



Paulo Chacon  
**O QUE É  
ROCK**

**3.ª**  
edição

**editora brasiliense**

# O que é Rock

Paulo Chacon

**Coleção Primeiros Passos N° 68**

**Editora Brasiliense**

**ISBN 85-11-01068-8**

Um agradecimento especial ao Nicolau: me salvou de dizer muita bobagem. E se não conseguiu mais, é porque eu fui muito teimoso. Por isso mesmo, ele não tem culpa de nada. Idem para o Alaor, minha fonte para o Rock brasileiro dos 70. Thanks.

De longe, um abraço ao Hilário, que não participou, mas inspirou, provocou e abriu as portas.

Mas o livro é todo pra Ângela.

## Introdução

Para uma coleção que se dispõe a definir conceitos como capitalismo, stalinismo, comunidade eclesial de base, salários e empregos ou, mesmo, teatro e cinema, falar de rock pode parecer para muitas pessoas o início da fase apelativa da Brasiliense: “Olha aí! Num ti disse? O Caio já tá avacalhando!” diria o mais imediatista dos caretas.

É natural. Estamos num país subdesenvolvido (periférico, me desculpem) cuja cultura popular esteve sempre pressionada por aquilo que o padrão americano e/ou europeu estabelecia. Em função disso nossa teimosa e nacionalista intelectualidade (e isto não tem um tom irônico) sempre procurou, especialmente nos turbulentos anos 60, do CPC ao Arena, resistir a tudo aquilo que tivesse cara ou cheiro de ESSO, Ford ou Kolynos.

Como estudante que só conheceu o mundo nos tempos da repressão vitoriosa e que fez seu debut político cantando *Caminhando* na Praça da Sé em 1973 na saída da missa do colega uspiano Alexandre Vannuchi Leme, eu olho para aquela década com respeito e inveja, porque a geração que fez Luís Travassos, John Lennon, Augusto Boal, Chico Buarque, Mick Jagger, Che e Cohn-Bendit, fez aquilo que eu gostaria de ter feito e que a repressão e a autocensura não deixaram (e sabe lá Deus qual vem primeiro). Não há espaço aqui para analisar isso, mas a verdade é que eles ridicularizaram o planeta e fizeram todo mundo ver que o rei estava nu. Brilhantes.

E inimitáveis. Sim, porque os tempos mudaram. Pode parecer perda de tempo dizer isso, mas os 80 não são os 60. Ninguém fez ou faz o que a geração de 68 fez. Nem é obrigado. Em 1970, José Augusto Saraiva escreveu que maio de 68 havia passado, mas que ele representava uma onda que seria sucedida por outras que

comporiam “um mar sem margens”. Acredito que Saraiva tenha exagerado. 68 viu muito mais longe do que a medíocre ótica humana pode suportar. Para deglutir tudo aquilo que os jovens dos anos 60 denunciavam vai ser necessária mais de uma geração.

E é exatamente por isso que você, que esteve na batalha da Maria Antônia, que foi arrancado das camas do CRUSP, que foi excedente, que viu “Arena conta Zumbi”, que cantou *Caminhando* no Maracanãzinho (e não na Sé) deve saber e ter consciência de que vocês foram excepcionais, num tempo excepcional. Por isso, não há sentido em você cobrar de um adolescente de hoje a politização que você possuía em 64 ou 68. Acredite (e esse sempre foi o seu forte) que sua herança não foi perdida. Não pense que os de hoje esqueceram suas idéias e seus mortos. Apenas não lhes cobre a cópia. A seu modo, com novos métodos e novos ídolos, todos (tá bom, a maioria) resistem.

Por isso, quebre seu dogmatismo para com o rock e você ouvirá melhor o que os novos jovens acham do mundo. Certo, nossa música popular é de altíssima qualidade, mas quem está dizendo o contrário? Quem decretou que não dá para ouvir Pixinguinha, Caetano, Bob Dylan e The Who no mesmo aparelho? Muitas pessoas insistem em ver no rock aquela maldita música americana que ocupa espaços da MPB nas rádios ou que se distorce de uma tal maneira que os ouvidos parecem estourar.

Não é nada disso. Existem vários rocks, do mais harmonioso e melódico como o dos Beatles, passando pelo progressivo do Gênesis e do Yes até o mais pauleira do Deep Purple ou do Led Zeppelin. Tudo, na verdade, são 7 notas. Tenha um pouquinho de boa vontade. Quebre o gelo, gaste Cr\$ 1 000,00 e compre um bom rock.

Na verdade, o que é necessário perceber é que tudo é uma questão de se acostumar. Negar o rock dos anos 60 em diante é o

mesmo que exigir dos jovens dos anos 50 que não andem de carro porque ele gera poluição. Negar o rock é, como em várias outras posturas conservadoras, negar os tempos. Você pode não gostar dele e essa é uma outra questão que não está sendo colocada aqui, mas você não pode desligar o rádio porque “essa música não vai doutrinar meu filho” ou porque você “não agüenta mais ouvir esse troço”.

Dê-se uma chance. Preste atenção na letra de *Street fighting man* e você vai descobrir que o roqueiro não é tão alienado quanto você pensa; lembre que o LP *Sandinista* talvez divulgue muito mais a causa nicaragüense do que todos os jornais alternativos juntos; perceba que a voz da Annie Haslam do *Renaissance* é digna de uma noite no Scala de Milão; descubra que os vocais dos Beatles, dos Mama’s and Papa’s ou do Queen são de encher os olhos; sinta como um solo de guitarra do Eric Clapton, do George Harrison ou do Jimmy Hendrix são de arrepiar a espinha; relaxe e goze, leitor renitente, que ninguém é de ferro. Ouça o *Sgt. Pepper’s*, o *Tatoo you*, o *Tommy*, o *Hair*, o *The game* ou o *Selling England by the pound* e me diga depois se você não sentiu nada.

## O conceito de rock

Que pretensão definir o rock! Absurdamente polimorfo, ele parece variar mais no tempo e no espaço do que o fazia, por exemplo, o barroco na Idade Moderna. Mas se a idéia é definir, arregacemos as mangas e vamos ver o que é que dá. Tenho certeza que as próximas páginas vão provocar reações azedas, de roqueiros convictos a anti-roqueiros. Tudo bem. O que importa é que, bem ou mal, falemos dele. Talvez assim ele conquiste um espaço acadêmico que a comunidade sempre lhe negou.

Vamos partir do concreto que a definição que procuramos vai surgir normalmente. Por exemplo: parece difícil negar que *Rock around the clock* de Bill Haley and his Comets seja rock. O mesmo se pode dizer de *Jailhouse rock* com Elvis Presley, *Johnny B. Goode* de Chuck Berry, *Help!* dos Beatles, *Satisfaction* dos Rolling Stones e muitas outras. Por quê? Poderíamos argumentar que esses clássicos têm o dom de agitar as platéias, que não resistem em suas cadeiras, e fazem o mais rígido dos jovens se contaminar pelas notas que parecem penetrar pelas veias e artérias e põem o sangue para borbulhar. O caro ouvinte (você por exemplo), irremediavelmente comprometido com o clima, se vê obrigado a dançar e cantar, como no antológico *Twist and shout* (Medley e Russell) que os Beatles imortalizaram.

Para entender o rock é necessário não perder isso de vista. Ao contrário da música erudita, que exige o silêncio e o bom comportamento da platéia (imagine o papel ridículo de alguém que se levantasse em pleno Teatro Municipal para alcançar o tom de uma cantora de ópera ou gesticulasse como o maestro), o rock pressupõe a troca, ou melhor, a integração do conjunto ou do vocalista com o público, procurando estimulá-lo a sair de sua convencional passividade perante os fatos.

Por isso, dançar é fundamental. Se não houver reação corpórea “quente”, não há rock. É verdade que as cortes renascentistas também dançavam. E é por isso que eu digo “quentes”: não pode haver regras, cenas determinadas, linhas do salão a cobrir, músculos tensos a esperar o próximo movimento. O rock precisa de liberdade física, o que ficou claro de Elvis (The Pelvis, lembram-se?) a Fred Mercury, assim como das pinturas multi-coloridas dos hippies dos 60 às cores agressivas do punk dos 70. Como é óbvio, o rock está muito mais para Isadora do que para Copelia. É nesse sentido, que a “música de protesto”, como é convencionalmente chamada, não é rock. Dominada pela necessidade de se passar uma mensagem política, ela coloca em 2º plano a questão do som, para que o público se atenha à letra. No seu limite, encontramos *Caminhando* de Geraldo Vandré, gigantesca na letra, capaz de mover multidões, mas pobre na melodia e na harmonia a ponto de o autor temer por sua classificação no FIC de 68.

Tão corpóreo quanto dançar (mesmo que isso signifique pular) é cantar. Não importa se o tom ou mesmo a letra estão certos. Daí a pouca importância de o roqueiro saber ou não inglês. Se não sabe, inventa. Haverá coisa mais fácil do que gritar “She loves you”, ié, ié, ié”? Perdido na massa dos que habitam os bares e os estádios ou mesmo na solidão livre do seu quarto, o roqueiro se alia ao vocalista na esperança de alcançá-lo, de igualá-lo.

Rock é, portanto, e antes de tudo, som. Ao contrário de outras artes que nos tocam pelo mais racional órgão dos sentidos, que é a visão, a música nos atinge pelo mais sensível, que é a audição. Para nos desviarmos de um quadro que não nos agrada, teremos muito mais facilidade do que de uma música. Seu leque de ação no espaço parece ser muito mais aberto, quase infinito, porque as notas se espalham em ondas mais amplas do que os traços presos aos limites concretos das molduras. Nesse sentido, dentro da música, uma nota



distorcida de guitarra parece atingir não só o ouvido e o cérebro, mas cada uma das células do corpo humano, fazendo do rock um dos ritmos musicais mais agitados que se conhece nas sociedades modernas.

Como é mais do que sabido, o rock foi buscar esse elemento físico, esse movimento libertador do corpo nas tradições negras do *rhythm & blues*, tão fortemente arraigadas nos EUA. Aquilo que o branco queria só o negro possuía, mas o clima macartista dos anos 50 teimava em impedir a união. Nas proféticas palavras do coronel Parker, o manager de Elvis Presley, “o dia em que eu achar um branco que cante como um negro ficarei rico”. Ficou.

Há outras maneiras, ainda no universo do rock, além da agitação de “esquentar” o ambiente. As músicas lentas, intimistas porém não menos corpóreas, usam a relação amorosa, idealizada ou concreta, para conseguir os mesmos efeitos do rock tradicional. É o rock-balada: *Love me tender* (Elvis), *Yesterday* (McCartney), *As tears go by* (Stones), *Love of my life* (Queen), *Kind of love* (Sundae) e muitos outros.

Os matizes (ou classificações?) continuam. As ligações com a música erudita e os corais renascentistas e barrocos deram origem ao rock-progressivo do Yes, do Gênesis, do Renaissance, cuja relação com o público, se não é tão agitada ou tão amorosa, nem por causa disso perde outros sinais de identificação tais como instrumentos, roupas, ideais e, especialmente, público.

