

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

ROCK PROGRESSIVO E PUNK ROCK

Uma análise sociológica da mudança na vanguarda estética do campo do Rock

VINICIUS DELANGELO MARTINS GATTO

Brasília, 2011

VINICIUS DELANGELO MARTINS GATTO

ROCK PROGRESSIVO E PUNK ROCK

Uma análise sociológica da mudança na vanguarda estética do campo do Rock

Dissertação apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília (UnB) como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Doutora Mariza Veloso Motta Santos.

Brasília, 2011

VINICIUS DELANGELO MARTINS GATTO

ROCK PROGRESSIVO E PUNK ROCK

Uma análise sociológica da mudança na vanguarda estética do campo do Rock

Dissertação apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília (UnB) como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Doutora Mariza Veloso Motta Santos.

Banca Examinadora

Professora Doutora Mariza Veloso Motta Santos (UnB)

Professora Doutora Cristina Patriota de Moura (UnB)

Professor Doutor Sérgio Barreira De Faria Tavoraro (UnB)

Dedico este trabalho a toda e qualquer pessoa
que um dia me fez sorrir.

RESUMO

Esta dissertação possui como objetivo explicar sociologicamente a transição na vanguarda estética do campo do Rock. Entre 1967 e 1977, o campo do Rock conheceu os períodos de maior sucesso comercial e de prestígio primeiramente do Rock Progressivo e em um segundo momento do Punk Rock.

Que motivos sociológicos explicam esta transição? Considera-se aqui que a arte não é uma esfera ilhada e separada do restante da sociedade. Por outro lado, a arte pode possuir, sim, um aspecto mais autônomo entretanto os desenvolvimentos nos campos artísticos são mediados pelos desenvolvimentos sociais mais gerais. É fundamental para este trabalho a noção de campo de Bourdieu.

Se as transições nos campos artísticos são perpassados pelos desenvolvimentos sociais mais gerais isto quer dizer que cada movimento ou vanguarda artística tem de lidar necessariamente com o seu período histórico e com as condições materiais objetivas de produção e do capital. Esta preocupação com a estrutura econômica é tratada com base no trabalho do teórico Fredric Jameson.

Há uma preocupação em demonstrar desenvolvimentos micro sociais, entretanto estes desenvolvimentos são reconectados aos desenvolvimentos sociais mais gerais. Portanto as sociabilidades, valores e sentimentos que se desenvolvem entre os atores do campo do Rock e que são analisados neste trabalho são limitados por uma situação objetiva comum de cada tempo histórico.

Como conclusão procura-se demonstrar que cada tempo histórico, Modernidade e Pós-Modernidade e cada lógica cultural correspondente modernismo e pós-modernismo mediarão os desenvolvimentos no campo do Rock.

ABSTRACT

This work has as main objective to explain in sociological terms the transition in the aesthetics vanguard of the Rock field. The Rock field experienced between 1967 and 1977, first the apogee of Progressive Rock and then the apogee of Punk Rock.

Which sociological concepts do explain this transition? It's considered in this work that art is not a separated island from the rest of society. The fields of art may be autonomous in a certain way but, this autonomy is not self complete, this means that the developments in the artistic fields are mediated by the social developments in general. It is fundamental for this work the notion of field as conceived by Bourdieu.

If the developments in the artistic field are transpassed by the more general social developments, this means that every artistic vanguard has to deal, necessarily, with his historic time and with the material condition of a certain given time. This concern about the economic structure is analysed according the work of the theorist Fredric Jameson.

There is a concern about micro social developments, but these developments are reconnected to the social developments in capital and society. So, the sociabilitys, values and feelings among the actors of the Rock field are limitedes by a given situation of each historic time.

As conclusion, I intend to demonstrate that each historic time, Modernity and Post Modernity and each corresponding cultural logic, modernism and post modernism have mediated the developments in the Rock field.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1	12
BREVE PANORAMA SOBRE A SOCIOLOGIA DA MÚSICA	12
CAPÍTULO 2	19
REVISÃO TEÓRICA.....	19
2.1 MUTAÇÕES NO CAPITALISMO.....	21
2.2 CARACTERÍSTICAS DO SISTEMA ECONÔMICO ATUAL.....	26
2.3 DEBATE SOCIOLÓGICO SOBRE O MODERNO E O PÓS-MODERNO	30
2.4 TECNOLOGIA, INDÚSTRIA CULTURAL E A PERDA DA “AURA”	35
2.5 A ESTRUTURA, O DISCURSO E A SUBJETIVIDADE	42
CAPÍTULO 3	48
ESTRUTURA E DISCURSO: O INÍCIO.....	48
3.1 A QUESTÃO DA JUVENTUDE – O PÚBLICO RECEPTOR.....	50
3.2 LAZER E O MUNDO DO CONSUMO	54
3.3 O CAMPO DO ROCK – HISTÓRIA E DESENVOLVIMENTO	57
3.3.1 Os anos 50.....	57
3.3.1.1 <i>Elvis Presley</i>	60
3.3.2 Os anos 60.....	62
3.3.2.1 <i>The Beatles</i>	63
3.4 A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA	68
3.5 PERFORMANCE AO VIVO	73
3.6 CONCLUSÃO.....	75
CAPÍTULO 4	80
O CAMPO DO ROCK PROGRESSIVO	80
4.1 ROCK PROGRESSIVO: UMA ANÁLISE DO DISCURSO	87
4.2 PINK FLOYD.....	88
4.3 ROCK PROGRESSIVO: DISCURSO MODERNISTA	92
CAPÍTULO 5	102
O CAMPO DO PUNK ROCK.....	102
5.1 PUNK ROCK: UMA ANÁLISE DO DISCURSO	110
5.1.1 SEX PISTOLS	112
5.2 PUNK ROCK: DISCURSO PÓS-MODERNISTA	118
CONCLUSÃO.....	123
REFERÊNCIAS.....	126

Introdução

INTRODUÇÃO

O objetivo principal desse trabalho é entender as produções musicais Punk Rock e Rock Progressivo tendo como base conceitos de modernismo e pós-modernismo. Conceituo o Rock Progressivo como um movimento modernista e o Punk Rock como um movimento pós-modernista. Mais do que simples classificações artísticas e estéticas, modernismo e pós-modernismo, tomam-se esses conceitos como a lógica cultural de cada período histórico. Isto é, constituem conceitos que estabelecem uma ponte entre a produção artística e a estrutura social. Além disso, objetiva-se analisar a passagem do modernismo para o pós-modernismo no campo musical do Rock entre fins da década de 60 e fins da década de 70, mais precisamente entre 1967 e 1977, e pensar de que maneira artistas e plateias articularam um discurso musical em resposta a uma sociedade em transição, da Modernidade rumo à Pós-Modernidade.

Visa-se também entender os gêneros musicais citados como homologias das sociedades capitalistas e modernas referentes. Homologias, segundo o conceito de Jameson (1992), baseiam-se nas subjetividades e valores hegemônicos de cada período histórico. O conceito de homologia significa que resultados diferentes em campos diferentes possuem aspectos comuns. Essas semelhanças são resultado de uma única estrutura objetiva comum, isto é, o mesmo tempo histórico no qual todos os campos estão inseridos. Discuto esse conceito de forma mais aprofundada no capítulo 2. Para alcançar essas homologias, empreenderei uma genealogia dos discursos musicais em que as subjetividades e valores são expressos. Nessa tarefa utilizarei o aporte de Foucault (2000) e sua obra *A ordem do discurso*. A música será tratada aqui como prática e como discurso.

Com base no entendimento dessa prática – música, campo (BOURDIEU, 1996) do Rock, seus valores específicos –, um objetivo secundário é poder olhar para a própria Modernidade e Pós-Modernidade assim como para o seu sistema econômico, o Capitalismo, com uma visão mais ampla. Esse trabalho pretende entender o Capitalismo e a Modernidade a partir da produção cultural que eles proporcionam. Essa preocupação com a base econômica e com as condições materiais de produção será tratada à luz do trabalho do culturalista galês Raymond Williams (1979) e sua obra *Marxismo e literatura* e do economista belga Ernest Mandel (1985).

Decerto não há qualquer razão para que fenômenos especializados e de elite, como o escrever poesia, não possam revelar correntes e tendências históricas tão vivamente quanto à “vida real”; talvez o façam até mais visivelmente, no seu isolamento e semi-autonomia, que os aproximam de uma situação de laboratório. (JAMESON, 1992, p. 83)

Jameson (1992) escreve essa passagem no artigo *Periodizando os anos 60* ao justificar seu método de verificar desenvolvimentos na poesia e na Filosofia para caracterizar teoricamente a direção social dos anos 60. Se a análise de fenômenos especializados e de elite é capaz de revelar esquemas sociais mais amplos, creio que a análise da música, um fenômeno massificado e de amplo alcance social, pode corroborar de forma ainda mais intensa a análise sobre determinada tendência social. Ou seja, se há homologia entre poesia e Rock, Filosofia e Rock, isso quer dizer que todos esses fenômenos estão subordinados a uma mesma estrutura objetiva, que confere sentido à determinada realidade social.

O objeto empírico é o gênero musical Rock. O período compreende entre 1967 e 1977, período no qual o campo do Rock experienciou primeiramente o nascimento do Rock Progressivo, sua assimilação e propagação e, em um segundo momento, o declínio do Rock Progressivo e a substituição dessa vanguarda pelo Punk Rock em 1975. Essa delimitação temporal compreende os períodos de maior sucesso comercial e influência social de cada estilo. A análise se concentrará na Inglaterra, local no qual as bandas mais influentes dos dois estilos se desenvolveram. Eventualmente constará posições sobre o modo como esses discursos musicais foram absorvidos nos Estados Unidos, maior mercado fonográfico mundial e destino da maioria das bandas inglesas.

A análise se concentrará nos países centrais, capitalistas. O desenvolvimento nos países centrais tanto da estrutura econômica quanto dessa produção cultural (o Rock) tem ramificações e desdobramentos nos países periféricos. O modo como esses processos são absorvidos fora do eixo não será tratado aqui por uma questão pragmática de corte e delimitação do problema sociológico. Entretanto, fica como possibilidade futura de pesquisa pensar o Rock no contexto de uma Modernidade híbrida e um Capitalismo periférico.

Para encontrar os padrões de comportamento, os valores e a subjetividade das práticas dos agentes e receptores desta produção cultural, pretendo realizar uma análise documental sobre as letras das músicas, as capas dos discos, as resenhas dos críticos, as entrevistas dos artistas, os comentários em revistas especializadas, a moda, as imagens. Pretendo ainda determinar qual é o público de cada ritmo e que valores e subjetividades animam cada subestilo tratados nesse trabalho, Punk Rock e Rock Progressivo.

O primeiro capítulo faz uma breve revisão sobre o campo da Sociologia da música. Diversos autores são repassados para entender o que de especial possui a música para o entendimento dos desenvolvimentos sociais.

O segundo capítulo explicita o esquema teórico no qual esse trabalho está ancorado. Há uma preocupação marxista com a base econômica na qual os sentimentos, subjetividades e discursos dos agentes sociais e de cada período histórico são explicados tendo em vista as condições objetivas materiais da sociedade.

O segundo capítulo apresenta conhecimentos gerais sobre o fenômeno do Rock a fim de explicar sociologicamente esse fenômeno social. Procura-se vincular o nascimento do campo do Rock a alguns conceitos sociológicos fundamentais. Há, portanto, uma preocupação com o período histórico, a realidade social, o público receptor – a juventude, e o modo como identidades e comunidades são criadas a partir desse estilo. Procura-se também desenvolver, ainda que de modo seletivo e resumido, uma pequena história do Rock.

Os terceiro e quarto capítulos analisam de forma mais aprofundada as vanguardas dentro do Rock, objetos desse estudo: o Rock Progressivo e o Punk Rock. Desse modo, são analisadas as séries históricas que geram tais discursos musicais e o que cada discurso revela sobre o período histórico e o estado do capital correspondente. Isto é, o Rock Progressivo enquanto faceta da Modernidade e de um ajuste tecnológico do capital e das relações de produção nos anos 60 e o Punk Rock enquanto faceta da Pós-Modernidade e o resultado de um capital já ajustado segundo a ordem do Capitalismo de acumulação flexível.

