensa turnê que incluiu pela primeira vez a América do Sul, o Muse entra novamente em estúdio para gravar o sucessor de *Black Holes and Revelations*. De todos os trabalhos da banda, é nesse que a influência da música clássica se faz mais presente. As orquestrações que já haviam aparecido em músicas como *Butterflies and Hurricanes (Absolution)* e *Hoodoo (Black Holes and Revelations)*, são utilizadas largamente, inclusive com inserção de trechos de obras de Chopin e Camille Saint-Saëns. A influência da música clássica fica ainda mais evidente na segunda parte do registro, onde destaca-se *Exogenesis Symphony*, uma música de 15 minutos dividida em três partes (*Overture, Cross-Pollination e Redemption*). Por outro lado, o álbum destaca-se também pela presença de música eletrônica, especificamente na faixa *Uendisclosed Desires*, que possui uma batida pré-programada e sintetizadores, em detrimento da guitarra elétrica.

Comercialmente, *The Resistance* trouxe para a banda um sucesso nunca antes alcançado. O álbum chegou ao terceiro lugar na *Billboard 200* uma das listas mais importantes da indústria fonográfica. O registro ainda trouxe para a banda seu primeiro *Grammy*, de Melhor Álbum de Rock, em 2011. No fim da turnê, a banda ainda participou do *Reading and Leeds Festival* na Inglaterra, onde tocou por duas noites a íntegra do álbum *Origin Of Symmetry*, para comemorar seu aniversário de 10 anos.

Em junho de 2012, a banda lançou em seu canal do Youtube o trailer do que seria seu sexto álbum de estúdio, *The 2nd Law (2012)*. O primeiro single do álbum, *Survival*, foi escolhido como tema oficial dos Jogos Olímpicos de 2012 em Londres, em cujo encerramento a banda se apresentou. O álbum foi lançado um pouco mais tarde, em outubro daquele ano. A canção *Madness* foi indicada para o *Grammy* de Melhor Canção de Rock em 2013 e o próprio álbum concorreu na categoria de Melhor Álbum de Rock, desta vez sem vitória. A canção, além disso, foi responsável por quebrar o recorde de mais tempo no topo da parada *Alternative Songs da Billboard*, passando dezenove semanas no topo e superando *The Pretender*, da banda *Foo Fighters*.

A turnê resultou no lançamento do álbum ao vivo *Live at Rome Olympic Stadium*, gravado na Itália em 06 de julho de 2013. O show foi gravado em parceria com a Sony, utilizando dezesseis câmeras com a tecnologia de alta definição 4K, sendo esse o primeiro concerto do mundo a ser gravado com essa tecnologia. A apresentação,

que contou com elementos cenográficos que iam de robôs gigantes dançando a atores fazendo performances durante as músicas, sobre um gigantesco palco construído com a temática do álbum, ficou em cartaz nos cinemas de vários países incluindo o Brasil e foi lançada em DVD e *Bluray* no final daquele ano.

Rock x Pop

“As pessoas costumam dizer que o Coldplay quer ser o U2. Bobagem. O vocalista Chris Martin e seus colegas de banda querem mesmo é ser o Asa de Águia. (...) Mais do que isso, cada vez mais o pop está ganhando espaço no som da banda. Considerado um grupo de rock que flerta com o pop, o Coldplay de 2016 exhibe dois problemas: o rock é pouco e frouxo, o pop é crescente, mas sem brilho algum. Taylor Swift já está soando mais rocker do que o quarteto inglês.” (MENEZES, 2015)

“É melhor você nem aprender a tocar uma guitarra ou a compor músicas. Apenas cante no chuveiro e faça testes para o The X Factor. E não estou xingando o The X Factor ou os cantores pop. Mas onde está o novo Bob Dylan? Onde estão os novos Beatles? Onde estão os compositores? Onde estão os criadores? Muitos deles agora tem que trabalhar nos bastidores, se apoiando em produções com caráter pop para poder escrever as coisas das quais gostam” (SIMMONS, 2016)

Os dois trechos escolhidos para iniciar este artigo foram retirados de matérias jornalísticas sobre rock. O primeiro é de uma crítica do jornalista Thales de Menezes, do jornal Folha de São Paulo sobre o show realizado pela banda britânica Coldplay no Allianz Parque, em São Paulo. Já o segundo, é o trecho de uma declaração de Gene Simmons, líder do grupo americano Kiss. Apesar de fazerem parte de contextos distintos, é possível perceber uma relação entre elas, que serve para evidenciar alguns dos valores presentes no rock e sua relação com a música pop.