Porque agora chegamos à raiz do problema. Se, num primeiro momento, o rock deve ser associado ao som e ao corpo (“É difícil explicar o rock’n’roll (...). É uma batida que te pega. Você o sente” — Elvis), num segundo estágio ele exige uma explicação menos primitiva (válida, porém insuficiente) e mais social. Como você já deve ter percebido, não me atrai definir como: 1) um tipo especial de

som, 2) basicamente americano e 3) uma mercadoria. Todas essas características pecam por não verem que o rock deve ser conceituado a partir do seu mercado consumidor. Eu me refiro ao indivíduo que compra o LP, ouve as FMs, assiste aos shows e, em diferentes níveis e graus, idolatra bandas e solistas.

Sim, mas quem é esse consumidor? Majoritariamente, ele é representado pelos jovens no início da adolescência até o momento crítico da entrada nos tortuosos caminhos da linha de produção. Isto é, o nosso público é aquele que vai da primeira mesada ao primeiro salário.

Essa maioria, porém, não encerra a totalidade. Se o rock, na época do 'n' roll, parecia se restringir aos *rebels* ou transviados (tradução horrível), no início dos anos 70 (ou mesmo antes) ele já era um produto de consumo de massa. Além disso, o passar do tempo fez com que parte da nova "velha geração" aceitasse aquela música ou, pelo menos, não a rejeitasse nos moldes que a geração que adorou Glenn Miller o fez. Já não é tão absurdo ver alguém de 40 ou mesmo 50 anos cantando *Yellow submarine*. Além deles, está (ou esteve) o público infantil e pré-adolescente que, por exemplo, na Jovem Guarda ouvia *Brucutu* (Roberto Carlos), *Festa do Bolinha* (Trio Esperança) e *Pica-pau* (Erasmão Carlos). O leque, enfim, se ampliou.

O rock não é, portanto, apenas um tipo especial de música, de compasso ou de ritmo. Restringi-lo a isso é não reconhecer sua profunda penetração numa parcela (cada vez mais) significativa das sociedades ocidentais. Talvez o músico possa ouvir estas palavras com estranheza, mas não o historiador engajado na compreensão da realidade presente através de suas raízes no passado.

Desculpem a digressão. Sa' cu' mé?... fica engasgado... a gente quer falar... Voltemos um parágrafo atrás. O rock é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica

da realidade, uma forma de comportamento. O rock é e se define pelo seu público. Que, por não ser uniforme, por variar individual e coletivamente, exige do rock a mesma polimorfia, para que se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e com as mudanças que os anos provocam de geração a geração. Mais polimorfo ainda porque seu mercado básico, o jovem, é dominado pelo sentimento da busca que dificulta o alcance ao porto da definição (e da estagnação...).

E é por definir o rock a partir do mercado que não vejo grandes distinções entre o rock'n'roll dos anos 50, o rock das grandes bandas dos 60 e 70, o punk, o new wave e outros menos votados. Inclusive, para não criar confusão, falemos de agora em diante em Rock (com maiúscula) quando nos referirmos ao clima, ao espírito de todos aqueles movimentos musicais e de rock (com minúscula) quando nos referirmos especificamente ao período pós-Beatles e pré-punk (embora persista depois dele, e o LP-show *Tattoo you* dos Rolling Stones é a grande prova disso). Mesmo porque “rock'n'roll is here to stay”.

Pelos mesmos motivos, o Rock não é “basicamente americano”. Entenda bem: ele surgiu nos EUA, possui lá o maior manancial fornecedor de grupos de rock (minúsculo), mas ele é absolutamente internacional. Em que condições se dá essa “internacionalidade” do rock e que valores ele divulga (ou como o faz) fica para outra vez. Por enquanto, o que vale adiantar é que o crescimento do espaço dominado pelo Rock se fez às custas das músicas nacionais e regionais que podem ou não ter aceito um processo de aproximação com esse amálgama comum que é o Rock. Para retomar Umberto Eco diríamos que, integradamente, Bob Dylan e Caetano Veloso sentiram na pele a vaia das platéias “nacionalistas” que recusavam a guitarra elétrica porque esta se tornara um símbolo da sufocação cultural. Apocalipticamente, Chico Buarque e Mercedes Sosa

mantiveram-se fiéis às origens e não cooptaram. Não pretendo discutir o porquê aqui: temas como sociedade de cultura de massa, aldeia global, multinacionais do disco etc. ficam para outra vez.

Por fim, a questão da produção. Sim, o rock (ou o disco) é uma mercadoria, está inscrito no modo de produção capitalista, setor ideológico ou lazer, como preferirem. Ele envolve um setor de produção, uma comercialização, propaganda, lucros, royalties, etc. No estreito limite deste ensaio preferi não abordar esse lado da questão, sem dúvida fundamental, mas nem por isso suficiente para apreender o rock como forma de pensamento. Prometo, um dia, tentar casar os dois níveis. Por enquanto, literatos do social e do econômico, eu fico com o cultural.

## A história do rock

Mexer com a história do Rock é cutucar a onça com vara curta. Significa selecionar grupos, apontar ídolos, preferir estilos, e tudo isso pressupõe critérios. E quais são eles? Em primeiro lugar, e inevitavelmente (e seria mentira dizer o contrário), gosto pessoal. Como impedir que a caneta corra mais rápido e escreva mais sobre os Beatles e os Stones do que sobre o punk? Se a gente aceita aquela identificação física do Rock que descrevi no capítulo anterior, me permitam falar mais de onde meu sangue borbulha mais.

É claro que isso não basta: não ouço Hendrix e Joplin todo dia, mas negar sua importância para o Rock é tão ridículo quanto a historiografia oficial soviética negar o papel de Trotsky na Revolução de 1917. Por isso muitos nomes vão aparecer aqui por causa de sua contribuição específica que podem ter sido a nível técnico ou de postura pessoal. Galvanizaram platéias, entupiram estádios e, muito importante, ganharam postos nas listas de vendas. Enfim, criaram seu público, seus fãs e de alguma maneira (as mais diversas possíveis) contribuíram para que o Rock seguisse seu rumo. De qualquer maneira, é inevitável que desses quase 30 anos de Rock algum esquecimento injusto possa ser apontado: desde já, fãs e adoradores, mil perdões.

Carl Belz em *The story (argh, history) of rock* identifica 3 campos musicais que, apesar de possuírem alguma fluidez, entre si eram suficientemente distintos para determinar um público e estilos diversos: a *pop music*, o *rhythm and blues* e a *country and western music*. Segundo ele, o papel do rock foi exatamente aumentar essa fluidez, recolhendo elementos dos três campos e determinando um estilo próprio.

Vamos refletir um pouco em cima do esquema de Belz. A *pop music* representava a herança da música branca, conservadora,

adulta e *kitsch* dos anos 40. Refletia uma proposta de vida que defendia o *status quo*, se autoglorificava pela vitória na II Guerra e reproduzia os valores do *american way of life*. Estática, a *pop music* se apoiava no que sobrava das grandes bandas e nos “heróis jovens” que nada mais eram do que reprodutores dos padrões adultos mas que se tornaram as únicas opções de canalização da libido juvenil até meados dos anos 50. Referimo-nos a Perry Como, Eddie Fisher, Kay Starr e, especialmente, a Frank Sinatra, assim como Andy Williams, Matt Monro, a orquestra de Paul Mauriat e a de Ray Conniff procuravam prolongar aquelas estruturas pelos anos 60. (Aí está o quadro no qual foi parar Roberto Carlos nos anos 70 ...) Sustentados pelas grandes gravadoras (RCA, Decca, Columbia, Capitol e Mercury) seria compreensível que a *pop music* se visse incomodada pela avalanche que o Rock representou e pelos espaços que este ocupou. Daí a frase de Sinatra, que ele teria, um dia, de engolir: “O rock and roll é a marcha marcial de todos os delinqüentes juvenis sobre a face da terra”.

O *rhythm and blues* é a vertente negra do Rock. É ali que vamos buscar, quase que exclusivamente (e só digo o quase por espírito científico), as origens corpóreas do Rock. Reprimidos pela sociedade *wasp* (*white, anglo-saxon and protestant*), a mão-de-obra negra, desde os tempos da escravidão, se refugiava na música (os *blues*) e na dança para dar vazão, pelo corpo, ao protesto que as vias convencionais não permitiam. Seu apelo sensual cada vez mais explícito transbordava pelas vozes e notas das variações que os *blues* criaram: o *jazz*, o *ragtime*, o *dixieland*, o *boogie*, o *soul*. A volta do espírito puritano nas décadas de 30 e 40 devido à Grande Depressão não resistiu ao impacto moral da guerra. Após seus 37 milhões de mortos, muitos começaram a se perguntar sobre o exato valor da vida e sobre o sentido de se defender um modelo de comportamento que levava multidões ao holocausto. Ora, rejeitar esse modelo, não

tinha sido sempre esse o comportamento dos negros? Não estariam eles certos? Como não prestar atenção no som de Muddy Waters, B. B. King, John Lee Hooker, Howlin' Wolf e outros? Claro que nem todo *wasp* tinha essas dúvidas. Mas após a guerra da Coréia (1950-53) a incerteza parece ter aumentado e a vibração negra, sua voz grave e rouca, sua sexualidade transparente e seu som pesado agora alimentado pela guitarra elétrica, tudo isso parecia bem mais atrativo a milhões de jovens, inicialmente americanos mas logo por todo o mundo, que pareciam procurar seu próprio estilo de vida.

O terceiro campo, talvez o mais isolado dos três, é o da *country and western music*. De uma certa maneira esse ramo da *folk music* (como os *blues*) representou, especialmente no caso da *country*, a versão branca para o sofrimento dos pequenos camponeses. Ligada à música *cowboy* do oeste, ela daria origem a um estilo pouco penetrado pela música negra e pela pop, mas que teria um peso razoável no interior dos EUA. Se ela às vezes era apropriada pela mentalidade conservadora das classes dominantes ou mesmo do pequeno proprietário, nem por causa disso ela perdia suas características populares de dor, resistência passiva e lamento, podendo mesmo atingir um tom mais crítico e mais ativamente de protesto, como foi o caso de Woody Guthrie no qual Bob Dylan foi buscar o exemplo. Aliás, o caráter policromado da *country* e da sociedade rural americana foi brilhantemente mostrado num painel de Robert Altman sobre o festival de Nashville de onde ele tira o nome do filme. Não perca.

Embora beba nas três fontes que comentamos, a verdade é que o Rock se embriagou mesmo foi de música negra. A pop e a *country music* forneceram elementos que impediram que o Rock se transformasse apenas na “versão branca do *rhythm and blues*” e criasse assim sua própria proposta. É nesse contexto que Alan Freed, um disc-jôquei de Cleveland, Ohio, percebeu que a música

negra era um filão mercadológico consumível pelo branco desde que se trocasse o nome de *rhythm and blues*, demasiadamente negro, por algo mais branco: surgia assim o *rock and roll* (união de duas gírias que corretamente traduzidas fariam vovó corar).

Como toda criança que quando cresce fica bonita e inteligente, aqui também não faltou quem quisesse, mais tarde, assumir a paternidade: *Rocket'88* (Jackie Breston, 1951), *Crazy, man, crazy* (Bill Haley, 1953), *Sh-boom* (Crew-Cuts, 1954) são algumas das opções. Onde parece não haver dúvida é na primazia de Bill Haley and his Comets como o primeiro grupo de rock'n'roll. Aproveitando-se das gravações negras e tirando-lhes o excesso de crueza nas palavras, Bill Haley acabou se tornando o pai adotivo do novo ritmo. Teve seus sucessos: *See you later alligator*, *Shake, rattle and roll* e outros, mas o ponto alto foi *Rock around the clock*, incluído no filme *Sementes de violência*, que serviu para fortalecer a imagem convencional que associava delinqüência e Rock.