A Conclusão deste trabalho consiste num pequeno ensaio sobre as possibilidades políticas que perpassam o campo do Rock.



*Breve Panorama:
Sociologia da Música*

CAPÍTULO 1

BREVE PANORAMA SOBRE A SOCIOLOGIA DA MÚSICA

Arte e sociedade: qual a relação entre os dois? Vivenciamos nesse momento um debate teórico bastante prolífico a respeito da posição social da produção artística. Eagleton (2006) afirma que o ideal humanista liberal, segundo o qual a arte existe pela arte, parece estar perdendo terreno frente a um paradigma teórico que considera a arte intrinsecamente social. Desse modo, a ideologia que prega que a qualidade da obra existe na criatividade individual do artista e na qualidade estética intrínseca ao produto cultural está gradativamente perdendo espaço. Sobressai agora uma perspectiva que encara a produção cultural como terreno das lutas simbólicas por poder, assim como devedora da situação social que lhe condiciona.

Em *Teoria da literatura: uma introdução*, Eagleton (2006) realiza uma retrospectiva dos modelos teóricos da crítica literária. O autor rejeita qualquer tipo de formalismo, qualquer tentativa de se estabelecer uma fórmula para nomear um texto como literatura ou avaliar a qualidade do produto. A literatura está sempre em movimento, em processo histórico, na medida em que a qualificação ou a avaliação de uma obra só é possível dentro dos limites discursivos do campo em questão. Hoje pode-se considerar algumas histórias em quadrinhos como literatura, mas por certo essa questão não entraria nem em discussão nos anos 20 ou 30 do século XX. Arte, literatura, quadrinhos e música são produtos e processos sociais que se desenvolvem em campos específicos. Portanto, as valorizações e as explicações que cada produto cultural recebe devem ser buscadas e compreendidas no contexto das relações sociais desenvolvidas dentro de cada campo.

O autor faz uma vasta análise das teorias sociais para alcançar essa conclusão. Cito a hermenêutica de Heidegger, a crítica marxista, a teoria crítica alemã, assim como o Estruturalismo e diversas outras correntes teóricas. Porém, nenhuma abordagem parece ter tido tanto sucesso e causado tanto mal-estar quanto à crítica pós-estruturalista. Wolf (1987) afirma:

Os últimos quinze anos testemunharam uma considerável transformação nos modos em que a arte e as humanidades são estudadas. Influenciado por empreendimentos enraizados socialmente e politicamente como o Feminismo, a Semiótica e o Desconstrucionismo, tanto os artefatos considerados dignos de análise e questionamento quanto os estabelecidos campos da arte mudaram radicalmente. As mudanças são especialmente evidentes nos estudos sobre literatura, filmes e a artes visuais, tendo levado a uma sistemática investigação das implícitas suposições dos métodos críticos das últimas duas décadas, incluindo a proeminente suposição de que a arte constitui uma esfera autônoma, separada e ilhada do resto do mundo. (WOLF, 1987, p. 11, tradução nossa¹)

Janet Wolf é professora de Sociologia da cultura na universidade de Leeds e faz a citação acima no prefácio da coletânea de Sociologia da música – *Music and society. The politics of composition, performance and reception*. O estudo sobre música, a tradicional Musicologia, tem sido durante muito tempo receptor das disposições humanísticas liberais expressas no primeiro parágrafo, isto é uma tendência que busca explicar o produto artístico enquanto criatividade e genialidade individual. A disposição escolástica, segundo o conceito de Bourdieu (1998), tem dominado as percepções e produções de críticos, teóricos e artistas. Entretanto, conforme afirma Wolf (1987), tal perspectiva não é mais possível, e o estudo sobre música começa a englobar o estudo sobre a sociedade. Cook (2006) chega a mesma conclusão em seu artigo *Agora somos todos (etno)musicólogos*.

O autor que funda a Sociologia da Música é Weber (1995) com seu clássico estudo *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Por meio de um estudo hermético (para quem é pouco familiarizado com harmonia musical e construção de acordes e escalas) sobre os fundamentos da moderna teoria musical, Weber (1995) busca compreender o fato único de a música ocidental ser a única racionalizada segundo elementos puramente musicais.

Waizbort (1995) na introdução do livro *Os fundamentos racionais e sociológicos da música* analisa o embasamento sociológico weberiano no qual a música é analisada. A primeira constatação é que a música ocidental europeia, marcada por suas harmonias racionais, é fruto do processo de racionalização moderno. Dito isso, é importante frisar que a própria Modernidade cria esferas separadas, em que a música constitui uma esfera específica com um processo de racionalização específico. A grande diferença entre a música europeia e as outras músicas é que o processo de racionalização da música ocidental ocorre por fatores

¹ The past fifteen years have witnessed a major transformation in the ways in which the arts and humanities are studied. Influenced by such socially and politically grounded enterprises as feminism, semiotics and deconstruction, both the artifacts considered worthy of analysis and the questions asked of canonized works of art have changed radically. The changes especially evident in studies of literature, film, and visual art, in turn have led to a systematic investigation of the implicit assumptions underlying critical methods of the last two hundred years, including prominently the assumption that art constitutes an autonomous sphere, separate and insulated from the outside world.

específicos da esfera musical. Isso significa que as outras músicas são racionalizadas segundo fatores extra musicais, revelando assim a função ritual da música não ocidental. Portanto, a notação específica racional moderna da música decorre do fato de que a esfera da música e das artes se torna uma esfera específica na Modernidade e se desvincula do papel ritual a que a música sempre esteve subordinada.

Ao lembrar que a criação das esferas particulares faz parte de um projeto maior no qual a racionalização toma forma no ocidente, Weber (1995) relembra o caráter social da música e da esfera musical, na medida em que a relativa autonomia da prática da música se desenvolve segundo as razões mais gerais da sociedade. Essa mesma ideia está presente na noção de campo de Bourdieu (1996).

John Shepherd utiliza o mesmo tipo de argumentação que Eagleton (2006) e introduz novos marcos teóricos sociológicos no estudo sobre a música. Destaco dois artigos: *Towards a sociology of musical styles* (1987) e *The 'meaning' of music* (1977), como excelentes panoramas da função social da música.

Segundo Shepherd (1977), a sociedade moderna é em suma uma sociedade escrita. A mudança de uma sociedade na qual as tradições são mantidas e repassadas oralmente para uma sociedade visual, na qual a escrita ocupa papel fundamental, oferece importantes *insights* sobre o caráter da sociedade. O sentido da visão significa distância, significa sabermos de onde (qual direção) vem o impulso, a informação, significa enquadrar a situação no seu contexto. A visão foi sempre percebida (em especial pelos defensores do empirismo) como um sentido capaz de proporcionar objetividade. Objetividade e controle, já que podemos fechar os olhos e interromper o processo da visão quando quisermos. Não se pode deixar de ouvir, não se pode determinar com a mesma precisão a localização de um som. Objetividade e controle são os ideais norteadores da Modernidade segundo Bauman (1999). Há, pois, uma correlação entre um sentido humano – a visão, que proporciona mais objetividade e controle, e uma época histórica – a Modernidade, que procura erradicar processos sociais ambivalentes que borrem a noção de certeza, de categorias sólidas e permanentes (BAUMAN, 1999). Nessa perspectiva, a Modernidade vai se tornar cada vez mais uma sociedade visual.

Shepherd (1987) conclui que a mensagem, a informação, o símbolo sonoro estimula e representa aspectos da realidade diferentes dos aspectos que a escrita estimula e representa. Sendo um meio menos racional, o som, a música, passa por um processo de racionalização e se torna uma esfera autônoma, ideia desenvolvida no livro de Weber (1995).

Portanto, a música, o som, possui uma qualidade específica. Segundo Attali (1977):

Música é profecia. Seus estilos e organização econômica estão à frente do resto da sociedade porque ela explora muito mais rápido do que a realidade material pode, o inteiro espectro de possibilidade em dado código. Ela torna audível o novo mundo que progressivamente se tornará visível. (ATTALI, 1977, p. 11, tradução nossa²)

Tomás e Gentile (2007) analisam o papel que Adorno visualiza na música. O autor alemão considera que a música é capaz de gerar problemáticas que extrapolam o mundo musical. Nesse sentido, a música é capaz de superar a razão instrumental visto que a música não possui um referente, ela se desenvolve artificialmente de modo racional. Entretanto, o signo que compõe a música se desenvolve de forma fluida e é capaz de embaralhar a ordem racional na qual a sociedade moderna se funda.

Mcluhan (1999) identifica dois tipos de meios de comunicação: os frios e os quentes. O meio quente se caracteriza pela alta concentração de dados e exige maior participação do usuário. O rádio é um meio quente, que estimula a participação e a emoção. Já o cinema e a televisão são meios frios, que convidam ao relaxamento e à racionalização. Portanto, permanece aqui a ideia de que a música se desenvolve segundo um meio menos racional e estimula outras faculdades humanas, alheias à razão instrumental. Na medida em que os meios frios permitem uma maior racionalização e relaxamento, entendemos por que os tempos contemporâneos se configuram cada vez mais como uma sociedade marcada pelo signo visual. O próprio desenvolvimento da indústria cultural parece solidificar essa ideia. A comercialização da música se torna cada vez mais dependente de uma imagem – o artista, a capa, o logo da banda, os efeitos visuais de um concerto, entre outros.

Segundo Shepherd (1987), o ideal moderno de controle é acompanhado da crença na verdade e do ideal humanista-modernista-burguês do indivíduo autônomo, livre das amarras sociais. A música sob esse paradigma moderno é estudada apenas pelos seus aspectos intrínsecos, sua estrutura musical complexa e fechada.

Agora se torna claro porque esteticistas e teóricos da música são tentados a resistir a considerar a música como dotada de significado inerentemente social. Pois se o significado da música deve ser localizado socialmente, então deve ser entendido como parte da socialmente construída realidade do grupo ou da sociedade responsável por produzir a música em questão. Em outras palavras, música só pode ser legitimamente compreendida nos termos das categorias de análise que fazem parte da realidade de determinado grupo ou sociedade. (SHEPHERD, 1987, p. 64, tradução nossa³)

² Music is prophecy. Its style and economic organization are ahead of the rest of society because it explores, much faster than material reality can, the entire range of possibilities in a given code.

³ It now becomes clear why aestheticians and music theorists are likely to refrain from assigning music an inherent social significance. For if the significance of music is taken to be socially located, then it must be

Segundo Shepherd (1987), a emergência de uma música popular influenciada pela música negra estadunidense traz consigo outras considerações sociológicas. O lugar por excelência da disposição escolástica na música é a música clássica, e é sobre ela que ocorre o processo de racionalização, controle e autonomização a que se refere Weber (1995).

Para Shepherd (1987), a música pop e em especial o Rock derivam em grande parte da influência do Blues negro estadunidense. A própria estrutura musical do Blues é uma estrutura que permite mais variação, improviso, liberdade do que a estrutura musical racional da música clássica. Por certo essas características mais soltas do Blues estão ligadas às diferenças na classe social que produz a música em questão, originalmente negros escravos, e nas condições sociais dessa classe social em específico e da sociedade em geral. Daqui em diante passarei a tratar apenas de música popular.

Virden e Wishart (1977) fazem uma interessante análise a respeito da distinção entre o Blues e a música clássica, tendo como base as diferenças de classe. Nesse sentido a classe operária respondendo a uma situação de exploração tende a construir uma cultura baseada em solidariedade. Tomando como base tais características e fazendo o contraponto Blues versus música clássica, posteriormente música pop versus música clássica, percebemos no Blues uma tendência musical que enfatiza a comunidade, a simplicidade e a clareza na mensagem, enquanto a música clássica privilegia o gênio individual, a complexidade e a segmentação ritualizada entre os que podem participar do campo e os que não podem. É necessário capital social para ouvir, entender e apreciar música clássica (BOURDIEU, 1996). Os recursos sociais e materiais que possibilitam o entendimento e a apreciação dos produtos de um campo são escassos, e a distribuição desse capital social é desigual entre membros de um mesmo campo.