Quando Simmons questiona a qualidade da música dos dias de hoje utilizando os Beatles ou Bob Dylan como exemplos de qualidade, ou quando Menezes utiliza o U2 como sinônimo de música “boa” e o Asas de Águia como música “ruim”, eles estão indicando os valores presentes em seus discursos. É importante também notar que apesar de, aparentemente, valorizarem a música pop, há um certo desdém tanto na maneira como Menezes compara o Coldplay à cantora Taylor Swift ou como Simmons fala de “produções com caráter pop”. É como se a música pop, apesar de ter seu valor, não tivesse a mesma importância que o rock.

É importante esclarecer, antes de mais nada, uma questão que costuma trazer problemas quando se fala de música pop. É necessário diferenciar os termos música pop

e música popular, que apesar de terem uma certa relação entre si, significam coisas distintas. Para Janotti (2005) a música popular seria “aquela produzida e difundida de maneira independente dos grandes conglomerados multimidiáticos”. Já a música pop, ou música popular massiva, estaria se referindo a expressões musicais ligadas ao mercado “que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução, audição e circulações audiovisuais relacionados a essa estrutura”.

Roy Shuker afirma, em seu livro *Vocabulário da Música Pop* (1998), que o termo “música pop” começa a ser utilizado nos anos 1950 tentando englobar as origens do *rock and roll*, seu apelo para as massas e a tentativa de fazer uma música que se propusesse “universal”. No início da década de 1960, então, o *rock and roll*, como gênero, era parte da retranca “música pop”.

Em entrevista dada na ocasião do relançamento do álbum *Selling England By The Pound*, o baixista do grupo britânico Genesis expõe um pouco essas questões. A banda, que alcançou grande sucesso comercial nos 1980, iniciou sua carreira com uma sonoridade mais voltada para o rock progressivo, com músicas de longa duração divididas em vários movimentos que dificilmente tocavam nas rádios. O sucesso da canção *I Know What I Like (In Your Wardrobe)*, que chegou a ficar entre as 30 mais tocadas do Reino Unido, surpreendeu os membros da banda:

“Nós crescemos com os Beatles, a maior banda do mundo e eles eram pop. Hoje em dia pop quer dizer algo diferente. Uma boa música é uma boa música. Eu acredito que “I Know” foi uma das primeiras canções em que pegamos uma ideia curta simples e desenvolvê-la, ao invés de trabalharmos em várias partes menores juntando-as numa só música. (RUTHERFORD, 2007)

De acordo com Middleton (1991) e Soares (2012), a definição de música pop foi criando atritos com o rock ao longo da década de 1960, pois esse buscava “autenticidade e uma expansão das possibilidades da música popular” enquanto o pop teria um compromisso com uma estética mais “comercial”, “efêmera e “acessível”. A música pop, segundo Middleton, “não seria impulsionada por nenhuma ambição significativa, com exceção de lucros e recompensa comercial. Em termos musicais, é essencialmente conservadora” (MIDDLETON apud SOARES, 2012). A ruptura do pop com o rock, que se dá através da consolidação dos cânones deste, evidencia as tensões entre uma música que tem um compromisso “artístico” e outra que se preocupa apenas com a vendagem.