Mas Bill Haley era muito velho e gordo, além de pouco criativo para resistir às novas exigências. Só um símbolo sexual, devidamente municiado pelos melhores autores e “cantando e suando como um negro” poderia transformar aquele modismo numa verdadeira revolução. E assim surgiu Elvis, the Pelvis.

A verdade é que Bill Haley está para São José assim como Elvis está para Jesus: Bill pode ser o pai da criança, mas o que conta é a própria criança. E esta foi embalada nos quadris alucinados do cantor de *Blue suede shoes* e *Hound dog* assim como nos desmaios coletivos e suspiros orgásticos das *teenagers* que ouviam *Love me tender*. Proibido de ser mostrado no Ed Sullivan Show abaixo da cintura, Elvis logo representou, mesmo sem o querer, a vanguarda de um movimento do qual ele próprio não percebia o alcance. Dizendo não compreender qualquer possível relação entre delinqüência e música, Elvis declarou: “Como o rock and roll poderia



fazer alguém rebelde contra seus pais?” Elvis não via portanto o que fazia, e o Rock teria de esperar sua 2ª geração, sair de sua infância e entrar na adolescência, para que seus porta-vozes tivessem uma maior consciência da realidade.

Mas não havia só Elvis. A descoberta daquele filão mercadológico (do ponto de vista econômico) aberto pelo sinal verde que representou o branco-que-cantava-como-negro (do ponto de vista moral) e num contexto de descrédito do macartismo puritanóide que assolara a mentalidade americana nos anos anteriores estimulou as gravadoras a promoverem pequenos sucessos locais em grandes estrelas nacionais. Assim o mundo descobriria dois gênios do Rock negro: Little Richard, cuja voz serviria de modelo para os rockeiros dos anos 60, McCartney e Mick Jagger em especial; e Chuck Berry, o pai espiritual da matéria, já que de sua guitarra surgiram clássicos para os quais até o mais radical dos anti-fifties cede diante do balanço e reza em homenagem a Ele (Berry, é claro): *Johnny B. Goode*, *Roll over Beethoven* e *Rock and roll music*.

O rock-branco, à exceção de Elvis, apresentava algumas figuras altamente vibrantes como Buddy Holly e Jerry Lee Lewis, mas parecia guardar forças para o que estava por vir. Seja no setor de produção (Phill Spector, Brian Epstein), como na composição (Leiber & Stoller, Carl Perkins), o branco parecia testar sua capacidade de bem absorver o que os negros (James Brown, Chubby Checker, Ray Charles, Fats Domino, além dos já citados) produziam, ao mesmo tempo que adaptava as engrenagens do sistema capitalista, assim como de seu nível ideológico, para que se transformasse em lucro aquilo que era, potencialmente, contestação.

Mas também não podemos cair no erro de exagerar a função da música negra no Rock. Se ele é fruto do público que o consome e este já se definia na segunda metade da década de 50, isto é, se seus ideais, sua visão própria da realidade, seus valores diferenciados do

mundo adulto já se configuravam, anarquicamente de início, mas claramente a partir dos anos 60, enfim, se tudo isso é verdade, então o Rock viria com ou sem música negra. Seu papel não foi causador mas inspirador das formas que aquele Rock assumiria. A prova disso está na emergência do rock inglês, sem dúvida afinado com o americano (e portanto com a música negra) mas já adquirindo contornos próprios a partir dos jovens operários e da classe média baixa que procuravam um novo veículo onde pudessem exprimir o que pensavam a respeito de coisas concretas como família, escola, poder, amizade, drogas e, especialmente, amor.

Em pouco tempo, Liverpool e o Merseybeat ganharam a atenção do mundo. De fato, por que só os ianques? Se eles tinham os negros em suas costas, os ingleses tinham a II Guerra, o colonialismo, o espírito vitoriano e outras imagens e culpas da História que pareciam alimentar muito mais a produtividade musical do que o gingado negro da América. Apoiando-se nos *teddy boys*, o jovem *underground* dos centros urbanos ingleses — primo europeu da geração americana rebelde de James Dean e Marlon Brando — o rock inglês começou a desabrochar usando uma fórmula que parecia inesgotável: o grupo musical que quase sempre tinha à frente um lead vocal: Gerry and the Pacemakers, Freddie and the Dreamers, Rony Storm and the Hurricanes (de onde sairia Ringo Starr para substituir Pete Best na bateria dos Beatles em 1962), Swinging Blue Jeans, John and the Quarrymen (de onde saíam os Beatles), The Searchers, Billy J. Kramer and the Dakotas, The Hollies (lembra de *Bus stop?*), Herman's Hermits (e de *There's a kind of hush* e *No milk today?*), Eric Burdon and the Animals (e de *House of rising sun?*) e, se quiserem se projetar na década, The Kinks, The Who e The Yardbirds.

O leque cronológico da lista acima vai de 1957 a 1965, quando o eixo portuário Liverpool-Hamburgo serviu de base para a projeção

desses grupos. Logo a Inglaterra era ocupada e preparava-se o bote sobre os dólares americanos. Sete vezes maior que o inglês, o mercado americano não era desprezível. Fazia-se necessário construir a ponte que, de um lado, fizesse os americanos terem boa vontade com o Velho Mundo e, de outro, fosse construção segura para a travessia daqueles grupos. Para essa missão surgiram os Beatles e os Rolling Stones.

A respeito desses dois grupos é necessário definir, de uma vez por todas, dois pontos fundamentais. Em primeiro lugar, a incrível capacidade para representar os valores do seu próprio tempo. Música como *The night before* e *Let's spend the night together*, *Help!* e *Satisfaction*, *Revolution* e *Street fighting man* (veja o próximo capítulo) sintetizam o que milhões pensavam. Mas não basta isso, porque vários outros também realizaram essa magia. Para explicar a perenidade, seja de vida conjunta (como os Stones), seja de presença mercadológica post-mortem (como os Beatles) é necessário que aceitemos o segundo fator: genialidade. Só isso pode explicar *Yesterday*, *Jumping Jack Flash*, *Get back*, *Get off my cloud*, *Eleanor Rigby*, *Start me up*, *Here comes the sun* e *It's only rock'n'roll*. E qualquer recusa em aceitar um fato tão simples, que o discurso científico tende a rejeitar por parecer demasiado emocional (e é), é não aceitar que alguns eleitos — sei lá por quem — estão fadados a passar por essa vida com uma capacidade criativa acima de nós, pobres mortais. Não me refiro, é claro, ao auê, aos holofotes acesos na hora que o dito cujo vai abrir a boca seja para cantar ou para desafinar, à imprensa que recolhe cada baba que o mito solta ou à tietagem; falo do momento de brilhantismo e genialidade que cerca o ato de criação. Nessa hora, o texto de John Lennon, a voz de Mick Jagger, o arranjo de Paul McCartney, a bateria de Charlie Watts e os solos de George Harrison ou de Keith Richard representam o índice

maior de que, caso Deus exista, o Homem foi mesmo feito à sua imagem e semelhança.

Os dois grupos conquistaram o mercado inglês mais ou menos na mesma época: fins de 62 e início de 63. Suas imagens contestadoras (o cabelo comprido, o fino senso de humor e a avacalhão nas entrevistas) se mesclavam com o bom comportamento (tipo terninho limpo, beijos nas fãs) que os promotores e produtores deles esperavam. Pode-se dizer que, até o LP *Help!*, em meados de 1965, os dois grupos vinham no embalo do Rock inglês à procura do mercado americano.

Ora, nos EUA nesse momento, encontramos duas linhas que vão penetrar o rock. De um lado, a Motown, a gravadora dos sucessos negros, que mesclava alguns poucos rocks à Chuck Berry (Smokey Robinson) com muitos grupos (The Vandellas, The Marvelettes, The Miracles, The Supremes, The Stylistics, The Temptations, Four Tops) e solistas (Marvin Gaye, Diana Ross, Aretha Franklin, Stevie Wonder) que continuavam as tradições dos blues negros e da música gospel já aceita desde os anos 50 (The Drifters, The Dominoes) especialmente com The Platters (lembra de *Only you? Não?* e *Smoke gets in your eyes? também não?!* e *The great pretender? Não?!!* Então pare de ler e vá comprar uma seleção desses caras. Já!).

Do outro lado estava a *folk music* que ocupara parte do espaço musical que o rock criara (inclusive, como já vimos, mesclando-se a ele) e servia de elemento nacional de reação à invasão inglesa. Assim, escudado nas canções de protesto (vide, de novo, próximo capítulo) de maior ou menor força política surgiram Peter, Paul and Mary, Lovin' Spoonful, Buffalo Springfield, The Mama's and the Papa's, Bob Dylan, Joan Baez, The Byrds e, mais adiante Eagles, Creedence Clearwater Revival, America, Crosby, Stills, Nash and Young, Allman Brothers, todos "aparentados" na Inglaterra com John Mayall.

Fruto e indício dessa nova confluência de forças, a América (leia-se: os jovens na América) estava mudando, e da contestação, meramente visual (roupas, gestos, moda) e auditiva (o rock'n'roll) dos anos 50 pulava-se agora para o nível mais profundo, da crítica social e política. Passava-se à práxis da luta armada e do pacifismo hippie (ver de novo o próximo capítulo) que exigiam novos rumos do Rock.

1965 parece ter sido o ano da virada. O burburinho que vinha se formando no início da década, seja no sentido Rock, seja num sentido mais amplo, tomou contornos rápidos a partir daquele ano e tomou São Francisco a nova capital do mundo juvenil. De fato, era lá que se anunciava a chegada da Era de Aquário. Lá o movimento hippie cantou para o mundo o sonho californiano (*Califórnia Dreamin'*, The Mamma's and the Papa's, 1966) que seria divulgado pelo Jefferson Airplane, The Byrds, Santana, Grateful Dead, Big Brother and the Holding Company e, sem dúvida, pelo símbolo contestatório e pelo comportamento psicodélico da rainha do hippie people, Janis Joplin. O ponto crítico desse movimento que fez os Beatles produzirem *Revolver* e *Magical mystery tour* e que conduziria a uma mistura cristã-budista que seria responsável por *Jesus Christ superstar* e *Hair*, chegaria ao seu ponto máximo de coletivismo juvenil em *Woodstock*, em 1967. Muito amplo para ser discutido nestas reduzidas páginas, o *Woodstock*, como *Monterrey* e *Wright* são os grandes centros espirituais coletivos do sonho que não deu certo. Merecem por si só um trabalho à parte e uma análise sociológica séria que ainda não encontramos.

Mas que anos! Ao som do bombardeio do Vietnã, os Beatles lançavam aquele que é, segundo uma pesquisa que envolveu 200 disc-jóqueis americanos, o maior LP da história do Rock: *Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band*. Que brilhantismo! No mesmo LP estavam: *A day in the life*, *Lucy in the sky with diamonds*, *Fixing a hole*, *Lovely Rita*, *With a little help from my friends* e outras que é

melhor não citar. Desse LP derivariam, para falar pouco, o *Their stannic majestic request* dos Rolling Stones e *Tropicalia* de Caetano Veloso.