Os dois autores prosseguem e concluem que grande parte do reconhecimento e legitimação da música refere-se à posição social dos ouvintes. Desse modo, na medida em que o Jazz foi assimilado pelas classes médias e altas estadunidenses e europeias, o ritmo – até então desprezado pela crítica – começa a tomar contornos de arte. Enquanto isso, ritmos populares, como o Reggae, continuam a sofrer o desprezo da crítica especializada.

Frith (1987) retoma em *Towards an aesthetic of popular music* a questão da legitimação da música pop. Segundo o autor, a música cumpre quatro funções sociais importantes. A primeira função é a do patriotismo ou sentimento de grupo. A segunda função

understood to form an aspect of the socially constructed reality of the group or society responsible for producing the music in question. In other words, the music can only be legitimately understood in terms of the categories of analysis which themselves form an aspect of the reality of that particular group or society.

é a capacidade de manejarmos a relação entre as nossas vidas públicas e privadas. A terceira função é de organizar nosso sentido de tempo; as constantes coletâneas de sucessos passados estão aí para provar esse aspecto. E a quarta função que a música exerce é a capacidade de identidade provocada nos ouvintes; para muitas pessoas falar mal de algum estilo, cantor ou canção é o mesmo que ofender a própria pessoa. Uma música “boa” seria aquela capaz de preencher bem essas funções para determinado grupo ou subgrupo social.

Desse modo para os limites desse trabalho a música é sociologicamente considerada como um meio menos racional, capaz de expressar outras faculdades humanas além da razão. A Modernidade, caracterizada pelo racionalismo, vai tentar racionalizar a música em uma esfera específica. Entretanto, esse processo de fundação de uma esfera específica não significa em absoluto que a música seja um processo social à parte da sociedade. A música e demais artes se desenvolvem em campos que possuem uma autonomia relativa em relação aos valores mais gerais da sociedade. Isso quer dizer que as delimitações de cada campo são perpassadas por disputas políticas simbólicas.

Para finalizar, a música como meio de comunicação “quente” menos racional, que requisita maior engajamento, é responsável por fundar na juventude – o público receptor do Rock – subgrupos comunitários juvenis em que o Rock se torna uma categoria essencial de identidade. Conforme veremos mais adiante, nesses subgrupos juvenis, nos quais o Rock desempenha papel fundamental para constituição da identidade, se estabelecem conexões entre as dimensões simbólicas, materiais e tecnológicas da sociedade capitalista contemporânea.

A large, light gray, stylized number '2' is centered on the page. The number has a thick, rounded top and a curved bottom, with a white cutout in the middle. The text 'Revisão Teórica' is written in a black, elegant cursive font across the center of the number.

Revisão Teórica

CAPÍTULO 2

REVISÃO TEÓRICA

Esse capítulo tem como objetivo discutir o embasamento teórico desse trabalho. O primeiro ponto a ser ressaltado é: o Rock é um estilo musical criado inteiramente dentro do Capitalismo, o nascimento e o desenvolvimento desse estilo musical estão intrinsecamente ligados a questões como indústria cultural e desenvolvimento tecnológico. Convém lembrar que o estilo nasceu dependente da eletricidade para a sua própria produção – o baixo e a guitarra são instrumentos elétricos –, para a gravação nos estúdios e para a divulgação e propagação via discos de vinil, propaganda, programas de televisão, programas de rádio.

Uma produção cultural criada dentro de um limite dado da estrutura econômica nos informa algo sobre os limites e condições dessa própria estrutura. Portanto, um objetivo paralelo dessa dissertação é discutir as mudanças em processo dentro do Capitalismo rumo à acumulação flexível, principalmente as mudanças na estrutura de produção e de comercialização de bens superestruturais. Isto é, a flexibilização de uma estrutura produtiva que possui como processo homólogo desenvolvimentos na cultura, na política e na economia. Processos esses no qual o Rock se insere, nasce e toma corpo.

O objetivo do próximo capítulo é narrar em termos sociológicos o nascimento do fenômeno cultural do Rock, suas relações e inter-relações com a sociedade e a estrutura econômica. Entretanto, é importante antecipar que como estrutura rítmica e melódica o Rock não é radicalmente diferente dos ritmos dos quais derivou. Mais do que um estilo musical – a forma como a música é tocada, suas notas e batidas –, o Rock é um fenômeno social, um discurso, uma subjetividade e um produto que se insere na economia capitalista de mercado segundo a noção de indústria cultural de Adorno e Horkheimer (1985). Esse ponto será melhor discutido mais a frente.

O objetivo desse primeiro capítulo é explicitar e discutir o arcabouço teórico a partir do qual eu posso tratar esse estilo musical como um fenômeno social. Talvez se fale pouco especificamente sobre Rock nesse momento, mas o objetivo é analisar esse estilo em um arcabouço teórico que busque explicar as mudanças no Capitalismo e na relação histórica Modernidade – Pós-Modernidade. Muitas das considerações nesse capítulo ultrapassam o domínio do Rock. Sendo assim, o Rock é visto como superestrutura, que abarca não somente a música, mas também os meios de comunicação, as formas de lazer, os programas de televisão, os esportes, o turismo, enfim, tudo aquilo que nos permite considerar a época atual

pós-moderna como uma sociedade da informação pós-industrial em que as identidades se formam, sobremaneira, no consumo.

Essa perspectiva, em que as artes e os fenômenos sociais são estudados segundo considerações sobre a base econômica, sofreu severas críticas na Sociologia, especialmente pelo marxismo mais ortodoxo ou economicista, que procurou ver as artes como um reflexo ou espelho da base econômica estrutural. Não adotarei essa posição aqui. Quanto à estrutura, minha posição será de que, em última instância, o sistema econômico é também um sistema cultural e social. Portanto, deve estar articulado com os valores e proposições das outras esferas da sociedade.

Utilizo como reforço para essa tese o culturalista galês Raymond Williams (1979). Williams (1979) é um crítico severo desse marxismo economicista que enxerga estruturas formadas e estanques na análise cultural. Sua releitura da lei marxista de que a base econômica determina a superestrutura é bastante fecunda. Williams (1979) enfatiza que tanto a base quanto a superestrutura – artes, sentimentos, sistema jurídico – são processos históricos, dinâmicos e contraditórios, ou seja, que a sociedade está em movimento. Nesse sentido, quando fala sobre base e estrutura ele relê Marx para nos dizer que o verbo condicionar ou determinar está no sentido de colocar limites. Desse modo, o sistema econômico do Capitalismo tardio ou informacional coloca limites ou possibilidades para a arte correspondente. O pós-modernismo é uma das respostas arbitrárias possíveis. Poderiam haver outras, mas com certeza algumas possibilidades não podem e não poderiam existir, pelo menos não como manifestações culturais dominantes e hegemônicas.

Jameson (1992) afirma que a direção da efervescência cultural da década só puderam ocorrer porque as bases históricas e econômicas estavam postas anteriormente. As condições estruturais do Capitalismo limitavam as respostas possíveis, limitavam as respostas hegemônicas coerentes com a estrutura social, histórica e econômica. Os discursos Punk Rock e Rock Progressivo são respostas plausíveis às condições objetivas hegemônicas de suas respectivas épocas.

Pensamos hegemonia aqui no modo como Williams (1979) define a questão, ou seja, um corpo de práticas e expectativas dominantes em relação à totalidade da vida. Para Williams (1979), um pensamento hegemônico jamais é total, pois sempre abre espaço para a crítica e a alternativa. É importante frisar que essas são sempre em relação a uma estrutura posta, ou melhor, a um processo histórico em andamento. A base econômica posta coloca limites estruturais para a ação e o sentido dessa ação. Punk Rock e Rock Progressivo não são os únicos estilos musicais dominantes em cada época, mas são os estilos hegemônicos que

melhor refletem as condições sociais de seu tempo histórico. Passemos a tratar da base econômica sobre a qual o Rock se desenvolveu.

2.1 MUTAÇÕES NO CAPITALISMO

É adequado afirmar que estamos hoje em uma nova fase do Capitalismo. As características centrais desse novo desenvolvimento ainda são focos de debates e discussões. Entretanto, poucos autores diriam que o Capitalismo atual não possui especificidades. A revolução tecnológica, as reformas trabalhistas, as mudanças nos modelos econômicos de países, a diminuição do papel do Estado, a criação de grandes empresas transnacionais, a articulação dessas empresas em rede, o aumento em importância, status e número de trabalhadores de colarinho branco, a ênfase na ciência e tecnologia, entre outras características, sugerem afirmativamente que o Capitalismo entrou em uma nova fase. O Rock, produto cultural capaz de movimentar grande soma de dinheiro é também um sintoma de um Capitalismo cada vez mais informacional.

Bauman (1999) descreve e analisa como os habitantes e sujeitos pós-modernos lidam e respondem a um mundo que não é mais tão certo, um mundo cada vez mais líquido e ambivalente. A estrutura econômica da Pós-Modernidade é o Capitalismo atual. Qualquer que seja a denominação que se dê a esse sistema econômico – pós-industrial, tardio, informacional –, é certo que a flexibilidade, a rapidez e a fragmentação são características definidoras desse novo sistema. As relações sociais pós-modernas guardam correlações com o desenvolvimento capitalista de meados do século XX.

Começarei a análise do Capitalismo atual pela via de dois marxistas, Harvey (1989) e Mandel (1985). Quaisquer que sejam as mudanças que o sistema econômico passou nos últimos tempos, é certo que ainda vivemos em uma era capitalista. Hunt (2005) apresenta quatro características que definem o Capitalismo: 1) Produção de mercadorias orientada para o mercado; 2) Propriedade privada dos meios de produção; 3) Um grande segmento que possui apenas a força de trabalho para vender. E, por fim, 4) Comportamento individualista, procurando o lucro e o aumento da renda. Obviamente, tais características se mantêm. Portanto, a análise marxista ainda nos serve de suporte.

A análise de Marx sobre a natureza, as origens e as “leis do movimento do Capitalismo” é, porém, bastante independente de sua crença de que os operários, em prazo relativamente curto, substituiriam o Capitalismo por um novo modo de produção por eles dirigido em benefício próprio. O Capitalismo – ou qualquer outro modo de produção social – é muito complexo para permitir previsões feitas com base em adivinhações. Marx, porém, apresentou uma análise estruturada, bem como inúmeros esclarecimentos teóricos e históricos concretos que continuam, comprovadamente, muito úteis até hoje, para que a estrutura e o funcionamento do Capitalismo possam ser entendidos. (HUNT, 2005, p. 251)

A argumentação marxista tem a vantagem de explicar a nova economia não como um acontecimento fortuito ou ao acaso. Percebemos as mudanças na economia como respostas a entraves e dificuldades no desenvolvimento do capital. A grande liquidez e flexibilidade atual responderiam assim à rigidez do modelo capitalista anterior. Para os limites desse trabalho essa passagem é especialmente importante, pois explicita que se podem utilizar as categorias analíticas marxistas sem adesão automática às conotações ideológicas de Marx.

Explicada a transição de um Capitalismo fordista para o atual, passarei a delimitar e caracterizar esse novo período econômico. E nesse momento utilizarei como suporte Bell (1977) e Castells (1999).

Em 1972, Mandel (1985) concluía seu livro *O Capitalismo tardio*. Uma das teses mais provocantes de seu estudo afirmava que o Capitalismo estava entrando em uma fase de tônica estagnante. Àquele momento a economia capitalista central estava no auge de um período próspero que parecia não ter fim. Ele acertou: em pouco tempo começou a recessão.

Harvey (1989), geógrafo americano, se dispôs a explicar os motivos, os desafios e as respostas perpetradas pelo capital em face àqueles novos tempos. Os dois autores possuem o mesmo arcabouço teórico, a teoria econômica marxista. Vejamos seus pressupostos básicos.