Ainda de acordo com Soares, “o rock e o pop como retrancas classificatórias, que poderíamos chamar de gêneros musicais ou midiáticos, existem em função da tensão”. Segundo ele, o jogo de valores do rock (que surge como uma expressão de autenticidade) coloca-se em relação ao pop, enquanto esse tenta se legitimar ao se aproximar do rock. O termo pop/rock, utilizado para descrever bandas como o Maroon 5, Jota Quest e o próprio Coldplay citado no início do texto seria a materialização dessa tensão. Bandas classificadas como pop/rock estariam fazendo uma concessão ao abandonar sua “atitude”, ou carga “underground”, em troca de um possível sucesso comercial. Para utilizar uma expressão bastante falada entre fãs de rock, a banda estaria “se vendendo”.

Essa perspectiva pode parecer um pouco superficial a princípio, principalmente se considerarmos que o rock dominou o mercado fonográfico durante a maior parte do século XX. Álbuns clássicos como o *The Dark Side Of The Moon* e grupos como os Beatles são até hoje os detentores de vários recordes comerciais. Mesmo assim ainda não é difícil encontrar textos como os de Menezes e de declarações como as Simmons entre artistas, críticos e fãs de rock. Mesmo com o advento da internet e o surgimento de diversas novas maneiras de fruir a música, seja através de plataformas de *streaming* ou fóruns de discussão e comunidades em redes sociais, a dualidade entre uma música “autêntica”, com uma “função social” em contrapartida a uma música que tem apenas interesses comerciais ainda é evocada em discussões sobre o estilo.

Na realidade, a dicotomia entre dois tipos de música, um mais “autêntico” e outro mais “efêmero” existe desde a segunda metade do século XIX, quando surgem os conceitos de “alta” e “baixa” cultura. Em *Performing Rites*, o sociólogo Simon Frith afirma que esses conceitos estão relacionados à maneira com que diferentes classes sociais se relacionam com a arte.

“Se a arte se tornou a experiência do transcendente e do inefável, então ela é também propriedade exclusiva “daqueles com o status para reivindicar que a sua experiência é a mais pura, a mais autêntica” (FRITH, 1998: 30)

Segundo Frith, com a ascensão da cultura midiática massiva no século XX a distinção entre “alta” e “baixa” cultura acaba por se dissolver. Porém quando a música se torna um produto a ser comercializado, acaba por criar-se outro tipo de distinção. Em seus tratados sobre a indústria cultural, teóricos da Escola de Frankfurt como Theodor Adorno e Max Horkheimem afirmam que, ao passo que a cultura se torna mercadoria, ela perderia seu caráter reflexivo, tornando-se mero instrumento de controle social.

Dessa forma, a arte verdadeira e autêntica seria toda aquela que não fosse uma mercadoria.

Frith afirma, porém que a cultura midiática massiva não é definida “como contrária à classe média ou à arte, mas como uma maneira de processá-las”. Dessa forma, os conflitos entre alta e baixa cultura estariam relacionados com “o processo comercial em si”, ou com a maneira como esses produtos se relacionam com o mercado. A distinção entre alta e baixa cultura estaria relacionada então ao “surgimento de elites consumidoras ou cultos” e “na tensão entre artistas e seu público”.

Como a indústria cultural se mostrou inábil em controlar por si própria o gosto das pessoas para formar essas elites consumidoras, a crítica, que no século XIX tinha uma função pedagógica de ensinar as pessoas a maneira considerada correta de se ouvir música, se torna responsável por criar o que Frith chama de “comunidade de conhecimento”, onde irão não só músicos, mas públicos específicos, selecionados “em sua superioridade ao comum, ao consumidor pop indiscriminado”.

Ainda de acordo com Frith, há três fases históricas através das quais os processos de circulação, produção e consumo de música se organizaram majoritariamente. A primeira é fase folk, onde a música está relacionada com o corpo, instrumento no qual ela é armazenada e através do qual ela é executada mediante performances. Os valores presentes nessa fase estão relacionados à tradição e à função social da música, sendo fundamental para a música popular. Já a segunda seria a fase artística, onde a música é armazenada em partituras e notações e adquire um caráter existencial e filosófico. Por fim, a terceira seria a fase pop, onde a música é produzida através da mediação da indústria fonográfica e armazenada em fonogramas que são distribuídos massivamente para o consumo.