E isso nos traz para o Brasil. De fato, como ia o rock naqueles venturosos e agitados anos aqui na terrinha? Mal, obrigado. Quer dizer, vamos explicar melhor. Desde o início da década — mas levemente atrasados — formávamos a nossa “juventude transviada”, enquanto Jânio coroava Che e os militares preparavam 64. Golpismos à parte, nós entramos no Rock pela porta da frente ... Mas demoramos demais no hall. Através de Ronnie Cord, Demétrius e Cely Campello, que cantavam as brilhantes e antológicas *Rua Augusta* e *Estúpido Cupido*, entramos no rock’n’ roll tardiamente, mas ainda a tempo de tirar a diferença. No entanto, nunca passamos muito disso. Teremos bons rockeiros como Erasmo Carlos, Eduardo Araújo, Renato e seus Blue Caps e até Roberto Carlos; alguns projetos vocais como Leno e Lilian; ou ainda os VIPS, Wanderléa, Ronnie Von, Os Incríveis, Os Jordans; teremos a versão brasileira dos grupos vocais negros como o Trio Esperança e os Golden Boys; mas ninguém (salvo, em parte, Erasmo Carlos) vai passar de um nível razoável tanto no campo da composição como no campo instrumental. Não teremos nem hippies, nem violentos na Jovem Guarda; e em pleno ano de 1967, ano do *Sgt. Pepper’s*, Roberto e Erasmo não ultrapassavam os curtos limites do boyzinho, do carrão, das mil mulheres (*Eu sou Terrível*, p.e.)... Abandonada pelos teóricos da arte e da comunicação (e da história, é claro!), a Jovem Guarda ainda não foi corretamente analisada.

Havia algo que explicava, pelo menos em parte, a timidez do nosso rock. E note que eu disse rock e não Rock. Porque Rock nós tínhamos, só que quem o conduzia, levava para rumos por demais avançados para uma época (e uma juventude) por demais encantada pela luta política, *stricto sensu*, e pela música nacionalista de

Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Chico Buarque e Edu Lobo. Falo, é claro, do único músico (e asseclas também) brasileiro que parou para estudar o *Sgt. Pepper's* enquanto Costa e Silva governava o país e que não teve medo de colocar guitarra elétrica no mesmo palco que ouviu a queixada de burro em *Disparada*, de Vandré: falo, evidentemente, de Caetano Veloso. E portanto o Tropicalismo e não a Jovem Guarda, que antropofagicamente conduz o Rock no Brasil até a entrada da década de 70.

Que década mais louca! E louca terminaria. Não bastasse o fracasso (?) de maio de 68, o Rock também teria o seu stress: de 1969 a 71 morreriam, sucessivamente, Brian Jones (ex-Stones), Jimmy Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison (Doors) e Duane Allman (Allman Brothers). Não bastasse isso, a 10 de abril de 1970, Paul McCartney anunciava a separação dos Beatles e o mundo ocidental passava a se recordar do assassinato do arquiduque Francisco Ferdinando em 1914, do crack de Wall Street em 1929, da invasão da Polônia em 1939, do assassinato de Kennedy em 1962... Exageros e efeitos literários à parte, o Rock passaria a sofrer agora uma mudança muito forte, liberado do monopólio Beatle e do flower power, e vários outros grupos e músicos poderiam vir à tona e criar novos espaços musicais que o público ainda não enxergava ou aos quais não dava o devido valor.

Por exemplo: o experimentalismo. Se o rock and roll fora em si uma novidade nos anos 50 e, portanto, uma experiência, ele logo perdeu essa característica quando descobriu alguns padrões básicos que agradavam ao grande público do Rock. Nesse sentido, os próprios Beatles (e outros conjuntos tirados à sua imagem como os Bee Gees e os Monkeys) representavam algo bom, vendável e padronizado, pelo menos até o *Sgt. Pepper's*. Assim, correndo por fora, alguns grupos da década de 60 procuravam romper o bloqueio (como o tropicalismo e a poesia concreta em relação à música de

protesto) que o Rock comercial exercia. Essa busca de um nível mais técnico por parte dos rockeiros que tinham uma formação musical mais séria (coisa rara no Rock, devido às suas próprias características explosivas e intuitivas), quase sempre admiradores do jazz em suas versões mais modernas (B. B. King, Miles Davis, Chick Corea), deu origem a um trio inglês que reuniria a nata (Cream) do rock como o próprio nome indicava: o guitarrista Eric Clapton, o baixista Jack Bruce e o baterista Ginger Baker. Eles se separaram em 69, mas além de continuarem suas carreiras solos (especialmente Clapton) verão seu trabalho continuado por King Crimson, Pink Floyd, Frank Zappa and the Mothers of Invention, Traffic, Emerson, Lake and Palmer, Gênesis, Jethro Tull e Yes, para falar dos mais importantes. Nesses grupos já era sentida também a influência da música erudita, seja através das experiências concretistas que absorviam os sons do cotidiano, seja através da eletrônica que levava Walter Carlos a unir, através da engenharia e do sintetizador, Back e guitarra, seja ainda através dos trabalhos propriamente eruditos de solistas como John McLaughlin, Keith Jarrett e outros. No Brasil, essa influência marcaria bastante uma série, de grupos, como Moto Perpétuo, Terço, Terreno Baldio e Alpha-Centaury, mas não sensibilizaria o mercado jovem como no exterior.

Na primeira vez que alguém distorceu uma guitarra inaugurou uma outra variante do Rock que representaria sua imagem esteriotipada aos frágeis ouvidos do não-iniciado: o heavy-rock (Rock-pesado), ou rock-pauleira, como é mais conhecido, quebrava com as seqüências mais melódicas do Rock-tipo-Beatles e atendia a um mercado mais feroz e ansioso por uma batida mais violenta que faria Chuck Berry parecer o terceiro violino da Filarmônica de Nova York. (Em tempo: não esteriotipemos o som dos Beatles. Além de terem introduzido o violino no rock desde 1965 na gravação de *Yesterday* e de terem feito uma composição só para 3 cordas como



*Eleanor Rigby*, o que os inclui no Rock-progressivo antes até do King Crimson, eles também agitaram no Rock-pauleira, vide *Revolution*, *Birthday* e *Helter Skelter*.) Seria difícil localizar o início, mas recebeu sem dúvida um enorme apoio de um guitarrista que, segundo os entendidos, está para ela como Franz Liszt está para o piano: Jimmy Hendrix. Na década da marginalidade e do *underground*, Hendrix era o favorito por ser negro e canhoto, o que lhe conferia uma aura especial que recobria o talento, a criatividade e a técnica. Da explosiva atuação no festival de Monterrey em 67 à morte em 1970, passando por *Electric Ladyland*, Hendrix deixou herdeiros técnicos e estilísticos, além de uma imagem idolatrada que só James Dean, Jim Morrison e John Lennon conseguiram eqüivaler. No clima de sua morte e da separação dos Beatles, o Rock-pesado passou a ocupar alguns espaços e a mostrar que também podia ser comercial. Assim viriam Iron Butterfly, Van Halen, Deep Purple, Gran Funk Railroad, Black Sabbath, Alice Cooper e, especialmente, a tonitroante guitarra de Jimmy Page no Led Zeppelin. E *Stairway to heaven* estaria para a década de 70 (ou pelo menos para o heavy-rock) com o *All you need is love* estaria para a década de 60 (ou pelo menos para o flower-rock).

A saída de cena dos Beatles como ato simbólico da virada da década — mais do que cronológica, a virada foi de visão do mundo — pulverizou as opções do Rock. Terminado o sonho da unidade veio o tempo da maturação, da reflexão sobre o que havia acontecido. Necessário se fazia aprofundar cada um dos canais que a década de 60 havia criado para se refletir sobre seu sentido, sua validade, sua permanência. Por isso também outros grupos que não podem ser exatamente taxados como sendo de rock-progressivo ou pesado marcaram sua presença no início da década (e alguns ainda o fazem). Do jazz e de algumas experiências isoladas da década anterior, alguns grupos revalorizaram os instrumentos de sopro, de

papel até então complementar, como foi o caso do Chicago e do Blood, Sweat & Tears. Do sucesso da ópera-rock *Tommy* viria o novo alento ao The Who que sobrevivia de suas brigas internas sabe lá Deus como. Da síntese entre os experimentos vocais e instrumentais e o aparato tecnológico e promocional que a nova indústria fonográfica criara — como valia a pena investir nesse rico filão! — para atender a tão heterogêneo mercado surgiram o Queen (de memorável passagem pelo Morumbi em 1981) o Supertramp e os Wings.

Esta última banda em especial, comandada pelo ex-beatle Paul McCartney, tornara-se a herdeira presuntiva, senão do trono — posto que deuses não perdem coroas — pelo menos da continuidade do trabalho da década anterior. De fato, Ringo Starr no cinema e com algumas poucas músicas razoáveis e George Harrison com alguns bons trabalhos (*All things must pass*, por exemplo) mas sem a complementaridade que seus ex-companheiros lhe davam, pouco aconteceram. John Lennon nunca perdeu a genialidade e continuou seu trabalho político que analisaremos adiante, até que suas forças pessoais se esgotassem. Depois de brindar o mundo com *Imagine*, *Happy Xmas*, *Mind game*, *Give peace a chance*, *Power to the people*, *Woman is the nigger of the world*, ele ainda gastou sua veia sensível em *Mother*, *Crippled inside* e *Jealous guy*. Em 1975, depois de um LP de revisão do Rock'n'roll (ouça e se possível veja as filmagens da gravação de *Stand by me*) ele foi revisar sua própria vida. E enquanto os Wings continuavam o Rock de uma maneira alegre, experimental, pública e comercial (compre *Wings over America*: 3 LPs num álbum de enlouquecer), John Lennon abandonava de vez os palcos e se fechava em casa com Yoko e o filho para interiorizar privadamente, quietamente, cuidadosamente, sem nenhum espírito comercial, os quinze anos que, mesmo sem o querer, mesmo odiando seu papel de ídolo e especialmente de Beatle, ele havia comandado. À alegria,

comunicabilidade e até, se quiserem, alienação de Paul, correspondia o intelectualismo, arrogância e auto-suficiência de John. Comercialismo e lazer, de um lado; crítica e participação, de outro. Dois lados dialeticamente opostos do mesmo Rock.

Aqui se recomeçava a aceitar o Rock como uma opção. Certo, passáramos a primeira metade da década cantando *Apesar de você* enquanto bolávamos um meio de derrubar a ditadura, mas o fracasso da guerrilha levou a sociedade civil a conquistar direitos de uma maneira menos radical. Por essa brecha entraram Os Mutantes, Raul Seixas e os Secos e Molhados. É o sucesso destes últimos em 74-75 que denunciava a existência de um novo mercado cujo bastão vai ser carregado por Rita Lee e o grupo Tutti Frutti, ela já desde 1972 separada dos Mutantes. Ocupando o espaço deixado em aberto pelo Secos e Molhados, Rita Lee estouraria a partir de 1977, já na companhia de Roberto Carvalho no LP *Refestança*, de parceria com Gilberto Gil.