Em economia política existem duas explicações para a criação do valor. Uma teoria, a liberal, afirma que o valor se realiza na troca, na circulação dos bens econômicos. Enquanto outros autores preferem a explicação do valor trabalho, isto é, o valor se realiza no processo da produção. Cada teoria engendra uma série de conotações políticas. Enquanto a teoria liberal chama a atenção para a liberdade de produtores, comerciantes e trabalhadores de realizar suas operações econômicas, enfatizando politicamente a pretensa questão da escolha individual, a teoria do valor trabalho considera a exploração dos trabalhadores como condicionante para o crescimento do capital.

Marx (2000) utiliza e desenvolve a segunda opção. Todo o valor apropriado pelos capitalistas tem como origem o trabalho, a exploração da mais valia. Durante a jornada de

trabalho, o operário trabalha algum tempo para gerar o valor necessário ao seu sustento individual em forma de salário, enquanto o restante é apropriado pelo capitalista. É esse excedente econômico que caracteriza a economia capitalista.

Os capitalistas estão sempre compelidos a buscarem maiores lucros, a vencerem a competição. Essa é uma lei que o Capitalismo monopolista tenta burlar sem muito sucesso, segundo Mandel (1985). Pois bem, Marx acreditava que a concorrência capitalista teria o efeito a longo prazo de aumentar os índices de capital constante, isto é, as máquinas. Dado que apenas a exploração da mais valia – do trabalho humano – gera lucro, a tendência do capital a longo prazo é de possuir uma taxa decrescente de lucro. Há diversos mecanismos para evitar essa tendência, e em geral todos foram tentados ao longo da história do Capitalismo com grau variável de sucesso, esse tema será melhor desenvolvido abaixo.

A exploração da mais valia é sempre uma alternativa desejável. Entre as possibilidades encontra-se a redução dos salários. O Capitalismo volta e meia tende a enfrentar crises de superprodução, isto é, maior oferta do que demanda. Ao diminuir salários, trabalho, o capital está reduzindo a demanda para seus produtos. Podemos dizer que essa é uma dificuldade estrutural do Capitalismo (MARX, 2000), que tem por princípio aumentar a produção e procurar o aumento dos lucros. Entretanto, os mercados são finitos, mas podem ser maleáveis. Em algum ponto a equação pode não se resolver e começar a crise.

Antes de entrarmos na explicação que Harvey (1989) dá para o surgimento do novo regime de acumulação, é necessário caracterizarmos o fordismo, regime de acumulação exatamente anterior. Segundo o autor, o fordismo é um sistema de produção marcado pela grandiosidade de suas pretensões. Sua premissa organizacional básica é a decomposição do trabalho em pequenas atividades simples e repetitivas. À parte do trabalhador de fábrica, o sistema de gerenciamento e decisão é marcado pela hierarquia e controle. O grande objetivo do fordismo é a produção de produtos em grande escala. Toda uma gama de produtos domésticos foi barateada e colocada no mercado, como o carro, equipamentos domésticos e discos de Rock. A produção em escala fordista baseia-se no aumento da demanda por produtos industriais e tecnológicos. Demanda essa aumentada por uma série de medidas keynesianas com o objetivo de aumentar o consumo. O carro se torna o símbolo desse modelo de acumulação. Para Bauman (1999), o fordismo na condição de sistema econômico reflete todas as características centrais da Modernidade, ou seja, o controle e a organização em larga escala, veremos mais sobre esse tema adiante.

Segundo Harvey (1989), toda a estrutura fordista é marcada pela rigidez na produção – produtos iguais em larga escala. Algumas das características centrais dessa organização

econômica e de trabalho incluem: 1) verticalização da estrutura industrial: grandes empresas controlando várias indústrias intermediárias; 2) monopolização e diminuição do Capitalismo concorrencial; 3) acordos entre governo, sindicatos e patrões no sentido de criar uma massa de consumo para os produtos; e 4) deslocamentos temporais e espaciais para os excedentes de produção. Foi graças a essa grande estrutura que os Estados Unidos puderam manter seus altos índices de crescimento pós New Deal – programa econômico desenvolvido pelo governo estadunidense entre 1933 e 1937 com base em ideias keynesianas. A pujança econômica estimulou a criação de uma estrutura de comercialização do tempo livre e do supérfluo, isto é, a cultura do lazer na qual a indústria fonográfica se insere.

Voltando à teoria marxista, é perceptível a tendência desse sistema para a superacumulação. Segundo Harvey (1989), o fordismo entra em crise no final dos anos 60, atingindo o auge com o choque do petróleo em 1973. Na verdade, segundo o autor, a crise pela qual passa o Capitalismo ocorre por causa da superprodução e da falta de demanda para a produção em larga escala do fordismo.

Quanto ao problema de superacumulação, Harvey (1989) elenca três possíveis soluções: 1) a desvalorização de mercadorias ou do trabalho – aumento da mais valia; 2) o controle macroeconômico, institucionalização de mecanismo de controle da produção e demanda (procedimentos keynesianos se enquadram nessa categoria); por fim, 3) a absorção da superacumulação por meio de deslocamentos temporais e espaciais.

O deslocamento temporal envolve a aplicação de recursos atuais em empreendimentos futuros ou mesmo a aceleração do tempo de giro do capital. O deslocamento espacial envolve a alocação dos recursos ociosos em outros territórios. O fordismo utilizou como estratégia basicamente os deslocamentos temporais e espaciais.

Mas, segundo Harvey (1989), essa estratégia possui seus limites. Em 1973 não havia mais capacidade de aumentar o deslocamento temporal sem destruir os valores dos ativos de capital fixo e, por outro lado, o deslocamento espacial começava a entrar em colapso devido à concorrência de indústrias fordistas periféricas, cujos contratos de trabalho mais maleáveis permitiam maior nível de mais-valia e competitividade.

Segundo Harvey (1994), a crise iminente foi resolvida com a monetização do problema. Foi impresso grande quantidade de dinheiro, diminuindo o valor real das dívidas, que levou a um surto inflacionário. Mandel (1985) argumenta que a inflação serve como uma das medidas utilizadas pelo capital para deslocar as perdas pela superacumulação. É nesse contexto que surge a acumulação flexível com o intuito de resolver tais contradições.

De fato, segundo Harvey (1989), a solução dos problemas fordistas passou por uma grande flexibilização das relações de trabalho e produção. O fordismo e sua administração de trabalho envolvem um grande pacto entre trabalhadores, sindicatos, patrões e governos. Por mais que houvesse conflitos e disputas nesse processo, esses quatro atores sociais dependiam da grande fábrica e da produção em massa. A crise do fordismo é também a crise do trabalho estável e regulamentado. A oposição ao trabalho e ao mundo do trabalho representa um ponto fundador do discurso Rock, conforme veremos mais adiante.

Harvey (1989) argumenta que a grande modificação provocada pela acumulação flexível na tentativa de solucionar os problemas de acumulação foi um aumento da mais valia absoluta e relativa. Mandel (1985) antecipa essa ideia quando lembra as vitórias do movimento fascista e a consequente derrota do movimento operário como sinais de um crescente controle sobre a classe operária com vistas ao aumento da mais valia.

Mas é claro que os outros deslocamentos não foram descartados. Assim, a flexibilização da acumulação se materializa nos grandes deslocamentos temporais e territoriais. A ênfase da indústria começa a recair em produtos – sobretudo culturais (como o Rock) – cujo tempo de giro seja o mais rápido possível: um disco por artista todo ano, por exemplo. A tecnologia, a pesquisa, a ciência e a publicidade começam a ter cada vez mais papel decisivo na criação de novos produtos que visam substituir os passados e assim fazer girar o capital e realocar os recursos disponíveis. A ênfase na comunicação, na informação e no marketing se torna um mecanismo destacado para criação de demandas por novos produtos e consumo. A indústria cultural de Adorno e Horkheimer (1985) é um exemplo destacado dessa lógica. Tudo isto mediado pelas novas tecnologias de compressão do espaço-tempo. Os produtos passam a ser produzidos cada vez em menor escala no modelo *just in time*, sem estoque. Do mesmo modo, dívidas, capital fictício, monetarização da economia, mercados financeiros passam a ter um aspecto cada vez mais decisivo na conciliação da superprodução no Capitalismo atual.

Enquanto isso, o trabalho sofre uma radical modificação. O trabalho estável e regular do fordismo dá lugar a um emaranhado de novos tipos de profissão mais flexíveis. O trabalho estável não desapareceu, apenas desaparece sua condição de modelo dominante e hegemônico⁴. Em substituição à verticalização, a subcontratação se espalha. E essa é variada, podendo se autônoma, empresas familiares, cooperativas, etc... Os empregos temporários disparam, enquanto o setor de serviço se torna o setor mais dinâmico da economia.

⁴ Harvey (1989) analisa o filme *Blade Runner*. Nesse o trabalho estável convive com uma série de tipos de trabalho flexíveis – como a informalidade e o trabalho em família.

Por um lado, a precarização do trabalho; por outro, a criação de diversas novas funções técnicas e de gerenciamento. Aumentam-se o trabalho precário e o trabalho especializado. A nova organização social da produção e as novas relações sociais de produção aumentam a mais valia do trabalho, evitam ou adiam os desajustes estruturais do Capitalismo, respondem à rigidez do fordismo, finaliza Harvey (1989).

2.2 CARACTERÍSTICAS DO SISTEMA ECONÔMICO ATUAL

A nova conjuntura da acumulação flexível suscita diversos problemas para o resto da sociedade. Novas concepções de política, trabalho, comunidade e lazer emergem na Pós-Modernidade. De fato, tais concepções possuem um desenvolvimento próprio, mas por certo tem de lidar com os problemas do Capitalismo atual. Os reflexos da nova condição pós-moderna do Rock como fenômeno social aparecerão nos próximos capítulos dessa dissertação, mas antes discutiremos aqui quais são os problemas e condições desse novo Capitalismo.

Bell (1977) no início dos anos 70 caracteriza a sociedade pós-industrial da seguinte forma: 1) Mudança de uma economia de produção para uma de serviços; 2) A Preeminência da classe profissional e técnica; 3) A centralidade do conhecimento teórico como fonte de inovação e de formulação política para a sociedade; 4) O controle da tecnologia e a imensa distribuição tecnológica; 5) A criação de uma nova “tecnologia intelectual”.

A sociedade em rede analisada por Castells (1999) algumas décadas depois possui muito dessas características, ainda que o autor espanhol procure diferenciar sua teoria da teoria pós-industrial. Destaca-se nessa estrutura os mercados financeiros globais, as empresas multinacionais e o comércio internacional.

Para Castells (1999), a principal característica da nova economia é sua capacidade institucional, organizacional e tecnológica de atuar em tempo real e em escala planetária, ou seja de comprimir o espaço-tempo. Nesse sentido, ela é informacional, global e estruturada em rede. Informacional porque “a produtividade e a competitividade de unidades ou agentes econômicos (sejam empresas, regiões ou nações) dependem basicamente de sua capacidade de gerar, processar e aplicar de forma eficiente a informação baseada em conhecimentos” (CASTELLS, 1999, p. 119). Global porque todo o processo produtivo está organizado em escala global. Isto é, as matérias primas são adquiridas em vários cantos do planeta, a

circulação atinge todo o globo – comércio internacional –, a produção pode e frequentemente está distanciada do local de consumo, enquanto informações, trabalhadores qualificados, técnicas estão em circulação pelo globo. Toda a argumentação posterior dessa seção é derivada da análise de Castells (1999) sobre o Capitalismo atual.

Segundo o autor, a nova economia se estrutura em rede. Estando os nós dessas redes, as áreas de maior densidade, localizadas nos países ricos. Assim, a rede atinge todo o globo, mas questões como comércio, tecnologia e conhecimento circulam com maior intensidade entre países desenvolvidos, estando os países do sul em condições marginais. Um exemplo dessa perspectiva são os produtos culturais. Produções brasileiras podem chegar a festivais de cinema europeus, mas poucas vezes atingem as salas comuns. Em contrapartida, não há um cinema qualquer brasileiro que não exiba filmes de Hollywood. A música Rock estadunidense foi e continua sendo amplamente consumida em terras brasileiras, mas o Rock feito em terras periféricas atinge apenas de forma marginal os grandes centros consumidores.