Analisando-se o rock dos anos 1960, é possível perceber que o rock, em sua tentativa de se diferenciar da música pop comum, utiliza valores tanto da “música folk”, quanto da “música de arte”. As raízes do estilo, associadas ao blues e outros ritmos ligados à população negra norte-americana, que sofria forte discriminação, juntamente com as experimentações estéticas do estilo e o surgimento da contracultura, acabaram por trazer um solo fértil para a consolidação do gênero. De acordo com Motti Regev, em seu artigo *Producing Artistic Value: The Case Of Rock Music*, as estratégias discursivas do gênero na década de 1960 reivindicavam que a) o rock era subversivo; b) que era produzido por sujeitos autônomos e autorais; c) que permitia a formação de um

cânone; d) que possuía seus próprios termos de expressão artística. (REGEV apud LINDBERG ET AL, 2001).

Guinada ao pop

A música *Supermassive Black Hole* parece ser o ponto de partida mais óbvio para o início da análise das tensões vivenciadas pelo Muse durante essa fase de sua carreira, não só por ser o primeiro single lançado nessa época, como pelo fato de ela trazer vários aspectos que sintetizam os processos que a banda passou.

Diferenciando-se de qualquer trabalho anterior da banda, a música trazia uma forte influência de música eletrônica, algo que viria a se repetir nos próximos álbuns, em especial com *The 2nd Law*. De acordo com Bellamy, a inspiração para a composição veio de um período em que a banda estava gravando em Nova Iorque, e o músico teve a oportunidade de atuar como DJ em algumas festas locais. A ideia de fazer uma música para as pessoas dançarem adentrou sua cabeça no período.

“É a coisa mais diferente que já fizemos. Influências incluem bandas como Beatles, Millionaire, dEUS, Evil Superstar e Soulwax, que foram os primeiros grupos que misturaram ritmos R&B com guitarra alternativa. Adicionamos um pouco de Prince e Kanye West também. (BELLAMY, 2006)

A associação de ritmos ligados à dance music ou a música eletrônica com o que se convencionou chamar de música pop não é algo difícil de se perceber, principalmente nas últimas décadas. A presença desses elementos predomina na obra de artistas que comumente são associados ao estilo “pop”, como Michael Jackson, Madonna ou a maioria das chamadas “divas pop”. A construção desse tipo de discurso também não é muito difícil de ser traçada: se o rock se propõe a ser um estilo “autêntico” e “sério”, nega-se a associação dele com músicas “para entreter”, ou que tenham uma mediação mais forte da tecnologia, ao abandonar instrumentos tradicionais. Na verdade, a ideia de uma música para dançar (corpo) e uma música para se ouvir (mente) está presente nas ideias de “alta” e “baixa” cultura desde que elas surgiram.

Mesmo assim, traços de discursos de autenticidade podem ser encontrados quando a crítica de rock avalia positivamente um álbum do Daft Punk guiado por instrumentos eletrônicos ou um álbum “indie dançante” do Franz Ferdinand, banda escocesa que também serviu de inspiração para *Supermassive Black Hole*. E, de certa forma, dentro da ótica da banda, a presença desses elementos poderia ser analisada

como “autêntica”, tendo em vista que não deixa de ser uma subversão ao que a banda havia apresentado até então.

Vários críticos observaram *Supermassive Black Hole* e as incursões de música eletrônica nos álbuns posteriores como uma tentativa da banda de alcançar o mercado norte-americano. E, de fato, esse era um objetivo almejado pelo grupo, que tinham resolvido problemas contratuais com sua gravadora, que impediam o lançamento de álbuns no país. Mikael Wood, do jornal Los Angeles Times, assim escreve:

“De algumas formas, *The Resistance* parece desenhado sob medida para estourar na América: *Undisclosed Desires* caminha por um groove R&B que poderia ter vindo de uma canção de Nelly Furtado” (WOOD, 2009)

Supermassive Black Hole também marcou a primeira colaboração do Muse com a franquia dos filmes adolescentes da saga Crepúsculo. A faixa ainda esteve presente em jogos eletrônicos como FIFA e *Guitar Hero* e, no geral, a partir desse período, houve um crescimento da presença de músicas da banda em diversos produtos midiáticos.