Mas vamos devagar com o santo que o andor é de barro. De 1975 a 1977, o Rock vai passar por uma fase assemelhada ao rococó. Em vez de criar algo totalmente novo, o Rock procura, pelo exagero de suas formas conhecidas, atingir um extremo que leve a uma superação. Para superar o experimentalismo e o comercialismo do período 1970-75 teremos dois novos movimentos (respectivamente a disco e a punk) que caricaturaram o que já se conhecia.

1975. Ano de reavaliações. E duas forças concorriam para isso: do lado de fora a crise econômica (*Crisis? What a crisis?*, Supertramp, ouça) se avizinhava e com ela a inflação e o desemprego; e de dentro, o Rock parecia dominado pelo seu lado intelectual, pelo progressivo, pelo acadêmico, pelo auditivo. Não se deixara de dançar, mas sentar diante do aparelho de som e ESCUTAR tornara-se algo tão comum que o percentual de rockeiros dançantes diminuíra se comparado com o da época do rock'n'roll.

Tom Smucker relata assim, na *History of rock and roll*, um encontro de amigos no início da década: “Nos convidaram para um daqueles encontros onde todo mundo se sentava junto no chão num silêncio de pedra ouvindo Janis, Doors, Stones e Led Zeppelin (...). Era como ser forçado a ouvir os Velhos Mestres. Nada era dividido a não ser o silêncio”.

Visão curta das coisas, diriam alguns, mas a verdade é que essa sensação seria o clima onde frutificaria a idéia da volta à simplicidade e à dança. E assim surgiu a *disco music*, conhecida no Brasil como discoteca. Com raízes no funk music de origem negra (Earth, Wind & Fire, por exemplo), a discoteca seria criada como modismo chique das boates da alta roda de Nova York e logo se associaria à cultura gay. Popularizada pelos meios de comunicação e pela violenta campanha que acompanhou John Travolta e o filme *Saturday night fever* (o mais vendido até hoje em toda a história do rock), a discoteca teria uma fulgurante ascensão e uma não menos rápida queda. Incapaz de resistir a qualquer análise musical — e eu me refiro à do público e não à da crítica — mais séria, a discoteca se apoiou no clima dançante das músicas do Village People ou de Donna Summer (os expoentes) ou de outros grupos e cantores que, definitiva ou provisoriamente, abandonaram gêneros e estilos “superados” para entrar no novo filão, como foi o caso dos Bee Gees, Diane Ross e Rod Stewart. Sua popularização foi o suficiente para que a elite dela logo se cansasse. Quando *As Frenéticas* e a novela *Dancin'days* chegaram aos nossos ouvidos pelos canais mágicos da Vênus Platinada, em Nova York já estava a caminho a new wave. Nós, como sempre, atrasados. Se não conseguimos nos manter em dia com o colonialismo cultural, imagine com a dívida externa...

Mas o Rock também soube reagir com consciência. Por um lado, contra um sistema que estimulava a marginalidade, o desemprego, a prostituição e a violência urbana, fatores e grupos

sociais que se exacerbavam na medida em que a conjuntura ficava mais adversa; de outro, contra ele próprio, não só porque muito passivo (como a disco o fazia) mas porque muito comercial (o oposto do punk), o que criava todo um start-system que transformara o Rock, originalmente, contestador, em mais um reprodutor do sistema.

Essa crítica à base ideológica do Rock começa desde o início da década em Nova York com Lou Reed e o Velvet Underground, continua com David Bowie e assume contornos definitivos com o movimento punk a partir de meados da década. Tendo sua estrela maior no grupo Sex Pistols e seu segundo vocalista, Sid Vicious, o punk-rock inglês vai se apoiar no Clash e em outros grupos que para manter as raízes do punk se recusavam a aceitar os convites das grandes gravadoras e se mantiveram diretamente ligados ao público dos pubs londrinos. Nos EUA, o Damned, o New York Dolls, o Kiss, o Heartbreakers davam continuidade ao trabalho de Lou Reed.

Mas logo o radicalismo punk, tanto quanto a obviedade da discoteca, se tornaria uma fase, com seguidores, ainda é verdade, mas que parecia encerrada com a morte por *overdose* de Sid Vicious e o enquadramento das melhores bandas punk dentro dos limites que as gravadoras impunham. Restava portanto a fusão depurada, a new wave.

Se é precoce falar a respeito de qualquer um dos movimentos da década de 70, o que não dizer da new wave, nascida no seu final e em pleno furor neste ano da graça de 1982? Fácil dizer que ela recolhe ritmos do reggae jamaicano de Peter Tosh, Jimmy Cliff e Bob Marley, um dos primeiros movimentos terceiro-mundistas a vingar nas metrópoles. Também é tranqüilo perceber nela o espírito dançante que o Rock sempre teve e que a discoteca ajudou a recuperar. Tão fácil quanto indicar que sua politização (vide LP *Sandinista*, The Clash) é retomada do punk. Mas para onde vão

Police, Elvis Costello, B-52, Cars, Pretenders, Rumour, Blondie, Talking Heads, Ramones, Kid Creole and the Cocoanuts, Adam and Ants etc? Cedo para falar, porque no caos nosso de cada dia fica difícil descobrir onde o fio da meada se escondeu...

## Rock e política

A história do Rock coincide com uma época de relativa tranqüilidade sócio-econômica nos países centrais do capitalismo. Se considerarmos o período 1953-73, os índices que tradicionalmente medem o comportamento econômico do país (preços, inflação, produção, estoque, desemprego etc.) indicam, para EUA, Inglaterra, França, Itália e Alemanha, os melhores níveis do século XX. É verdade que o mesmo não podemos falar a respeito da periferia ou do mundo como um todo após a crise de 1973, que conjugou a questão monetária (a desvalorização do dólar ligada à crise no balanço de pagamentos dos EUA) à questão energética (a guerra do Yom Kippur e o embargo petrolífero dos árabes).

Do ponto de vista do Rock, se nós nos ativermos àquelas duas primeiras décadas (e podemos, pelo menos à primeira vista, considerar a terceira fruto da fusão dos elementos projetados pelas primeiras com os dados econômicos desse novo período), nelas encontraremos seu aparecimento, explosão e até suas primeiras crises. Salta aos olhos portanto uma primeira conseqüência: o Rock, como a arte pop e outras manifestações da cultura *underground*, não é um sinal de crise do capitalismo pelo simples motivo de que ele *não* estava em crise.

É claro que se pode cair nas velhas discussões a respeito das permanentes contradições do modo de produção capitalista, da luta de classes, da exploração da mais-valia e outros temas assemelhados que fogem obviamente ao interesse e à área de ação deste livro. Forçoso porém é notar que, goste a esquerda amargurada ou não, nenhuma revolução foi perpetrada nos últimos 35 anos em qualquer país central do capitalismo, nenhum PC europeu que tenha instinto de sobrevivência eleitoral propôs sequer uma rápida transição do capitalismo para o socialismo etc.

Por isso, as questões políticas e a arte e, em especial, o Rock estão quase sempre ligados a um questionamento da superestrutura do sistema, ou seja, nos níveis do político, do cultural e do comportamento do sistema que trazem, obviamente, reflexos sobre a infraestrutura. Exigir, porém, do roqueiro uma crítica direta à exploração da classe trabalhadora é não perceber que: 1) essa “exploração”, a *nível de economias centrais*, é, no mínimo, discutível, talvez seja um tema bom para intelectuais e líderes operários, mas não para a vivência do jovem (especialmente da pequena burguesia) que tem, como veremos, outras questões a levantar; 2) é a classe trabalhadora, ao vivenciar suas dificuldades de vida, que deve reivindicar seus direitos. E salvo honrosas exceções o público e os atores maiores do Rock até fins dos anos 60 ainda estavam na classe média. Ou seja, se os intelectuais orgânicos da classe operária naquela época estavam mais para reformistas do que para revolucionários, isso não é, seguramente, culpa do roqueiro; 3) a maior agressividade do punk e de setores da new wave (fases do Rock pós-crise) só comprova o que já foi dito, além de aproximar, pelo Rock e pela crise, os estratos baixos da hierarquia social na Europa e nos EUA.

Antes, porém, do nível político, precisamos definir melhor o nível de ação da música. Seu papel galvanizador é indiscutível, e a maior prova disso é a necessidade que o sistema tem de censurá-la quando se vê duramente atingido (embora esbarre na oposição das gravadoras, fazendo com que seja a correlação de forças do bloco hegemônico que determine o maior ou menor controle sobre a música). Proibida na África do Sul, *Brick in the wall* do Pink Floyd serviu de música-tema para os manifestantes negros perseguidos pelo racismo. Da mesma forma (embora não seja Rock), *Caminhando* de Geraldo Vandré simbolizou toda a resistência estudantil à repressão da ditadura militar brasileira no período pós-AI-5.



Proibidas de serem tocadas nos meios de comunicação, essas canções servem de índice para o receio do Estado de que elas divulguem e catalizem os problemas que a sociedade vive.

Porque divulgar é o grande papel político da música e, no nosso caso, do Rock. Os estreitos limites de uma manifestação artística de três ou quatro minutos não permitem, como talvez preferissem alguns, longas argumentações, citações de outros autores, comentários de rodapé e outras particularidades cabíveis num outro veículo e destinado talvez ao mesmo público (nem sempre) mas que, naquele momento, não se encontra disposto a longas explanações teóricas. É inevitável aceitar que a música tenha uma função relaxante e simbólica e que o compositor e o cantor absorvam essa função, o que os impede, no momento mesmo da criação, de transplantar para ela o exclusivo relato da realidade. Limitado pelo espaço de doze faixas do LP e pela vontade do público (com o qual, no fundo, ele compartilha as mesmas intenções), o produto final do Rock é, enquanto questionamento político, necessariamente superficial.

Porém eficaz. Quando Bob Dylan (*Masters of war*), Gianni Morandi (*C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*) ou John Lennon (*Give peace a chance*) criticavam a guerra e reforçavam no público que os ouvia um movimento interior de resistência a ela, acabavam por provocar toda uma postura da sociedade civil que contribuiu decisivamente para que o Estado americano reconhecesse sua derrota e abandonasse o Vietnã em 1975.

Não se pretende com isso imaginar o Rock como um fator decisivo daquele processo. A intenção é apenas mostrar seu papel catalizador e unificador de vontades individuais que precisam de um veículo de massa para ter um comportamento de massa. O roqueiro exerce seu papel político ao cantar ou compor, e nada mais pode ser

pedido a ele. Questionado a respeito da possibilidade de os Beatles se reunirem para um grande concerto, cuja renda reverteria para populações pobres do Cambodja ou da América Latina, John Lennon enfaticamente respondeu: “De onde as pessoas tiraram essa idéia (...)? Pode-se despejar dinheiro infinitamente no Peru, no Harlem ou na Inglaterra e nada acontecerá. Não haverá um concerto. Teríamos de dedicar o resto da vida a uma excursão mundial, e eu não estou preparado para isso”. E o mesmo limite os Rolling Stones deixam escapar quando, apesar de apoiarem a revolução de 68, cantam em *Street fighting man*: “But what can a poor boy do/except to sing for a rock and roll band”.<sup>1</sup>

Muitos outros exemplos poderiam ser encontrados. O mesmo John Lennon, ainda Beatle, perguntado sobre a guerra do Vietnã, colocou-se contra ela e completou: “Mas não há muito que eu possa fazer a respeito disso. Tudo o que nós (Beatles) podemos dizer é que nós não gostamos dela”. Da mesma forma, quando Bob Dylan iniciou o abandono da postura engajada e do violão para se aproximar de uma música mais interiorizada e da guitarra elétrica, encontrou violenta resistência na crítica e no próprio público que o vaiou violentamente no festival de Newport em 1965. A versão brasileira desse acontecimento foi a sonora vaia que Caetano Veloso recebeu no festival do Tuca de 1968, ao tentar cantar a música *É proibido proibir*, de um público que exigia do cantor/compositor o engajamento político direto e claro (como em Chico Buarque, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Edu Lobo e outros). Limitando a criação e tornando-se tão autoritário quanto o sistema que criticava, o público provocou em Caetano uma reação explosiva (“Vocês não estão entendendo nada!”) e uma frase lapidar: “Se vocês forem em política como são em estética, nós estamos feitos!”