Segundo Castells (1999), para atingir esse nível de integração e flexibilidade foi necessário um aumento substancial da mobilidade do capital. Essa condição foi atingida por meio da desregulamentação dos mercados e do avanço tecnológico em comunicação e transporte. A história do desenvolvimento dos computadores e chips modernos pode ser encontrada no capítulo 1 do livro de Castells. Entretanto, não nos deteremos nela aqui, afinal o importante não é a tecnologia em si, mas o modo como agentes e governos desenvolvem a prática tecnológica. Essa questão nos leva diretamente ao Estado, todo o escopo de realizações da nova economia está condicionada à desregulamentação promovida pelos governos. A dupla Thatcher e Reagan nos oferece o modelo original desse desenvolvimento, que atingiu em maior ou menor grau quase a maioria dos países.

O ideário liberal nos anos 1970/80 seguiu três características básicas: desregulamentação das atividades domésticas, a liberação do comércio e do investimento internacional e a privatização de empresas públicas. Muito desse desenvolvimento foi induzido pela trinca FMI, OMC, Banco Mundial, por meio de pressões políticas explícitas para concessão de créditos. Podemos citar também o descrédito de teorias desenvolvimentistas e estadistas a partir do final da década de 70, passando o neoliberalismo à condição política de hegemonia ideológica.

Convém citar também o momento histórico de crise do Capitalismo entre meados dos anos 70 e durante todo os anos 80. Segundo Castells (1999), as opções neoliberais foram vistas pelos eleitores como um possível caminho para uma maior inserção na economia global e fundamentalmente como uma possibilidade de crescimento. Afinal, quanto mais países

aderem à rede, mais improdutivo se torna estar fora dela. O dismantelamento ideológico dos aparelhos do Estado inglês aparecem com grande força discursiva do Punk Rock.

Na questão dos sistemas organizacionais as argumentações de Harvey (1989) e Castells (1999) coincidem.

Dessa forma, o que surge da observação das transformações nas maiores empresas ao longo das duas últimas décadas do século XX não é um novo e “melhor modo” de produção, mas a crise de um modelo antigo e poderoso, porém excessivamente rígido associado à grande empresa vertical e ao controle oligopolista dos mercados. (CASTELLS, 1999, p. 224)

Algumas das características recorrentes desse novo sistema incluem a estruturação das empresas em redes, as alianças corporativas estratégicas, tendo em vista a terceirização de serviços. As grandes empresas não desaparecem. A grande maioria das pequenas e médias empresas que surgem no novo período está vinculada a grandes empresas pelas redes de subcontratação.

Em relação às estruturas de empregos, verificamos que as tentativas de previsão social de Bell (1977) foram corretas. Castells (1999) verifica que ocorre uma eliminação gradual do emprego rural, declínio do emprego industrial, aumento dos serviços relacionados à produção, aumento dos serviços sociais, crescente diversificação do setor de serviços, rápida elevação do emprego para administradores e especialistas técnicos, formação de um proletariado de escritório, crescimento dos níveis superiores e inferiores da estrutura ocupacional, aumento da necessidade de qualificação do trabalhador.

É importante frisar que, mesmo com toda a liquidez e transitoriedade do Capitalismo atual, não ocorre a criação de uma força de trabalho global. A maioria dos trabalhadores continuam a trabalhar nos mesmos lugares onde nasceram, apenas para uma mão de obra extremamente especializada e competitiva.

Segundo o autor espanhol, o desenvolvimento da tecnologia no trabalho acarretou uma série de questões. Em primeiro lugar parece certo que a automatização eliminou as tarefas rotineiras do trabalho. De modo geral as profissões tradicionais e as novas profissões criadas passaram por mudanças importantes. Os novos serviços enfatizam a cooperação entre os funcionários, o trabalho em equipe e a capacidade de reflexão sobre o trabalho desenvolvido. Desse modo, a qualificação se torna um dado essencial para o processo de trabalho no futuro. Castells (1999) enfatiza que essa necessidade pela educação – um sistema com distribuição não igualitária – aumenta as diferenças entre grupos dominados e dominantes.

Entre outras questões suscitadas pela tecnologia encontra-se o fantasma do desemprego estrutural. Castells (1999) é otimista sobre esse assunto. Para ele, a tecnologia em

si não produz nada, o importante é o quê os agentes sociais realizam a partir dela. Ou seja, a quantidade de emprego, a localização desse emprego, os níveis de salário. Todas essas questões passam por decisões políticas que podem de alguma maneira reverter os processos negativos de um Capitalismo sem barreiras.

É importante salientar que as formas flexíveis de acumulação geram também processos de trabalho flexíveis no Capitalismo atual. Aqui novamente Harvey (1989) e Castells (1999) caminham juntos. O emprego estável, de jornada definida, com possibilidades reais de crescimento linear parece estar perdendo lugar, tendo em vista uma variedade enorme de processos de trabalho. Crescem em importância o trabalho temporário, o trabalho autônomo, o trabalho familiar, as jornadas de trabalho flexíveis. Para Harvey (1989), a variabilidade e a flexibilidade de formas de trabalho correspondem ao ecletismo de filosofias e gostos pós-modernos. Finalizando: “o movimento mais flexível do capital acentua o novo, o fugidio, o efêmero, o fugaz e o contingente da vida moderna, em vez dos valores mais sólidos implantados na vigência do fordismo” (HARVEY, 1989, p. 161).

E para Castells (1999) qual é o fundamento ético da empresa em rede?

Sem dúvida há um código cultural comum nos diversos mecanismos da empresa em rede. É composto de muitas culturas, valores e projetos que passam pelas mentes e informam as estratégias dos vários participantes das redes, mudando no mesmo ritmo que os membros da rede e seguindo a transformação organizacional e cultural das unidades da rede. É de fato uma cultura, mas uma cultura do efêmero, uma cultura de cada decisão estratégica, uma colcha de retalhos de experiências e interesses, em vez de uma carta de direitos e obrigações. É uma cultura virtual multifacetada, como nas experiências visuais criadas por computadores no espaço cibernético ao reorganizar a realidade. Não é fantasia, é uma força concreta porque informa e põe em prática poderosas decisões econômicas a todo o momento no ambiente das redes. Mas não dura muito: entra na memória do computador como a matéria prima dos sucessos e fracassos passados. A empresa em rede aprende a viver nessa cultura virtual. Qualquer tentativa de cristalizar a posição na rede como um código cultural em determinada época e espaço condena a rede à obsolência, visto que se torna muito rígida para a geometria variável requerida pelo informacionalismo. (CASTELLS, 1999, p. 258)

É justamente essa cultura do efêmero, do fugidio, da liquidez – em suma a Pós-Modernidade –, que esse trabalho procura alcançar. O Punk Rock é a lógica cultural do Capitalismo tardio no Rock, é um estilo musical pós-moderno, fruto do ecletismo de filosofias e gostos contemporâneos.

2.3 DEBATE SOCIOLOGICO SOBRE O MODERNO E O PÓS-MODERNO

Para se ter uma ideia preliminar do conceito pós-modernismo é preciso fazer uma breve retrospectiva do termo. Também é necessário distingui-lo do conceito de Pós-Modernidade. O par modernismo–pós-modernismo diz respeito a gêneros estéticos e artísticos. O par Modernidade–Pós-Modernidade lida com períodos históricos determinados, nos quais diferentes universos cognitivos e noções de tempo-espço difrentes estão em vigor. Portanto, o modernismo é a lógica cultural da Modernidade, enquanto o pós-modernismo seria a lógica cultura da Pós-Modernidade. (FEATHERSTONE, 1990)

Um momento chave para o nascimento da vanguarda artística pós-modernista é o lançamento do manifesto *Learnig from Las Vegas* em 1972 pelos arquitetos Robert Venturi e Denise Scott-Brown, nos informa Jameson (1991). Nesse, Venturi e Scott-Brown atacam a arquitetura modernista de Le Corbusier e Niemeyer. Para eles, a arquitetura modernista é um ataque, uma invasão à cidade. A ênfase modernista na genialidade e no estilo pessoal do arquiteto desconsidera a história, as tradições e os valores do meio. A arquitetura pós-modernista busca agregar o prédio à cidade. Ela joga com diversas influências e formas históricas, podendo, por exemplo, conjugar néon e colunas gregas. Segundo os arquitetos, a contradição de influências já é parte da cultura pós-moderna.

Da arquitetura, o movimento pós-modernista passou a se alastrar pela comunidade artística. Hutcheon (1991) concentra sua análise na literatura, porém adverte que as características servem como paradigma de todo o movimento pós-modernista. Ela afirma que a arte pós-moderna desconfia da coerência social, individual e estilística; se dirige aos grupos marginais – imigrantes, negros, mulheres, homossexuais; problematiza a noção de história; se afasta das grandes narrativas e grandes projetos; promove a derrubada da barreira entre alta cultura e cultura de massa; rejeita a noção de originalidade/genialidade do produtor artístico. Enfim, é um discurso que enfatiza a incerteza, a liquidez, a ambivalência, o efêmero e o descentramento.

Vejamos, por exemplo, um romance consagrado do pós-modernismo. *Ragtime* de E. L. Doctorow é um romance histórico em que personagens reais e fictícios convivem em uma narrativa descentrada. O fio condutor da história são três famílias de trabalhadores nos Estados Unidos, uma nativa e duas de imigrantes, em meio a dificuldades do início do século, em um país em formação e rico em contrastes. Segundo Jameson (1991), é uma obra sobre a

queda da esquerda. Já para Hutcheon (1991) é uma análise sobre uma inovação cultural a partir de um grupo subalterno. Uma característica central do livro é sua dificuldade de interpretação e análise, demonstrando a noção problemática da questão da linguagem e da coerência para o movimento pós-modernista.

Segundo Hutcheon (1991), essa problematização pós-modernista da linguagem, da história e da coerência modernista é resultado da influência de teorias pós-estruturalistas e de conhecimentos produzidos por grupos marginais, como o feminismo e o movimento negro.

Wolf (1987) cita as mesmas influências para a derrocada da visão modernista na análise dos artefatos culturais e artísticos. O pós-estruturalismo se vira contra o movimento Estruturalismo e seus discursos de verdade científica. Assim, vemos esse discurso ser desconstruído por Derrida, ao desestruturar a noção de linguagem como objetiva, segura; por Foucault, ao chamar a atenção para o poder não como sistema centralizado, mas como microprocesso que luta para institucionalizar discursos de verdade; e por Lacan, ao desconstruir a noção de um eu, ego (*self*) centralizado e seguro, o psicanalista advoga que a mente se estrutura como um texto. Podemos incluir entre as influências pós-modernistas o argumento de que “o pessoal é político” dos movimentos negro e feminista, isto é, a politização da identidade, da subjetividade e da intimidade em oposição ao conceito unitário da classe social. (PETERS, 2000)

Featherstone (1990) resume bem a diferença das artes modernas e pós-modernas.

No sentido mais restrito, “modernismo” indica os estilos que associamos aos movimentos artísticos originados na virada do século e que até recentemente predominaram nas várias artes. As características básicas do modernismo podem ser resumidas como: reflexividade e autoconsciência estética; rejeição da estrutura narrativa em favor da simultaneidade e da montagem; exploração da natureza paradoxal, ambígua e indeterminada da realidade e rejeição da noção de uma personalidade integrada, em favor da ênfase no sujeito desestruturado e desumanizado. (FEATHERSTONE, 1990, p. 24)

O pós-modernismo é uma reação ao alto modernismo contra sua institucionalização, sua aclamação pela crítica e pelo público e sua patrimonialização em galerias e bibliotecas (FEATHERSTONE, 1990).