Observa-se, a partir do início dos anos 2.000, uma clara mudança de posicionamento da banda em relação a esse aspecto. Conforme mencionado no capítulo anterior, a banda processou a Nestlé pelo uso da faixa *Feeling Good* em um comercial e a cantora Celine Dion.

Se o Muse não quis ser “a banda da Celine Dion”, para usar as palavras de Bellamy, eles não tiveram nenhum problema em ser “a banda de crepúsculo” e, de fato é possível encontrar várias matérias da época, inclusive da imprensa brasileira, que sempre traziam a banda associada aos filmes. A associação ficou ainda mais forte com o lançamento de *Neutron Star Collision*, a terceira colaboração da banda com a saga (a outra havia sido com a faixa *I Belong To You*, do *The Resistance*). Dessa vez não apenas uma música da banda estava na trilha sonora: a faixa foi escolhida como primeiro single da trilha sonora do filme e veio acompanhada de um clipe que trazia os membros da banda tocando em meio a cenas da produção.

Alguns anos mais tarde, em entrevista ao site BBC News Beat, Wolstenholme, admitiu que a escolha de ceder a música ao filme teria sido uma tentativa de alcançar uma maior fatia do mercado americano. O baixista ainda afirmou que toda oportunidade deve ser aproveitada mesmo que algumas vezes seja necessário “vender sua alma” ao mercado. Dentre os fãs, criou-se uma distinção entre aqueles que haviam conhecido a banda antes e acompanhavam a mais tempo com os que tiveram seu primeiro contato com o Muse através de Crepúsculo.

Entende-se, também aqui, conforme já discutido ao se analisar a utilização pela banda de diferentes elementos sonoros, que a associação do rock com o cinema não carrega necessariamente um valor negativo. Pelo contrário, a popularização do estilo se deu muito graças a participação de artistas como Elvis Presley, Beatles e, mais tarde, David Bowie, em produções cinematográficas. Inclusive, como afirma Regev, o gênero se apropriou de estratégias discursivas de outras formas de arte incluindo o cinema, onde a valorização da autoria pode ser encontrada na Teoria do Autor dos cineastas franceses François Truffaut e Jean-Luc Godard.

A discussão da associação da banda com o cinema, porém, implica necessariamente, na análise de um terceiro elemento que entende-se, aqui, ser fundamental para o processo vivido pela banda nessa fase, o qual será discutido no tópico seguinte.

Performance ao vivo e teatralidade

Eu escutei muitas pessoas se referindo ao Muse como “A Maior Banda Ao Vivo Do Mundo” (...) Nunca vi o Muse ao vivo, mas depois de ouvir a faixa de abertura “Take a Bow”, eu não duvido da afirmação: é o tipo de música que pode elevar uma arena. Mas no “stereo”, sem o volume colossal da torre de amplificadores, a música fracassa. (UBL, 2006)

Em contraste, você nunca tem a sensação que o Muse está nada menos que no total controle da “dificuldade” de suas músicas a todo momento. Se The Resistance é “sobre” qualquer coisa, além da bobagem conceitual presente nas letras, é sobre maestria e segurança emocional (HARVELL, 2009)

Nada disso impede The 2nd Law de ser um álbum que entretêm imensamente. Nem irá impedir que o álbum seja um grande sucesso. Afinal, ninguém vai assistir a um blockbuster pela sua profundidade ou caracterização profunda. Eles vão para as acrobacias e para os efeitos especiais, ambas coisas que o The 2nd Law oferece. (PETRIDIS, 2012)

Como já mencionado, é nessa fase em que a banda começa a investir fortemente na produção de seus shows. O valor da performance ao vivo já era uma questão importante pra banda, desde o início da carreira. É possível perceber estratégias de consolidação baseadas na participação em festivais de rock. Porém, a partir da turnê do *Black Holes and Revelations*, em especial nos dois shows realizados na reinauguração do estádio Wembley a presença de elementos cenográficos e a construção de uma narrativa durante o espetáculo se tornam definitivamente uma característica das apresentações do grupo.