---

<sup>1</sup> Mas o que pode um pobre rapaz fazer/exceto cantar num conjunto de rock and roll.

## Estado, indivíduo e rock

O crescimento do poder do Estado (mesmo que esse mantivesse uma estrutura democrática) sobre o indivíduo, aliado aos efeitos massificantes da sociedade industrial e aos altos níveis de destruição e mortes provocados pela II Guerra Mundial (1939-45), pela guerra da Coreia (1950-53) e pela guerra do Vietnã (1965-75), criaram no homem das sociedades (especialmente nas industrialmente avançadas) do pós-guerra a sensação de que a manifestação individual (e portanto a libertação desse “eu”) seria o elo de uma corrente de resistência contra a opressão. Seria importante que todos estivessem juntos, mas que cada um soubesse porque estava. Mas por que não combater o capitalismo com o socialismo? Os anos 60 em particular revisaram tal idéia porque viram nela uma fórmula desgastada pela prática soviética, com seu Estado autoritário e imperialista. Se a invasão da Hungria (1956) deixara dúvidas a respeito, a invasão da Tcheco-Eslováquia (1968) as eliminou. Para contestar era necessário dar espaço ao homem enquanto indivíduo, enquanto ser criador. No limite se poderia imaginar um socialismo mais humano, mais democrático, menos coletivista e que estará presente nas mentes utópicas de 68, assim como na Primavera de Praga, na Revolução Cultural Chinesa e nas guerrilhas do Terceiro Mundo.

Assim, o mundo descobriu que fazer política era mais do que criticar o governo, a guerra, a repressão ou o fisco, além de defender os pobres e as minorias. Mais do que o capitalismo ou a luta de classes, buscava-se uma solução mais ampla (porque generalizada) e, paradoxalmente, mais particular (porque vinda do interior de cada um). Necessário se fazia dar vazão às utopias, tanto coletivas como individuais. Dois dos principais grafites de 68 em Paris diziam: “A

imaginação no poder” e, com muito bom humor, “Sejamos realistas, exijamos o impossível”.

Para combater o poder do Estado e o consumismo burguês, fazia-se necessário *participar*. Como? De várias maneiras. Podia ser construída uma barricada (como em 68), escrevendo um poema (como Guinsberg), dormindo numa cama de hotel (como Lennon), experimentando LSD (como Thymothy Leary), gritando numa passeata (como na Marcha pelos Direitos Civis, em 1963), recusando o alistamento (como Muhammad Ali), usando casacos de couro (nos anos 50), vestindo como hippie (nos 60) ou punk (nos 70) (como qualquer jovem) ou compondo e cantando num festival (como tantos rockeiros). Em 1970 Antônio José Saraiva dizia: “A civilização já só nos oferece a perspectiva de haver cada vez mais máquinas para fabricar mais objetos e distribuir mais objetos para os comprar (...) cada vez mais igualdade entre os indivíduos condicionados em série; cada vez menos imprevistos, menos gritos, menos lágrimas”.

O que o Rock busca é esse imprevisto, esse grito, essa lágrima. Fazendo o jovem refletir sobre seus valores (a família, o sexo, a droga, o amor, o irreal) ele contribui para a formação de um homem mais livre, mais conhecedor de si próprio e portanto mais consistente ao encarar as questões políticas *stricto sensu*, que atingem a sociedade como um todo. Retomando a psicologia reichiana, o jovem descobriu que antes de enfrentar o Leviatã capitalista ou socialista deveria enfrentar seus próprios fantasmas, o seu próprio Zé Ninguém. Segundo o manifesto Música total (1964-65) de Giorgio Gaslini, compositor que funde o erudito com o jazz moderno, “total” significa “trabalhar para um todo futuro, situado no verso da evolução do mundo; significa incluir, desejar e solicitar o advento, através de processos históricos, ‘homem total’.”

Nesse sentido nada é tão brilhante quanto uma composição dos Beatles de 1965, lançada no LP *Rubber soul/*, chamada *Nowhere*

*man*: “He’s a real nowhere man / sitting in his nowhereland / making ali his nowhere plans for nobody”.<sup>2</sup> Esse personagem sem referência e sem rumo é também o alienado perfeito que existe em cada um de nós: “Doesn’t have a point of view / knows not where he’s going. to / isn’t he a bit like you and me?”<sup>3</sup> Como o Zé Ninguém ele é um cego de ocasião: “He’s as blind as he can be/just sees what he wants to see”.<sup>4</sup> Desmascará-lo perante os outros é seguramente mais fácil do que perante ele próprio: “Don’t worry, take your time, don’t hurry / leave it all till somebody else lends you a hand”.<sup>5</sup> Bob Dylan, em *Blowin’ in the wind*, usaria a mesma imagem: “How many times can a man turn his head / pretending he just doesn’t see?”<sup>6</sup>

Brilhante materialização musical do Zé Ninguém, esse homem medíocre que habita em nós, que massifica e reprime, o *Nowhere man* seria depois incorporado aos desenhos psicodélicos do filme *Yellow submarine* como um anãozinho de olhar abobado e discurso intelectualizado que, raptado pelos vilões da história, mereceria por parte dos heróis (os Beatles) nada mais que um classificado de jornal (sem recompensa). No livro de ilustrações de Alan Aldridge, eie seria visto como um homem choroso e encurvado, em forma de ponto de interrogação.

O rock descobria assim o seu grande grito. Mais do que os sistemas, o capitalismo, o socialismo, a polícia ou a riqueza, o jovem descobria dentro de si o seu principal inimigo. Era necessário romper com os limites impostos pela sociedade e pela moral que haviam durante séculos alimentado esse monstruoso superego que impedia

---

<sup>2</sup> Ele é realmente um Zé ninguém — permite-me, John? — sentado na sua terra de lugar nenhum/ fazendo todos os seus planos de lugar nenhum para niguém.

<sup>3</sup> Não tem um ponto de vista/ não sabe para onde vai/ será que ele não tem um pouco de você ou eu?

<sup>4</sup> Ele é tão cego quanto quer ser/ ele vê apenas aquilo que ele quer ver.

<sup>5</sup> Não se preocupe, chegará seu momento, não tenha pressa/ deixe estar, até que alguém o leve pela mão.

<sup>6</sup> Quantas vezes pode um homem virar sua cabeça/ fingindo que assim ele não vê?

a explosão de um homem mais criativo e mais amplo, é claro que essa libertação interior não se restringia a uma problemática individual de nível filosófico. O jovem sabia, por vezes instintivamente, que tentar matar o *Nowhere man* provocaria a reação da sociedade e do Estado que o haviam criado. Exigiam-se, pois, soluções no campo coletivo que acompanhassem aquela busca desesperada pela libertação do eu, ou por outra, uma revolução social que acompanhasse a cultural.

Não encontramos essa postura no mundo ocidental antes dos anos 50. Se excetuarmos a década de 20, rica em jovens contestadores, os avós da era pop dos 60, as diversas faixas jovens de até fins dos anos 40 se comportam educadamente nos limites que o sistema lhes impõe. Qualquer ato isolado de rebeldia ou contestação pode ser computado a favor do conflito de gerações, luta permanente entre pais e filhos, adultos e jovens, que transcende o século XX. O que chama a atenção no período do pós-guerra é o recrudescimento dessa luta e o rompimento do estreito limite da questão da autoridade paterna, tornada (a questão) símbolo de uma luta maior. Os anos 50, que iniciam tal luta, não parecem ainda muito cômicos dessa visão, não vêem que o blusão de couro, o chiclete, o sundae e o rock'n'roll são apenas o início de algo bem maior.

Foi necessário que a criança que nascera durante a guerra chegasse à maioridade para que a luta maior se tornasse um fato concreto. Não tendo lutado contra o nazi-fascismo europeu e o fascismo japonês em nome da democracia americana e não sendo, portanto, comprometido com uma luta que lhe deixa como imagem apenas a lista dos 37 milhões de mortos e a fotografia de um enorme cogumelo em Hiroshima; não tendo porque defender o modelo político americano de seus pais, que se apresenta diante deles como o imperialista que explora as nações africanas, asiáticas e latino-

americanas, as quais procuram legitimamente sua independência; não vendo no socialismo soviético de Krushev, dos dissidentes, das invasões da Hungria e da Tcheco-Eslováquia e do muro de Berlim o modelo muito melhor do que aquele que ele critica; enfim, descomprometido com o passado e com o presente, pois nada tem a defender, o jovem dos anos 60 se sente ligado apenas ao futuro que ele próprio pretende criar.

E a década começava sob o impacto de duas novidades que pareciam confirmar aquele clima juvenil que a atravessaria de ponta a ponta. De um lado, a vitória dos guerrilheiros cubanos representava um sinal de alento à esquerda revolucionária de todo o continente; de outro, a eleição de um jovem senador católico para a presidência dos EUA parecia um apoio aos reformistas e às minorias, especialmente a negra, que nele acreditavam e cuja morte seria chorada dezoito anos depois por Lou Reed em *The day John Kennedy died*. O divulgador desse espírito crítico através da música, originário da colônia judaica e do ambiente *underground* do Greenwich Village, será o compositor e cantor folk Bob Dylan. Apoiado na tradição *country* de Woody Guthrie, que fizera da música de protesto dos anos 30 um instrumento de luta contra as dificuldades geradas pela Grande Depressão, Dylan seria o autor, a par de uma extensa obra, de *The times they are a-changin'*, no LP do mesmo nome (1963): “Come gather’round people / wherever you roam / and admit that the waters / around you have grown /... / if your time to you is worth savin’/ then you better start swimmin’ / or you’ll sink like a stone / for the times they are a-changin’”.<sup>7</sup>

Nenhuma porém teria a divulgação e o impacto de *Blowin’ in the wind*, lançada no LP *The freewheelin’ Bob Dylan* (1963) e que

---

<sup>7</sup> Venham todos juntos/ de onde vocês estejam vagando/ e percebam que as águas/ em torno de vocês se avolumaram/ ... / se vale a pena para vocês poupar tempo/ então é melhor começar a nadar/ ou vocês vão afundar como uma pedra/ pois os tempos estão mudando.

atingiria o 2º lugar entre as mais vendidas na versão do trio *country* Peter, Paul and Mary. Escrevendo em forma de perguntas, Dylan acusava: “How many ears must one man have / before he can ear people cry? / How many deaths will it take till he knows/that too many people have died?/ the answer my friend is blowing in the wind”.<sup>8</sup>

Essas duas composições de 1963 são do mesmo ano da Marcha pelos Direitos Civis da qual ele participou junto com sua inseparável companhia, a cantora Joan Baez. A partir de 1964/65 ele parece cansar-se da postura engajada que lhe limita a criatividade. O movimento juvenil estava porém em ascensão e, se Dylan o abandonava, outros saberiam substituí-lo e acompanhar o ritmo desse movimento.