Dentre as características centrais associadas ao pós-modernismo nas artes estão: a abolição da fronteira entre arte e vida cotidiana; a derrocada da distinção hierárquica entre alta-cultura e cultura de massa/popular; uma promiscuidade estilística, favorecendo o ecletismo e a mistura de códigos; paródia, pastiche, ironia, diversão e a celebração da “ausência de profundidade” da cultura; o declínio da originalidade/genialidade do produtor artístico e a suposição de que a arte pode ser somente repetição. (FEATHERSTONE, 1990, p. 25)

Surgido no meio artístico, o pós-modernismo passa a ser analisado por críticos literários. Começa a tomar corpo uma teoria sobre o pós-moderno que rapidamente alcança muito interesse e popularidade (FEATHERSTONE, 1990). Desse modo, a análise sobre a estrutura significativa e valorativa do movimento artístico se torna o modelo para uma análise sociológica. Autores como Featherstone (1990), Jameson (1991), Harvey (1989), em geral e guardadas as devidas diferenças, passam a enxergar esse movimento estético – suas características e visões – como a condição econômica, política e cultural pós-moderna vinculada ao Capitalismo tardio.

Até esse momento vimos como se estruturam duas estéticas artísticas. Passemos a tratar agora de teorias que enxergam esses impulsos como sensibilidades e subjetividades culturais de cada período histórico. Início por Bauman (1998). Qual o aspecto distintivo das subjetividades moderna e pós-moderna? A Modernidade sólida, tal como a descreve o autor, foi um sistema histórico que buscou a certeza e o controle. Bauman (1998) historiciza a noção de Freud presente em *O mal estar da civilização* de que a gênese das sociedades humanas se dá no momento em que os grupos sociais aceitam reprimir e controlar o desejo. Para o autor polonês, esse acontecimento é o nascimento da Modernidade, o período histórico em que controles externos foram interiorizados para a manutenção da ordem e da regularidade. Daí advém a criação de estruturas e construtos sociais capazes de produzir discursos de verdade, de propagar a certeza e erradicar a ambivalência. Construtos sociais como a nação, o Estado, a ciência, as artes, o trabalho. É nesse sentido que o autor conceitua a Modernidade como sólida, pois ela formou construtos sociais capazes de se enraizar no tempo e no espaço e de definir identidades e biografias. A Modernidade foi o período histórico em que a humanidade (ou a parte ocidental da humanidade) concluiu ser capaz de ordenar e regularizar o mundo. Nessa perspectiva, o futuro, o desenvolvimento e o progresso povoam os discursos. Esse é o mal-estar da Modernidade, a ordenação dos desejos subjetivos pela ordem social.

Jameson (1991) nos fala dos medos modernos: alienação, anomia, solidão, fragmentação social e isolamento. Qual o ponto? O medo da ordem social se desfazer. Por outro lado, Bauman (1998) nos diz: as distopias modernas, como *1984* ou *Admirável Mundo Novo*, levam o medo para outro lado, a supremacia da ordem sobre todo e qualquer desejo. É nesse ponto que as artes modernistas procuraram uma liberação do desejo, uma autonomia do cultural, levando ao extremo a ideia de “arte pela arte”. Como nos lembra Foucault (2000), os discursos não são apenas meios para se alcançar objetivos, mas também a própria coisa pela qual se luta, a posse da palavra por si só gera desejo e poder. Isso é evidente no campo

artístico no qual subjetividades e desejos são expressos em meio a posições de poder dentro de cada campo específico (BOURDIEU, 1996).

Suponho que em toda sociedade, a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2000, p. 8)

Se a ordem e o controle são os objetivos básicos da Modernidade, a Pós-Modernidade vê os construtos sociais capazes de ordenar e dar significado à realidade se liquefazem. Podemos incluir na questão do enfraquecimento desses discursos de verdade a queda das grandes narrativas, como o nacionalismo ou o comunismo. Vemos ainda a insurgência das vozes ordenadas e regularizadas anteriormente, como as dos negros e das mulheres. Esse é o ponto distintivo desse período para Lyotard (2000).

Para Bauman (1998), o que ocorre na Pós-Modernidade é a liquefação de categorias e discursos de verdade. Vemos assim o mundo social ser fragilizado, e o indivíduo ser encarregado de resolver as contradições sociais. Não há mais identidades prontas como a classe ou a nação, vivemos em um mundo no qual o consumo adquire a responsabilidade pela construção de identidades sempre transitórias, efêmeras, particulares, inconclusivas. É nesse sentido que Baudrillard (1975) nos fala que o cultural virou mercadoria, nossos desejos e ambições são expostos na televisão e comprados no *shopping center*.

Maffesoli (1995) articula bem a queda da razão moderna, ao mostrar que o ideal social hoje não é mais a racionalização de discursos. A Pós-Modernidade vê renascer uma sociabilidade emotiva e uma subjetiva liberada, e é essa ideia que está por trás das tribos pós-modernas e do que o autor chama de A Era do Dionísio. Não se trata mais de escolhas definitivas para a vida toda. Em um sistema que se enfatiza a todo o momento o transitório e o efêmero, o resultado é um id mais liberto e um superego menos repressor do que o da Modernidade. Nesse sentido, para Bauman (1998) o mal-estar decorrente da contemporaneidade é no fim a falta de estruturas políticas capazes de nos dar uma ideia de futuro e o mínimo de certeza. Voltamos nesse ponto a Jameson (1991): se a contemporaneidade atual é incapaz de fornecer um discurso de futuro, se somos bombardeados por um hiperespaço cultural e comunicacional, o sintoma pós-moderno, por excelência, nos discursos e nas artes, é a esquizofrenia. Isto é, vivemos em eternos presentes, optando assim por um mundo fragmentado e efêmero, em que dissociamos significados e significantes e em que a variedade de influências ameaça acabar com o significado.

Conforme a posição teórica desse trabalho, a passagem de uma subjetividade moderna para uma subjetividade pós-moderna é uma resposta objetiva para as mudanças na sociedade e nas engrenagens do capital, expostas na seção anterior. Essa posição é reforçada por autores como Jameson (1991) e Harvey (1989), que buscam explicar a passagem acima segundo uma explicação relacionada à lei marxista de que a base econômica determina a superestrutura. Portanto, o pós-modernismo visto tanto como vanguarda artística, quanto a lógica cultural e subjetiva da Pós-Modernidade, é explicado por meio da mudança na base do Capitalismo.

O Fordismo entendido como o sistema moderno por excelência (BAUMAN, 1999) dá lugar à acumulação flexível. Jameson (1991) caracteriza o pós-modernismo como a lógica cultural do Capitalismo tardio. Para o autor o pós-modernismo não é apenas um movimento artístico, mas engloba também a cultura dos tempos atuais. O alto modernismo dos anos 60 em que as artes encontraram semiautonomia do cultural, segundo o conceito de Althusser (1979), representa o último estágio da segunda expansão do Capitalismo, antes da colonização da cultura e do inconsciente pelo Capitalismo tardio. Esse é o tempo do Rock Progressivo – um discurso moderno por excelência. O Punk Rock em um momento posterior, o pós-modernismo no Rock, reflete um Capitalismo que tem como elementos distintivos a expansão das grandes corporações multinacionais, a globalização dos mercados e do trabalho, o consumo de massa e a intensificação dos fluxos internacionais de capital e informação.

Para finalizar, há um forte debate a respeito do adjetivo “pós” para caracterizar o pós-modernismo ou a Pós-Modernidade atual. “Pós” nos remete à ideia de passagem, de mudança, de ruptura. O retrato pintado pelos pós-modernistas tende a encarar o período moderno como mais sólido do que costumamos perceber ao ler autores como Marx (2000), Simmel (1987) ou mesmo o crítico cultural Berman (1993), que utiliza a frase de Marx *tudo que é sólido desmancha no ar* para batizar seu livro mais conhecido. O retrato pintado pelos três autores não é que a Modernidade seja um sólido cultural em busca de homogeneidade. Marx (2000) em *O manifesto do partido comunista* enfatiza as revoluções estruturais a que o Capitalismo se submete recorrentemente. Simmel (1987), em *A metrópole e a vida mental*, analisa a imensa variedade de signos com o qual o cidadão moderno tem de lidar em sua vida urbana. Por sua vez, Berman (1993) nos faz encarar a Modernidade com os olhos de uma aventura.

Rossi (1992) vê essa subjetividade pós-moderna na ciência como um resgate da poética do romantismo, especialmente o alemão. O autor desqualifica esse pensamento como algo irracional: “Mas a crítica ‘global’ da técnica e da indústria moderna que se dilui numa recusa da ciência e do intelecto não tem em si nada revolucionário. Representa apenas o

ressurgimento na cultura europeia dos velhos temas do arcaísmo, da nostalgia do nada, da tentação do não-humano” (ROSSI, 1992, p. 26).

Jameson (1991), ao argumentar sobre o pós-modernismo, nos explica que algumas das características centrais do estilo já estavam presentes em algumas obras, em alguns pontos do alto modernismo. Certamente, a Pós-Modernidade, vista tanto como paradigma que define valores e subjetividades, quanto como período histórico, não é radicalmente diferente do período anterior. De todo modo, é apenas nesse sistema subjetivo, ou seja, na Pós-Modernidade, que características como transitoriedade, efemeridade, descentramento se tornam hegemônicas no processo cultural.

2.4 TECNOLOGIA, INDÚSTRIA CULTURAL EA PERDA DA “AURA”

Trigueiro (2008) articula uma teoria sobre o fenômeno tecnológico e sua relação com o fenômeno social que lhe dá substrato. Nesse sentido, a prática tecnológica não é isenta de valores, nem autodeterminada, mas é resultado de uma determinada configuração social em que várias práticas, sistemas e atores concorrem para determinar o modo, a direção em que a prática tecnológica se dará. Em suma, o fenômeno tecnológico é permeado por conflitos sociais, políticos, econômicos e ideológicos.

O autor define tecnologia como: “uma atividade humana, socialmente condicionada, que reúne um conjunto de meios – instrumentos e procedimentos – para a obtenção de um fim almejado” (TRIGUEIRO, 2008, p. 86). Esse fim seria: “fundamentalmente ao domínio e ao controle da natureza, seja esta física ou social” (TRIGUEIRO, 2008, p. 86). Desse modo, a tecnologia “não é uma coisa, um objeto, um equipamento, ou mesmo um conjunto de conhecimentos – tudo isso é apenas a dimensão do fenômeno tecnológico, seu lado aparente” (TRIGUEIRO, 2008, p. 86).

Dito de outro modo, a tecnologia é um processo, uma atividade, uma prática comum a todos os povos humanos, mas que dentro de determinada configuração social atua segundo a complexidade e especificidade dessa mesma configuração. O autor utiliza o conceito de *autopoiésis* para explicar a prática tecnológica. De acordo com essa perspectiva, a prática tecnológica é formada segundo um sistema no qual atuam diversas variáveis. Nenhuma variável pode explicar e controlar perfeitamente o sistema, de modo que, se alguma variável

muda, o restante muda em diversos graus. Cada variável ocupa uma posição diferenciada de influência sobre as demais e sobre o próprio sistema.

Visto desse modo, o sistema no qual a prática tecnológica se desenvolve é multivariado, e cada resultado momentâneo do sistema é o resultado de uma escolha e de um momento das variáveis envolvidas. Portanto, cada prática tecnológica, cada resultado é uma escolha entre muitas possíveis dentro das possibilidades das variáveis. Desse modo, a prática tecnológica não é determinística, na medida em que não se sabe a priori o resultado, mas se desenvolve segundo a dinâmica contingente das variáveis dentro do sistema.

Entretanto, segundo o autor, o próprio modo como as variáveis se distribuem dentro do sistema implica uma estrutura que torna certos resultados mais prováveis que outros. E mais, a prática tecnológica é evolutiva na medida em que resultados prévios diminuem as possibilidades futuras. Portanto, o modo como a prática tecnológica está imbrincada dentro da configuração social diminui a complexidade e a contingência do sistema, permitindo certo grau de previsibilidade.

Segundo o autor, dentro do sistema tecnológico atuam ainda seletores. Seletores são atores sociais que por sua posição na esfera social exercem pressão para determinar a qualidade e a direção do fenômeno tecnológico. A atuação dos seletores e da estrutura reforça a tendência do sistema à padronização.