Os trechos do início deste tópico foram escolhidos com o propósito de exemplificar um fato que se faz importante destacar antes de tratar propriamente dos shows. Como é possível observar, um aspecto recorrente nas críticas dos álbuns dessa fase é a percepção de uma teatralidade evocada pelas músicas, como se elas fossem feitas deliberadamente para funcionar em grandes arenas.

Ao discutir a performance no âmbito do videoclipe, Soares (2008) propõe avaliar o conceito de performance como algo que vem “valorizar os aspectos sonoros dos artistas que interpretam a canção”. A relação entre o videoclipe e a música seria de retroalimentação, na qual um deixaria marcas no outro. Como afirma Dantas:

“se há um corpo em uma canção ouvida por um meio auditivo, de certo não podemos mais vê-lo. Mas, seu sexo, pulsações, sentimentos, estão impressos na mídia sonora. Assim, na canção gravada, existiriam traços de performance que guiariam o ouvinte em sua escuta. Como ouvintes, estamos aptos a reconhecer esses traços e “dar vida” à canção a partir de nossas próprias experiências – seja ela cotidiana, no conhecimento das diversas entoações, interjeições ou musicais, na identificação dos diversos gêneros musicais e suas convenções” (DANTAS, 2005, p. 6)

À luz desses conceitos, é possível pontuar que a mudança na sonoridade do grupo não é apenas ligada a experimentações estéticas ou à criação de músicas com maior apelo popular, mas a um movimento de adequação das músicas do grupo a uma estética teatralizada, que entra em sintonia com os objetivos mercadológicos da banda até então. Em várias entrevistas, os membros da banda, ao responderem sobre a presença de músicas dos primeiros álbuns nos repertórios, afirmavam que, embora ainda valorizassem seus trabalhos anteriores, sentiam que eles não funcionavam ao vivo, pois não cabiam na atual proposta da banda.

Da mesma forma, pode-se afirmar que músicas do repertório da banda ganham uma nova conotação, pela maneira que elas se encaixam nos espetáculos do grupo. *Feeling Good*, faixa do segundo álbum *Origin Of Symmetry*, cover do famoso blues cantado por Nina Simone, uma nova lógica no contexto da *The Unsustainable Tour*. As apresentações da música nos shows da turnê, foram acompanhadas por uma atriz interpretando uma mulher de negócios que morre ao beber gasolina, numa analogia clara às temáticas de sustentabilidade evocadas pela banda durante a divulgação de *The 2nd Law*.

Porém a música que mais se destaca nesse processo é a faixa *Starlight*. Parte de *Black Holes and Revelations* ela provavelmente não estaria entre os melhores exemplos de “rock autêntico” produzidos pela banda, mas a mudança na maneira como ela é

apresentada ao vivo na *The Unsustainable Tour* com certeza evoca algumas dessas questões. Tanto nos shows de arena megaproduzidos quanto em apresentações menores, Bellamy faz, durante a música, algo que quase nunca tinha feito durante as turnês anteriores: abandona a guitarra, ficando apenas com o microfone e, no meio da música, desce do palco para cumprimentar os fãs.

O contato direto com o público durante os shows não é uma característica de um único gênero musical. Artistas de diferentes gêneros musicais utilizam dessa estratégia no relacionamento com o público. Trata-se mais de uma questão ligada à própria relação de cada artista ou grupos com sua base de fãs. O ato de abandonar a guitarra, porém, traz um enorme simbolismo, dada a relação do instrumento com o gênero: de fato, a história do rock se confunde com a história da guitarra elétrica. Dessa forma, o processo que se inicia com o show no *Wembley Stadium* e que culmina com o lançamento do filme *Live at Rome Olympic Stadium*, (e vale ressaltar que não se trata apenas de um álbum ao vivo, mas de toda uma experiência planejada pelo grupo, tendo sido o primeiro show a ser gravado inteiramente com a tecnologia 4K), é talvez o aspecto mais evidente da associação da banda com a “estética da música pop”.