No rastro de Dylan, porém, uma divisão já se configurava. De um lado os adeptos da não-violência propunham a crítica da sociedade civil ao Estado burguês e, no limite, a criação de uma nova sociedade não-consumista, igualitária e pacífica: surgiam os hippies. De outro, os adeptos do combate, do enfrentamento, das barricadas, do protesto imediato e certo, do socialismo democrático e, no limite da luta armada, surgiam os guerrilheiros. Ambos lutavam contra o mesmo inimigo e tinham, no fundo, pelo menos um objetivo comum: a extinção da sociedade capitalista e do padrão burguês de comportamento. Fórmulas diferentes para combatê-lo ou para sucedê-lo não deveriam ter sido objeto de divisionismo, já que, pensando como Maquiavel, os fins justificam os meios.

Mas não foi assim que as coisas se passaram. Certos ou não, os hippies e os pacifistas reprovavam na violência estudantil o mesmo método que criticavam no *establishment*. Em *Revolution*,

---

<sup>8</sup> Quantos ouvidos precisa um homem ter/ antes que ele possa ouvir as pessoas gritarem?/ quantas mortes acontecerão até que ele saiba/ que muitas pessoas morreram?/ a resposta, meu amigo, está soprando no vento.



John Lennon cantava: “But when you talk about destruction / don’t you know that you can count me out?”.<sup>9</sup> Inversamente, os defensores da luta armada viam nos hippies um movimento alienado e inocente e, com Geraldo Vandré, em *Caminhando*, cantavam: “Pelas ruas marchando indecisos cordões / (...) / que acreditam nas flores vencendo os canhões” sob uma explosiva salva de palmas no Maracanãzinho.

Sediado na costa oeste dos EUA, o movimento hippie vai construir suas comunidades em meio a um clima astrológico que previa, com a chegada da Era de Aquário (*The Age of Aquarius*, da peça *Hair*), o advento de um novo mundo. Imersos nesse verdadeiro sonho, o movimento hippie via em São Francisco a capital da futura sociedade. De lá surgiram o Jefferson Airplane, Grateful Dead, Janis Joplin, Mothers of Invention, The Fugs, The Big Brother and the Holding Company, The Mama’s and the Papa’s etc... É de John Phillips, um dos Papa’s, a música *San Francisco* que, pela voz de Scott MacKenzie, dizia: “If you’re going to S. F. / be sure to wear some flowers in your head / ... / all across the nation / such a strange vibration / people in motion / it’s a whole generation / with a new explanation”.<sup>10</sup> Quando o movimento hippie, nos EUA, começava a apresentar seus primeiros sinais de cansaço, de novo o reforço veio do outro lado do Atlântico quando, em 1967, os Beatles, que através de George Harrison haviam entrado em contato com as religiões orientais e o pacifismo hindu, canalizam para suas músicas aquela nova filosofia. Modismo ou não, o fato é que o próprio processo de descolonização fizera as nações ricas se voltarem para essas culturas “exóticas”. No LP *Magical mystery tour* de 1967, lotado de orientalismo, John Lennon anunciava o grande achado dos anos

---

<sup>9</sup> Mas quando você fala de destruição/ será que você não vê que eu estou fora?

<sup>10</sup> Se você for a São Francisco/ esteja certo de usar algumas flores na sua cabeça/ ... / por toda a nação/ uma estranha vibração/ pessoas em movimento/ é toda uma geração/ com uma nova explicação.

60: *All you need is love*. Num arranjo brilhante, a Marselhesa, hino da Revolução Francesa (há algo mais simbólico da aliança burguesa e violência?) era quebrada pelos primeiros acordes de uma música que dizia: “There’s nothing you can do / that can’t be done / (...)/ it’s easy / all you need is love”.<sup>11</sup> Disco de ouro em compacto de julho de 1967, *All you need is love* surgiria no *Magical* no final do ano e seria regravação para o LP *Yellow submarine* de 1969, já que os Beatles a utilizariam como a principal “arma” no combate aos vilões da estória.

Nem todos, porém, concordavam com essa visão. Colocados à esquerda dos movimentos pop dos anos 60, essa ala mais engajada, mais “consciente”, acreditava que havia chegado o grande momento. A tão esperada crise (?) permitia agora a aliança operário-estudantil, cuja força e unidade conduziram à revolução socialista. Pela guerrilha ou pelas barricadas, com “Che” ou com Cohn-Bendit, da Indochina ao Quartier Latin, sinais claros de uma ruptura anunciavam o fim da burguesia.

Mas se a Era de Aquário fora um sonho, o mesmo ocorrera com a etapa socialista anunciada pela vanguarda estudantil. Separados das bases operárias que não compreendiam aquele ardor revolucionário de menino-rico, rejeitados pela esquerda clássica (o PC em especial) que se comprometera até o pescoço com a democracia burguesa, desorganizados pela inexistência de um partido e de um programa que lhes retirariam o espírito explosivo e espontâneo do movimento (no caso de Paris) ou rígidos demais a ponto de se dividirem em mil movimentos antagônicos (no caso da periferia), o movimento armado não conseguiu, salvo honrosas exceções, atingir seus objetivos, pelo menos durante aqueles anos.

Demais engajada com as problemáticas do subdesenvolvimento e da dependência, essa ala rejeitava, no plano musical, a penetração

---

<sup>11</sup> Não há nada que você não possa fazer/ que não possa ser feito/ ... / é fácil/ tudo o que você precisa é de amor.

do rock (de resto, tão inevitável como as multinacionais), símbolo do domínio e da exploração colonizadora. Não sem motivos, Caetano Veloso e Os Mutantes (como aliás os tropicalistas em geral) encontraram forte resistência dos meios estudantis, que não perceberam que o espírito antropofágico-oswaldiano do tropicalismo era tão crítico da realidade brasileira quanto as canções nacionalistas, o violão ou a queixada de burro dos autores da música de protesto. Na América Latina o mesmo ocorria com a revalorização da cultura pré-colombiana. Entre seus grandes sucessos, *El condor pasa*, de inspiração inca, seria assimilada pela dupla Simon-Garfunkel com o nome *If I could*.

O limite do rock, porém, estava antes, nas barricadas de Paris. Em agosto de 68, dois meses depois da falência da primavera estudantil, os Beatles lançavam *Revolution*, que dialogava com a liderança estudantil na defesa de uma revolução: “You say want a revolution / well you know / we all want to change the world”.<sup>12</sup> Fiéis, porém, ao espírito pacifista, a música, como já tivemos oportunidade de mostrar, recusaria o método da violência. O mesmo prurido parece não afetar os Rolling Stones, que em dezembro lançam *Street fighting man*, onde apoiam claramente a revolução e lamentando apenas que Londres não se agite como o resto do mundo: “Everywhere I hear the sound of marching, charging feet / cause summer’s here and the time is right / for fighting in the street / (...)/ cause in sleepy London town / there’s just no place for street fighting man”.<sup>13</sup>

O final da década coincidiria com o do espírito revolucionário. Derrotados em 68, na primavera por de Gaulle e no inverno por

---

<sup>12</sup> Você diz que quer uma revolução/ bem você sabe/ todos nós queremos mudar o mundo.

<sup>13</sup> Em todo lugar eu ouço o som de pés marchando e forçando/ porque o verão está aqui e chegou a hora/ de brigar nas ruas/ ... / porque na sonolenta cidade de Londres/ não há lugar para o homem que briga nas ruas.

Nixon, os jovens se viram comprimidos em toda parte por uma sociedade demasiadamente conservadora para compreender o (s) mundo (s) novo (s) que eles lhes estavam oferecendo. A frustração e os últimos gritos de desespero parecem ser a tônica no final da década. Em 1969, na música *You never give me your money*, os Beatles anunciavam: “Oh that magical feeling, nowhere to go”.<sup>14</sup> A própria separação do conjunto, aliada às mortes seguidas de grandes rockeiros no período 1969-71, provocariam uma linha divisória no rock engajado. Seu toque fúnebre seria dado pelo gênio das letras, John Lennon, em *God* (outubro de 1970), que culmina com a frase que já se tornou histórica e que ele interpreta de maneira sofrida e chorada: “Dream is over/what can I say?”.<sup>15</sup> Seu ex-parceiro Paul McCartney, já formando com os Wings, sentia o mesmo clima em 1971, em *Wild life*: “You’re breathing a lot of political nonsense in the air / you’re making it hard for the people who live in there/wild life (... ) what’s gonna happen to?”.<sup>16</sup>

E se *God* foi a marcha fúnebre, *Imagine*, de 1971, essa obra-prima do Rock, foi o testamento. Todos os sonhos pareciam ali se materializar pela última vez: “Imagine there’s no countries/it isn’t hard to do / nothing to kill or die for / and no religion too / imagine all the people / living life in peace / (...) / imagine no possessions / (...)/ imagine all the people / sharing all the world”.<sup>17</sup> Esse espírito utópico representaria o último grito dessa década contra o sistema que ele não conseguira derrubar.

---

<sup>14</sup> Aquelas sensações mágicas não tinham para onde ir.

<sup>15</sup> O sonho acabou/ que mais eu posso dizer?

<sup>16</sup> Você está respirando um monte de falta de senso político que está no ar/ você está fazendo as coisas difíceis para as pessoas que vivem lá/ vida selvagem ... o que vai acontecer?

<sup>17</sup> Imagine que não houvesse países/ não é difícil fazê-lo/ nada pelo que matar ou morrer/ e também não religião/ imagine todas as pessoas/ vivendo sua vida em paz/ ... / imagine que não houvesse propriedades/ ... / imagine todas as pessoas/ dividindo todo o mundo.

Porque o sistema soubera se defender. De 1969 a 1974, o Ocidente reelegeu Nixon, manteve-se teimosamente no Vietnã até 1973, derrubou o último baluarte dos ventos novos dos anos 60 (o Chile socialista de Allende) em 1973, as ditaduras ibéricas davam seus últimos gritos antes da queda enquanto a ditadura Médici reprimia e censurava até os limites de seus porões. Para as massas jovens, juntava-se, a esse clima conservador e repressivo, a necessidade de assimilar as experiências vividas na década anterior. Como repensar a guerrilha no Brasil se as forças policiais continuavam a agir indiscriminadamente? Poderia o movimento hippie ou o maio de 68 serem reelaborados calmamente, se Nixon e o Vietnã continuavam nos cabeçalhos dos jornais?