O sistema que permite a prática tecnológica está envolvido com diversas variáveis, como os componentes ideológicos, a prática econômica, os aspectos políticos e diversos outros. Mas de fato a posição que a variável econômica ocupa no sistema capitalista e na Modernidade possui um peso maior, de modo que mudanças nesta variável produzem mudanças mais fortes nas outras variáveis. O disco, resultado visível de uma prática tecnológica, é resultado de uma série de fatores e variáveis, como o valor que a sociedade atribui à música ou o modo como a sociedade ocupa o tempo livre, mas antes de tudo o disco é um produto comercial que se insere na economia de mercado.

Dentro desse contexto em que uma variável – a questão econômica – tem peso maior e em que os seletores socialmente mais fortes agem de acordo com a lógica dessa variável – empresas e corporações –, os resultados se tornam mais previsíveis. Portanto, a prática tecnológica dentro do contexto atual do sistema capitalista atua prioritariamente a fim de provocar novos mercados e realizar o consumo. Desse modo, os resultados de práticas tecnológicas seguem resultados homólogos segundo o conceito de Jameson (1992), ainda que esses mesmos resultados sejam também determinados por variáveis específicas dentro de cada sistema.

O livro *One-Dimensional Man* de Marcuse (2000), lançado em 1964, procura analisar a prática tecnológica dentro do contexto do Capitalismo de consumo de bens em massa, isto é, da abundância e do Estado de bem estar social. Nesse período o Rock já ocupa a posição hegemônica da indústria fonográfica, e essa passa a ocupar uma posição bastante forte dentro do contexto do consumo do tempo livre. Marcuse (2000) adjetiva, qualifica a prática tecnológica desse período, enquanto o artigo de Trigueiro (2008) fornece uma teoria geral sobre o fenômeno tecnológico.

Marcuse é um teórico da chamada Escola de Frankfurt e compartilha com Adorno e Horkheimer uma postura desencantada quanto aos progressos científicos e tecnológicos. Entre meados dos anos 40, Adorno e Horkheimer (1985) produzem o livro *A dialética do esclarecimento*. Os dois teóricos alemães haviam vivenciado a evolução stalinista na Rússia, a vitória do Nazismo na Alemanha e o fracasso dos movimentos operários na Europa Ocidental. Nas palavras de Habermas (2002, p. 167): “os anos mais sombrios da Segunda Guerra Mundial, a justa impressão de que a última centelha de razão desaparecera dessa realidade, deixando desesperadamente para trás as ruínas de uma civilização em decomposição”. A primeira geração da escola de Frankfurt havia sido otimista quanto a possíveis progressos na sociedade pela razão. No tempo em que Adorno e Horkheimer escreveram, a razão parecia apenas apertar a “gaiola de ferro” de Weber (1994).

Se pensarmos na situação histórica em que a teoria crítica foi fundada, percebemos que ela se coloca em relação aos temores da Modernidade sólida. O próprio Bauman (2001) identifica tais teorias como uma estratégia.

Não é mau definir épocas históricas pelo tipo de “demônios íntimos” que as assombram e atormentam. Durante muito tempo, a distopia de Orwell, juntamente com o sinistro potencial do projeto iluminista revelado por Adorno e Horkheimer, o panóptico de Bentham / Foucault ou sintomas recorrentes de retomada da maré totalitária, foi identificada com a idéia de “Modernidade”. (BAUMAN, 2001, p. 35-36)

Segundo Loureiro (2007), para os autores da teoria crítica o esclarecimento se realiza no trabalho. Retomando a categoria marxista de trabalho, esse é visto como atividade na qual o ser humano modifica a si mesmo e a natureza. É, pois, uma atividade reflexiva que tem como objetivo desencantar o mundo, dissolver os mitos.

Habermas (2002) em seu capítulo sobre Adorno e Horkheimer do livro *O discurso filosófico da Modernidade: doze lições* afirma que a Modernidade foi uma cruzada contra a tradição, contra as origens pré-modernas. Os mitos pré-modernos foram substituídos por um ideal de esclarecimento. Ideal esse transformado em próprio mito, que não liberta ou

emancipa. A contrapartida do esclarecimento, da razão, é a dominação e subjugação da natureza interior.

Ainda segundo Adorno e Horkheimer (1985), paralelamente ocorre o desencantamento do mundo. Conforme Weber (1994), a natureza exterior é objetivada. Natureza e cultura se separam. O mundo se torna profano. Adorno e Horkheimer (1985) chamam a atenção para a transformação do esclarecimento como atividade reflexiva para um mito que transforma a razão instrumental como seu único objetivo. O trabalho deixa de ser uma atividade reflexiva emancipatória e se torna um apêndice na dominação utilitária burguesa da natureza.

Essa concepção da razão está intimamente relacionada à noção de progresso. O mundo moderno, o mundo completamente racionalizado é desencantado apenas na aparência; sobre ele paira a maldição da coisificação demoníaca e do isolamento mortal. Nos fenômenos de paralisia de uma emancipação a correr no vazio, manifesta-se a vingança dos poderes originários contra aqueles que precisavam se emancipar e, todavia, não conseguiram escapar. A pressão para dominar racionalmente as forças naturais que ameaçam do exterior pôs os sujeitos na via de um processo de formação que intensifica até a desmesura as forças produtivas por mor da pura autoconservação, mas deixa definhando as forças da reconciliação que transcendem a mera autoconservação. A dominação sobre uma natureza exterior objetivada e uma natureza interior reprimida é o signo permanente do esclarecimento. (HABERMAS, 2002, p. 158)

Portanto, a ciência moderna se torna um apêndice na busca da utilidade técnica. A razão se legitima como o critério ético absoluto. Se pudermos fazer e é útil fazermos, devemos fazer. Vistas desse modo a razão e a ciência nascem a partir do poder. É o poder que nos leva a objetivar e coisificar a natureza; é o poder que impõe divisões, classificações; é o poder que visa uma finalidade, uma utilidade; em suma, é o poder que cria o mito do esclarecimento. “A razão é despida definitivamente de sua pretensão de validade e assimilada ao puro poder” (HABERMAS, 2002, p. 161).

Após toda a crítica, a teoria de Adorno não atinge qualquer centelha de esperança. Conforme no diz Bauman (2001, p. 51): “ao fim de centenas de páginas, nada foi explicado, nenhum mistério revelado, nenhuma segurança alcançada”. Tendo como base a valoração do sujeito e da singularidade, o objetivo da teoria crítica é apenas desconstruir *ad hoc* a instrumentalização da razão e desmascarar o projeto mítico do iluminismo.

Se Adorno e Horkheimer (1985) procuraram desmitificar a ciência moderna, Marcuse (2000) realizará o mesmo empreendimento a respeito da prática tecnológica e sob os mesmos pressupostos. Segundo Gabriel (2003), para Marcuse:

O Estado do Bem-Estar Social e seus avanços tecnológicos são os responsáveis pelo sistema totalitário de dominação. Prescrevem uma nova ideologia, de imposição de uma racionalidade institucional ou tecnológica em relação à racionalidade individual, submetendo o homem a uma completa alienação. (GABRIEL, 2003, p. 2)

Nesse sentido, na medida em que se desenvolve a economia da abundância em que todas as necessidades vitais são preenchidas – habitação, vestuário, alimentação –, a prática tecnológica de acordo com a razão capitalista visa criar novas necessidades – falsas de acordo com a concepção de Marcuse (2000). Surge então uma economia “do tempo livre dos indivíduos com programações dirigidas, fabricando uma humanidade apta a consumir objetos inúteis, cuja obsolescência fora desejada” (NAZÁRIO, 1999 apud GABRIEL, 2003, p. 4).

O resultado dessa satisfação repressiva, segundo Marcuse (2000), é um homem unidimensional, que em busca de prazeres frívolos se aliena de si mesmo e abdica de um pensamento reflexivo. A prática tecnológica atuante segundo a razão instrumental provoca um lazer alienante, um padrão de comportamento e uma ética de vida, que em suma se adéquam às leis de mercado vigente.

Os meios de transporte e comunicação em massa, as mercadorias, casa, alimento, roupa, a produção irresistível da indústria de diversão e informação, trazem consigo atitudes e hábitos prescritos, certas reações intelectuais e emocionais, que prendem os consumidores aos produtos. Os produtos doutrina, manipulam, promovem uma falsa consciência. Estando tais produtos à disposição de maior número de indivíduos e classes sociais, a doutrinação deixa de ser publicidade para tornar-se um estilo de vida (MARCUSE, 1982 apud GABRIEL, 2003, p. 4).

A concepção de Marcuse (2000) e Adorno e Horkheimer (1985) sobre o papel da superestrutura – ciência e tecnologia – no Capitalismo moderno é extremamente pessimista. A razão instrumental como valor fundamental da prática econômica e por consequência da prática tecnológica inviabiliza o pensamento crítico e reflexivo. O que está em jogo na verdade é a verificação de que uma sociedade capitalista que supriu as necessidades básicas e fornece entretenimento à população impede o pensamento crítico revolucionário sobre as massas.

É nesse contexto que Adorno e Horkheimer (1985) produzem o conceito de indústria cultural. Segundo os autores, o desenvolvimento de uma tecnologia de comunicação e informação para um grande número de consumidores provocou uma mudança considerável no aspecto ideológico, cultural das sociedades modernas. Desse modo, as formas simbólicas culturais ofertadas pela indústria cultural deve ser compreendida e analisada a fim de perceber

o espectro político e ideológico dominante na sociedade. O caráter ideológico da indústria cultural é de suma importância como mecanismo de manutenção do sistema capitalista.

Costa et al. (2003) definem a indústria cultural:

como o conjunto de meios de comunicação, como o cinema, o rádio, a televisão, os jornais e as revistas, que formam um sistema poderoso para gerar lucros e, por serem mais acessíveis às massas, exercem um tipo de manipulação e controle social, ou seja, ela não só edifica a mercantilização da cultura, como também é legitimada pela demanda desses produtos. (COSTA et al., 2003, p. 2)

Encontramos em Adorno e Horkheimer (1985) novamente a concepção de que a razão instrumental substitui a subjetividade humana em prol da dominação e manutenção de um *status quo*. Apesar da aparência de liberdade da comunicação em massa, segundo os autores, a indústria cultural é responsável por padronizar produtos e consumidores, extinguindo assim a individualidade, a diferença e a reflexão. A padronização por trás de uma canção de Rock ou de um filme de Hollywood reflete, enfim, a própria padronização do sistema de produção capitalista em que uma série de tarefas pré-determinadas geram produtos iguais em série. A mecanização da razão instrumental se torna uma regra e um valor não apenas para o mundo do trabalho, mas também para o mundo cultural no qual produtos são vendidos e comercializados para entreter o trabalhador. A publicidade atua aqui como catalizador de emoções fabricadas que, contraditoriamente, incentivam a descontração padronizada em oposição ao mundo do trabalho, também rotinizado.

Segundo Costa et al. (2003):

Na indústria, o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade incondicional com o universal está fora de questão. Da improvisação padronizada no Jazz até os tipos originais do cinema, que têm de deixar a franja cair sobre os olhos para serem reconhecidos como tais, o que domina é a pseudo-individualidade. (COSTA et al., 2003, p. 6)

Até mesmo sua liberdade, entendida como negação da finalidade social, tal como está se impõe através do mercado, permanece essencialmente ligada ao pressuposto da economia de mercado. O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor. Os produtos culturais, os filmes, os programas radiofônicos, as revistas ilustram a mesma racionalidade técnica, o mesmo esquema de organização e de planejamento administrativo que a fabricação de automóveis em série ou os projetos de urbanismo. (COSTA et al., 2003, p. 6)

A individualidade de uma imagem do cinema ou de uma canção autoral apenas é permitida na medida em que se aceite o universal, isto é, o paradigma da razão instrumental e

da cultura enquanto produto para consumo. Portanto, o poder econômico da indústria cultural capaz de padronizar gostos é também o próprio poder da indústria capitalista em padronizar relações de trabalho e capacidades diferentes de organização. E, de fato, a capacidade alienante e ilusória da indústria cultural em preencher um vazio deixado pelo mundo mecanizado do trabalho é um mecanismo fundamental de manutenção do sistema capitalista.