Vai-se a um espetáculo de música pop com outras balizas estéticas (notadamente diferentes de um show de rock, de um show de rap, por exemplo), observando não necessariamente o virtuosismo do canto de um artista ou a dificuldade em torno da execução de um instrumento. [...] Os contornos delineiam a aparição de outros critérios valorativos para estes espetáculos. Neste sentido, shows de música pop apelam deliberadamente para o visual, para o cenário, para a construção de universos encenados, diante de artefatos cênicos, figurinos, maquiagem e efeitos visuais. (SOARES, 2012, p. 7)

O filme, inclusive, poderia ser considerado o último estágio desse processo, onde a performance ao vivo, que desde o início foi tida como ponto forte da banda e, no início de sua carreira era um aspecto que a legitimava como grupo de rock, passa, ela própria, pelo processo de comoditização descrito por Frith. Os valores que o Muse evidencia nessa fase não são tanto a execução perfeita das músicas, a rebeldia, o ato de quebrar instrumentos (vale lembrar que, de acordo com o livro dos records, Bellamy é o recordista no aspecto), mas uma experiência teatral que vai além da música, além do show tradicional de rock e que se associam à lógica mercadológica de shows de artistas como Britney Spears e Lady Gaga.

Considerações finais

Todos esses processos, porém não se dão nunca de maneira uniforme e também é possível, embora com menos frequência, observar movimentos também num sentido contrário, de “retorno às raízes rock”. Em 2009, durante apresentação no programa de auditório italiano *Quelli che il Calico* os membros da banda trocaram de lugar ao serem obrigados a encenar sobre uma base pré-gravada, o chamado *playback*. A atitude, que foi sucesso entre os fãs do grupo chamou atenção por se tratar de uma performance da música *Uprising*, que fala, em seu refrão “*they will not control us*” (eles não irão nos controlar). No aniversário de 10 anos do *Origin Of Symmetry*, que de acordo com a banda era o favorito dos fãs, em 2011, a banda tocou o álbum na íntegra nos festivais *Leeds e Reading*, na Inglaterra e em alguns shows da turnê do *The 2nd Law*, atendeu a pedidos vindos da plateia para tocar músicas antigas, embora depois tenha se confirmado que as músicas tocadas nessas ocasiões já estavam previstas no repertório dos shows.

A análise da relação da banda com os fãs sobre a ótica desses casos específicos trazem a tona um novo aspecto: o fator da sinceridade como forma de autenticidade. No artigo “Mentiras Sinceras Me Interessam”, Janotti e Soares (2014) discutem essa ideia, afirmando que “o ‘jogo’ da ‘sinceridade pop’ pressupõe gradações” que impossibilitariam dividir a análise entre uma expressão musical “totalmente cooptada” ou “profundamente autêntica”. A sinceridade, nesses termos seria mais um aspecto de tensão, criada pelos conflitos envolvidos nesse processo, que traz não só aspectos positivos como também negativos,

A partilha também pode vir envolta em aspectos negativos e frustrantes quando, por exemplo, nos sentimos ludibriados diante de encenações forçadas da sinceridade, somos arrebatados fisiologicamente por músicas que não gostamos, somos obrigados a partilhar espaços acústicos com sonoridades que nos são impostas, quando os excessos mercadológicos parecem dominar o trajeto audiovisual da música, somos arrebatados em tal ordem por abismos narcísicos diante da escuta que não usufruímos das potências de partilha do sensível supostamente abertas por um ou outro gênero musical. (JANOTTI e SOARES, 2014)

O “excesso de sinceridade” é visto como negativo por alguns críticos, que afirmam que o exagero da banda na verdade evidencia um controle criativo muito forte por parte do grupo. Como se os “exageros” do grupo representassem na verdade uma estratégia muito bem construída para causar emoções sob medida na crítica e em fãs desavisados. Esse é um aspecto recorrente nas análises do site Pitchfork (que traz um foco em música independente), que em alguns momentos chega dizer que a que a banda

está mais associada a blockbusters, videogames e quadrinhos do que ao tipo de música que o site costuma cobrir.