Perdido dentro de si e de suas idéias, restou ao jovem o individualismo amordaçado e doente de quem se feriu na ação coletiva e não viu nenhum retorno. A verdade é que o Leviatã capitalista era muito mais poderoso do que as massas do Quartier Latin, de Berkeley, de Liverpool, da Maria Antônia ou do Maracanãzinho poderiam imaginar. A essa constatação correspondia uma imensa dor, que só o interior de cada um poderia suportar. No mesmo *God*, já citado, John Lennon diz: “I don’t believe in Elvis (...), Budda (...) Hitler (...) Jesus (...) Mathra (...) Beatles! I just believe in me! Me and Yoko...”.<sup>18</sup> Por outro lado, a indústria fonográfica tratara de pasteurizar o protesto que, afinal se transformara num ótimo filão do mercado. Esse falso protesto poderia ser encontrado em músicas como *Let’s stop the war* do Gran Funk (lembra-se daquele LP redondo e prateado de 1971?): “If we had a president / that did just what he said / the country would be just allright / and no one would be dead (...) / People, let’s stop the war”.<sup>19</sup> Lançada num LP que

---

<sup>18</sup> Eu não acredito em Elvis .. Buda ... Hitler ... Jesus ... Mathra ... Beatles! Eu apenas acredito em mim! Eu e Yoko...

<sup>19</sup> Se nós tivéssemos um presidente que fizesse aquilo que diz/ o país estaria bem/ e ninguém teria morrido ... / Gente, vamos acabar com a guerra.

trazia músicas de clima completamente diverso, *Let's stop the war* tinha gosto de tudo, menos de Vietnã.

A verdade é que o rock também sofria o impacto dos novos tempos. Não só do clima conservador como das novidades decorrentes da própria música: o advento de uma nova tecnologia, o fim dos festivais e a separação dos Beatles criavam a necessidade de uma reordenação do rock que já estudamos anteriormente. Assim, enquanto os jovens procuravam absorver o impacto dos anos 60 e a repressão do início dos 70, os rockeiros, desinteressados dessa questão (ou procurando alienar-se dela?), estavam muito mais ligados nos 8 e/ou 16 canais, nos novos grupos, nas novas linhas e nos novos visuais, é típico dessa fase o rock-pesado, cuja distorção e instrumentalização dispensavam qualquer atenção nas letras. Apenas a música de protesto parecia manter um sentido político de luta pela independência e unidade da América Latina, dando espaço para a internacionalização de nomes como Chico Buarque, Violeta Parra, Victor Jara, Mercedes Sosa, Jimmy Cliff, Bob Marley etc.

Após a ocupação de Saigon em 1975, a renúncia de Nixon após o escândalo de Watergate (1974), a queda de Marcelo Caetano em Portugal (1974), a morte de Franco (1975) e a descolonização portuguesa na África, o mundo pareceu caminhar para uma certa descontração. A eleição de Carter nos EUA (1976) e a adoção da política dos Direitos Humanos, com seu correspondente esfriamento em relação às ditaduras militares da América Latina, vieram refletir essa busca de um meio-termo, afastado dos extremos conservadores e revolucionários. Tivessem as condições sócio-econômicas permanecido constantes e o rock teria experimentado suas novas formas quase apolíticas (os superespetáculos do Queen, do Supertramp ou dos Wings, a permanência das velhas bandas com novas músicas como os Rolling Stones e The Who, a alienação das discotecas, a retomada de velhos mitos como os Beatles e Elvis

Presley e todos os outros *n* grupos e estilos) sem grandes crises de consciência.

Mas não permaneceram. A crise de 73 alterou as estruturas sociais e o desemprego reapareceu no Ocidente como não o fazia desde a década de 30. Aberto ainda à crítica política, o Rock talvez retome nos anos 80 a crítica social e econômica que sempre lhe faltou. Poderíamos então aceitar com Roberto Miuggiati que a “postura escatológica” do movimento punk seria o sinal musical desses novos tempos. O político se tornaria agora universal, especialmente com as novas lutas antiimperialistas: *Concert to Bangladesh* (George Harrison, Bob Dylan, Eric Clapton, Ringo Starr, Ravi Shankar, Billy Preston - 1971), *Concert for the people of Kampuchea* (Queen, Paul Mc-Cartney, Who, Elvis Costello, Robert Plant — 1979) e *Sandinista* (Clash - 1981) seriam os exemplos mais conhecidos desse endosso.

## Conclusão

Há vários aspectos do Rock que aqui não foram explorados. As relações econômicas foram aqui totalmente colocadas de lado, mas é necessário estudar as condições de produção e divulgação do disco, assim como as relações que se estabelecem entre o autor e/ou cantor e a gravadora, permitindo assim melhor compreender o real poder do controle ideológico do sistema.

O que é Rock resvala pelo estudo da obra, quando se aprofunda nas letras políticas do 4º Capítulo. Mas o que não dizer das críticas sociais, das letras surrealistas, do discurso amoroso? Por outro lado, o som, eixo central das sensações, precisa ser estudado de forma a que alguém (um músico, seguramente) nos permita perceber os diferentes efeitos que rock, jazz, MPB, samba etc. produzem sobre o ouvinte.

Acima de tudo, é preciso estudar o público. Se o Rock é o que seu público é, então, a ele, público, devemos dirigir nossas questões. Para isso podemos usar as listas de vendagem, os fã-clubes, as revistas especializadas mas, principalmente, a documentação oral, técnica de pesquisa ainda pouco utilizada no Brasil.

Estudar o Rock é procurar compreender os movimentos da mentalidade. É tentar descobrir no coletivo as razões interiores que motivam à participação (ou à alienação), é entender melhor porque fazem aquilo que fazem os movimentos jovens. Num momento da vida de extrema riqueza de questionamento dos valores, embaraçam linhas cujo fio da meada pode ser vislumbrado, com grande facilidade, num som eletrificado.

O que é incompreensível é o olhar superior que a comunidade acadêmica dirige a um meio cultural de tão significativo alcance. Quem rejeita o Rock (não como prazer, mas como possível fonte de estudo) não compreendeu Woodstock, Maria Antônia, UNE, as



primeiras conquistas da “abertura”, os movimentos pela paz, as drogas, a crise da família, a escola, 68 e sei lá mais o que. Sem ter medo de exagerar, não compreendeu muita coisa dos últimos 40 anos e do que está por vir.

## Indicações para leitura

Paulo ChaconA bibliografia disponível no Brasil sobre Rock é extremamente pobre. Na maioria das vezes o material encontrável é superficial e tem um caráter meramente comercial. Algumas revistas vindas dos EUA procuram dar ao Rock um caráter mais sério, como é o caso da Rolling Stone.

Em língua portuguesa, o estudo mais sério sobre o assunto foi o de Roberto Muggiati, *Rock, o grito e o mito* (Vozes, Petrópolis, 1981) que também se prende aos aspectos sensitivos do Rock (o mito), sem perder de vista os racionais (o grito). As editoras portuguesas também põem ao nosso alcance *Pop music/rock* de Philippe Daufony e Jean Pierre Sarton (Regra do Jogo Edições, Porto, 1974), *O Mundo da música pop* de Rolf Ulrich Kaiser (Livraria Paisagem, Porto, 1973) e *Rock/ Trip: música pop e droga* de Jorge Lima Barreto (Edições Rés, Porto, 1975), este um pouco carregado de surrealismos. Em língua inglesa são fundamentais as viagens pela época do rock'n'roll de Greil Marcus em *Mystery train* (Omnibus Press, Londres, 1977), a coletânea de artigos que vão das origens do rock até a new wave, reunidos na *The Rolling Stone illustrated history of rock & roll* (Rolling Stone Press, Nova York, 1980) a análise sociológica e econômica de Simon Frith em *Sound effects: youth, leisure and the politics of rock'n'roll* (Pantheon Books, Nova York, 1981) publicado na Inglaterra com o título de *Sociology of rock* em 1978, ou ainda *The story of rock* de Carl Belz (OUP, Nova York, 1972). Para coletânea de informações e dados de bandas e solistas, veja *Rock on*, em dois volumes, de Norm N. Nite (Crowell, Nova York, 1974).

Também vale a pena conhecer o trabalho e a vida de alguns músicos. Em português, *Enterrada viva* de Myra Friedman (Civilização Brasileira, Rio, 1978) faz um brilhante e sofrido relato da vida de Janis Joplin. Hunter Davies em *The Beatles — the authorized*

*biography* (Panther Books, Londres, 1979) continua a ser a mais citada entre os milhares de obras a respeito dos Fab Four, mas a análise discográfica de Roy Carr & Tony Tyler *The Beatles — an illustrated record* (New English Library, Londres, 1975) também merece ser citada, assim como *The Rolling Stones* de Roy Carr, na mesma série (1976). A Omnibus Press também é responsável por uma ótima série que compila as diversas declarações públicas e jornalísticas dos grandes rockeiros, denominada *In his (their) own words* e que já publicou a coletânea dos Beatles, Rolling Stones, John Lennon, Elvis Presley, Paul McCartney e David Bowie. Seleções de músicas com letras e partituras não são facilmente localizáveis (à exceção dos Beatles e talvez dos Rolling Stones), embora nos EUA possam ser encontradas de quase todos os grupos.

O rock brasileiro, como bom enfeitado, tem ainda menos status. Algumas entrevistas são publicadas em meio a vários outros cantores e estilos: Caetano, Raul Seixas e Roberto Carlos em *O Som do Pasquim* (Codecri, Rio, 1976), Caetano e Gil com o Zuzi Homem de Mello em *Música popular brasileira* (EDUSP, São Paulo, 1976). As Frenéticas, Caetano, Gil, Elvis e alguma coisa sobre rock em *Música, humana música* de Nelson Motta (Salamandra, Rio, 1980).

Alguns artigos merecem destaque, como os que se juntam na parte 3 (Eletricidade) de Ana Maria Bahiana em *Nada será como antes — MPB nos anos 70* (Civilização Brasileira, Rio, 1980) sobre Erasmo, Raul Seixas, Rita Lee e Arnaldo Baptista. Também dela o artigo *Importação e assimilação: rock, soul, discoteque*, em *Anos 70* (Europa Emp. Gráf., Rio, 1980).

Enquanto a Jovem Guarda continua ignorada, o tropicalismo já mereceu estudos específicos de Gilberto Vasconcelos em *Música popular: de olho na fresta* (Ed. Graal, Rio, 1977), Augusto de Campos em *Balanço da bossa e outras bossas* (Perspectiva, São Paulo, 1978), de Celso Favaretto em *Tropicália; alegria, alegria* (Kairós, São Paulo,

1979) e de Paulo Franchetti e Alcyr Pécora em *Caetano Veloso* (Coleção Literatura Comentada, Abril, São Paulo, 1981).

## Biografia

Paulo Pan Chacon nasceu na Paulicéia Desvairada em 1954. Depois de uma rápida e desnecessária passagem pela Getúlio Vargas, formou-se em História pela USP em 1976.

Foi professor de História do CPV, do Curso Anglo-Latino e do Colégio Santa Cruz. Ligado pelo sangue ao ensino, tornou-se professor e diretor pedagógico do Colégio Oswald de Andrade.

Co-autor (juntamente com Hilário Franco Jr.) de *História econômica geral e do Brasil*, apresentou trabalhos na SBPC de Salvador e no Simpósio de Pós-Graduação de História de Assis.

Rockeiro fanático, em 1979 escreveu e dirigiu (com produção do Departamento Áudio-Visual do Curso Anglo-Latino) um audiovisual sobre o rock e os anos 60 denominado “Beatles, espírito de uma década”, já apresentado nas principais universidades de São Paulo (USP, GV, MACK, FAAP, FIAM etc).

Atualmente, cursa o pós-graduação de História da PUC, onde prepara tese de mestrado sobre a Jovem Guarda.