Como Simon Frith demonstra em *Performing Rites*, “argumentos estéticos são possíveis apenas quando fazem parte de um discurso crítico compartilhado” em que há uma concordância entre os envolvidos sobre o que significa música boa ou ruim. E, durante a história do rock, os juízos de valor não giram apenas entre a relação do rock com outros estilos, mas do rock consigo mesmo.

Dessa forma, as questões que o Muse traz ao passar por essas mudanças estéticas nos fazem compreender um pouco mais os valores presentes no discurso hegemônico do rock. As idas e vindas no discurso da banda e as tensões que são causadas pelo flerte com estéticas supostamente antagônicas ao rock provocam ruídos que nos permitem entender o lugar do rock dentro da música pop.

Referências

BARCINSKI, André. **Muse: expandindo os limites do ridículo, 2015**. Disponível em: <<http://entretenimento.r7.com/blogs/andre-barcinski/muse-nao-ha-limite-pro-ridiculo/2015/08/19/>> Acesso em: 04 de jan. 2017.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Tradução: Daniela Kern & Guilherme Teixeira. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

CARLSON, Dean. **Muse Origin Of Symmetry AllMusic Review by Dean Carlson**. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/album/origin-of-symmetry-mw0000464449>>. Acesso em 03 de Fevereiro de 2016.

CARVALHO, Alice Tomaz de & RIOS, Riverson. “**O MP3 e o fim da ditadura do álbum comercial**”. In: PERPETUO, Irineu Franco & SILVEIRA, Sergio Amadeu (orgs.). O futuro da música depois da morte do CD. São Paulo: Momento Editorial, 2009.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. 1st ed. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

GOODWYN, Tom. **Muse to play ‘Origin...’ song for the ‘last time’ at Reading And Leeds Festivals, 2011**. Disponível em :<<http://www.nme.com/news/music/muse-279-1291826>>. Acesso em: 02 de jan. 2017.

JANOTTI Jr., Jeder. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll: mídia, gênero musical e identidade**, Editora E-papers, 2003

JANOTTI, J. J. NOGUEIRA, P. B. **Um Museu de Grandes Novidades: crítica e jornalismo musical em tempos de internet.** In: SÁ, Simone (org). Rumos da Cultura da Música. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2010. Disponível em: < http://compos.com.puc-rio.br/media/gt11_jeder_janotti_bruno_nogueira.pdf. Acesso em 05 de jan. 2017.

JANOTTI Jr., Jeder; SOARES, Thiago. **Mentiras Sinceras Me Interessam.** In: Anais XXIII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós): Belém (PA), 2014.

LINDBERG, Ulf; GUOMUNDSSON, Gestur; MICHELSEN, Morten; WEISETHAUNET, Hans. **Rock Criticism From The Beginning: amusers, bruisers, & cool-headed cruisers.** 2nd ed. New York: Peter Lang Publishing, 2011.

MIDDLETON, Richard (Org.). **The cultural study of music: a critical introduction.** London and New York: Routledge, 2012. Disponível em: <<http://strawresearch.mcgill.ca/Strawmaterialculture.pdf>> . Acesso em 06 de jan de 2017.

MIOJOINDI, 2012. Disponível em <<http://miojoindie.com.br/disco-the-2nd-law-muse/>> Acesso em: 04 de jan. 2017.

MUSEWIKI. Disponível em: < <http://www.musewiki.org/Biography> >. Acesso em 04 de jan. 2017.

POPMATTERS, **Muse: The Resistance,** 2009. Disponível em: <http://www.popmatters.com/review/111161-muse-the-resistance/>. Acesso em 05 de jan. de 2017

STRAW, Will. Music and material culture. CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor & MIDDLETON, Richard (Org.). **The cultural study of music: a critical introduction.** London and New York: Routledge, 2012. Disponível em: <<http://strawresearch.mcgill.ca/Strawmaterialculture.pdf>> . Acesso em: 03 de Fevereiro de 2016.

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

THORNTON, Anthony. **Muse: Black Holes & Revelations.** Disponível em <<http://www.nme.com/reviews/muse/7970>>. Acesso em: 03 de Fevereiro de 2016