Do mesmo modo que Gramsci (1995), os teóricos da escola de Frankfurt conseguiram perceber o aspecto fundamental que a superestrutura possui na moderna ou pós-moderna organização capitalista. Mas, ao contrário do pensador italiano, há aqui uma recusa quanto à possibilidade otimista de supressão dessa superestrutura hegemônica. O objetivo final é denunciar em todos os aspectos a razão instrumental burguesa que contamina a cultura, o trabalho e a tecnologia.

Para os limites desse trabalho, concordamos que o Rock é uma produção da indústria cultural, mediante práticas tecnológicas que utilizam a razão instrumental como fundamento. Muito da especificidade do estilo decorre dessa filiação, do fato de o Rock ser um estilo criado e desenvolvido inteiramente dentro da estrutura capitalista. Entretanto, ainda que o fator econômico desempenhe um papel preponderante, ele não é suficiente para explicar esse fenômeno social. Retomando a explicação de Trigueiro (2008), a variável econômica pode até ser a mais importante, mas existem outras variáveis que devem ser consideradas no desenvolvimento dessa prática musical. Não é a posição desse trabalho que a indústria cultural ofereça apenas alienação e nenhuma capacidade de reflexão.

A prática tecnológica que cria as técnicas de reprodução necessárias ao desenvolvimento da indústria cultural alterou profundamente o caráter da arte na Modernidade. Benjamim (2000) em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* se dispõe a discutir a questão. Segundo o autor, a condição atual de reprodução em massa das obras de arte acaba ou diminui bastante o valor principal da arte, o seu caráter autêntico e único, isto é, a sua “aura”.

As técnicas de reprodução retiram o caráter exclusivo da arte, sua posição aristocrática, na medida em que democratiza o acesso e retira os entraves rituais à reprodução. A arte perde seu valor ritualístico e passa a se ancorar na política. Portanto, as revolucionárias técnicas tecnológicas de reprodução representam também uma revolução no caráter tradicional da arte. A arte, enquanto esfera independente, é transformada politicamente em função da técnica e do desenvolvimento do capital; ela é massificada.

Nesse sentido, o que antes era exclusivo e de difícil acesso se torna cada vez mais próximo e recorrente. Uma peça é vista uma única vez em um lugar segundo uma montagem,

mas um filme pode se repetir indefinidamente. Segundo o autor, a indústria cultural moderna democratiza técnicas de produção. No cinema todos passam a se sentir um pouco ator, assim como com o advento da imprensa, todos passam a se sentir um pouco escritor. Por outro lado, o desenvolvimento da técnica implica também o desenvolvimento de maiores capacidades de percepção pelos seres humanos. A sequência de imagens encadeadas que apenas fazem sentido segundo o acompanhamento contínuo dessas imagens requer um novo tipo de atenção e contemplação diferente do da pintura, por exemplo.

Para Benjamim (2000), as novas técnicas de reprodução representam não apenas uma capacidade nova de alienação por parte dos capitalistas, mas desenvolve a capacidade humana da técnica, que representa possibilidades novas para o futuro. Como o próprio autor fala, a massificação e a revolução do caráter tradicional da arte permitem, por exemplo, que a massa se torne progressista diante de um Chaplin, enquanto o acesso a um quadro de Salvador Dali permanece ritualizado e, portanto, hierarquizado.

Desse modo, o Rock não deve ser considerado a priori como simples meio de alienação capitalista. O ponto fundamental é que o Rock é capaz de proporcionar identidades e discutir temas caros à juventude de cada época, e ele apenas assim o faz porque se desenvolve segundo um discurso que procura institucionalizar um projeto de verdade (FOUCAULT, 2000). Porque esse discurso faz sentido para os participantes, porque as letras de uma canção soam como pequenas biografias pessoais para os ouvintes, porque de fato eles sentem o Rock. E de algum modo o desenvolvimento das técnicas de reprodução e da prática tecnológica democratizaram o acesso ao conhecimento e aos meios necessários para se produzir Rock. Segundo Bejamim (2000) o cinema torna todos um pouco ator, do mesmo modo o rádio também torna todos um pouco músicos. A próxima sessão explicita como serão tratados a subjetividade e o discurso nessa dissertação.

2.5 A ESTRUTURA, O DISCURSO E A SUBJETIVIDADE

Talvez a maior contribuição da escola pós-estruturalista tenha sido a análise da cultura e da sociedade, como texto, como linguagem, como discurso. Isso nos leva ao segundo grande tema da dissertação e nessa passagem as contribuições de Foucault (2000), especialmente as de seu livro *A ordem do discurso*, podem ajudar bastante. O pós-modernismo é uma narrativa e um discurso, e como todo discurso procura institucionalizar uma vontade de verdade, isto é,

ele procura ordenar o real. Ainda que Lyotard (2000) ressalte a coerção e a violência do discurso moderno totalizante e proponha uma análise descentrada, microfísica, intertextual, o que o pensador faz é, na verdade, sistematizar e generalizar uma verdade sobre a condição pós-moderna. De fato, a Sociologia não pode permanecer sem essa capacidade de sistematização e generalização (FEATHERSTONE, 2000).

Seguindo Foucault (2000), podemos dizer que discursos constroem mundos sociais. Eles classificam os atores e ordenam a realidade. Eles atribuem valores e significados para uma sociedade, um grupo ou um campo. Algo tão poderoso, por certo, é controlado, protegido. Foucault (2000) chama a atenção, então, para as regras de transmissão, recebimento e produção dos discursos. Chama atenção para os papéis pré-estabelecidos, para os rituais, para as interdições e exclusões.

A partir dessas constatações há duas possibilidades de análise: uma crítica, que estude as formas de controle aos quais os discursos são submetidos; e outra que procure mostrar a genealogia, as condições de sua aparição, formação e transmissão. Foucault (2000) busca liberar o estudo do discurso da busca por um significante e estudar o discurso pelas lógicas de transmissão e construção do significado. Para os objetivos desse trabalho, considera-se como uma das causas genealógicas dos discursos e dos significados os limites estruturais impostos pela base econômica, pensando os discursos como superestrutura.

O primeiro conceito a ser utilizado nessa tentativa de verificar a genealogia do pós-modernismo e vincular o Punk Rock e o Rock Progressivo aos discursos pós-modernista e modernista será a noção de homologia estabelecida por Jameson (1992).

Aqui, de qualquer forma, o período em questão é entendido não como um estilo ou maneira de pensar e agir onipresente e compartilhado de maneira uniforme, mas antes como a participação numa situação objetiva comum, para a qual toda uma série de respostas variadas e inovações criativas mostra-se possível, embora sempre nos limites estruturais daquela situação. (JAMESON, 1992, p. 82)

Jameson (1992) nos mostra como as práticas políticas da guerrilha guevarista, o desenvolvimento do existencialismo de Sartre e a emergência das lutas políticas em torno da categoria identidade são resultados da semiautonomia da cultura. Em suma, práticas diferentes em campos diferentes respondem às mesmas condições estruturais de forma homóloga. Utilizaremos o mesmo expediente para mostrar que a mudança na vanguarda musical do Rock segue o mesmo preceito, associando assim o Rock Progressivo ao alto modernismo, à semiautonomia da cultura, e o Punk Rock ao pós-modernismo e ao momento de transformação da cultura em produto comercial, ou melhor, em mercadoria.

Continuando nossa tentativa de genealogia do discurso musical, o próximo conceito a ser utilizado será a noção de campo, tal como formulada por Bourdieu (1996). Um campo pode ser definido como um espaço topológico, que atribui posições diferenciadas de poder e capital social para integrantes com objetivos comuns. As posições diferenciadas que os indivíduos ocupam, e a distribuição desigual de poder é historicamente construída nas relações em que o campo e os participantes desenvolvem entre si. As formas de nomeação e de avaliação do objeto em questão que une o campo são resultados de lutas simbólicas por poder às quais os participantes se submetem. Os objetivos pelos quais se luta – prestígio, capital social e econômico – normalmente se dá por meio de regras pré-estabelecidas que definem o campo.

Bourdieu (1996) utilizou esse conceito para entender o nascimento dos discursos do campo artístico francês. Observamos aqui o modo como se estrutura historicamente uma competição por capital social e econômico entre vanguardas dentro de limites estabelecidos sobre o que é arte, quem são os artistas e como esses devem se portar. Pretendemos realizar o mesmo procedimento ao analisar a história do Rock e mostrar como as vanguardas específicas desse projeto dentro do campo Rock se tornaram hegemônicas e angariaram prestígio e poder. Nessa análise do campo encontramos padrões de comportamento e sistemas valorativos subjacentes.

O discurso é estruturado dentro de um campo que define os papéis, as posições de poder, as possibilidades de nomeação. O que está por trás dessas possibilidades discursivas são os valores e os sentidos atribuídos pelos participantes na interação. A lógica do campo e do discurso coloca limites estruturais (BOURDIEU, 1996) para a ação. Seguindo Weber (1994) e Boudon (1995), outra proposição-chave desse projeto é que toda ação, toda prática é guiada por valores, por uma memória compartilhada pelos participantes, a partir das quais a interação e os atos são possíveis. Nesse sentido, qualquer ação é racional, na medida em que ela possui um sentido.

O parágrafo anterior antecipa a ideia do terceiro tema: a questão dos valores e das subjetividades. Nesse ponto, retomo novamente Williams (1979) e Jameson (1992), para os quais a situação estrutural coloca limites objetivos para as práticas. É a partir desse limite, na interação dos agentes, que as subjetividades e os valores são construídos em processo. A prática e a interação não são processos soltos, realizados por si mesmos, ou seja, não são processos independentes, desligados da estrutura. Bourdieu (1996) afirma que os valores do campo são relativamente autônomos porque relativamente dependentes da estrutura social. Isso é uma crítica direta a uma Sociologia de enfoque micro, em especial ao Interacionismo

Simbólico e de forma mais extrema à Etnometodologia, que ao se concentrar apenas na interação, negligencia o aspecto macro no qual a ação está envolvida.

Em *Emoções, sociedade e cultura*, Koury (2009) faz uma retrospectiva do nascimento da Sociologia das Emoções. Um dos pontos básicos do livro é o argumento de que o nascimento desse campo se dá por meio de uma rejeição a paradigmas sociológicos, como o Marxismo economicista, ou o Estruturalismo, ou o Funcionalismo parsoniano, que desconsideram por completo a questão do indivíduo e da ação. Nesse sentido, o estudo sobre os sentimentos e as subjetividades, entendidos como socialmente construídos, retoma a tradição interacionista do aspecto micro. “A Sociologia das emoções parte, desse modo, do princípio de que as experiências emocionais regulares, sentidas e vividas por um ator específico, são produtos relacionais entre os indivíduos e a cultura e a sociedade” (KOURY, 2009, p. 84).

Este trabalho vai ao encontro dessa afirmação. Também compartilhamos da mesma ideia de Strauss (1997), bom representante do Interacionismo Simbólico, quando ele afirma que a cultura não é capaz de fornecer todas as respostas adequadas para todas as ações individuais possíveis. Entretanto, ainda que haja uma margem individual para a ação, a prática, o discurso e as subjetividades, é certo que há uma memória compartilhada no qual a interação flui. Tal memória é composta dos valores dominantes e nada mais é que o resultado cristalizado de interações sociais passadas, limitadas objetivamente pela estrutura. Podemos ainda dizer que essa memória compartilhada, revitalizada em cada interação, é o guia para os valores, sentidos e subjetividades construídas, especificamente para os valores, sentidos e subjetividades expressas por uma arte específica.

O conceito de estrutura de sentimento de Williams (1979) tenta captar esse movimento de conciliação entre estrutura e agência, micro e macro Sociologia. Williams (1979) cria o conceito de estrutura de sentimento com o objetivo de captar os movimentos superestruturais em processo no momento em que estão sendo produzidos. É uma tentativa de observar as ações, valores, subjetividades, significados tal como são vividos no presente. O objetivo de Williams (1979) – ao propor esse conceito sobre a experiência e o presente – é relembrar mais uma vez a cultura como processo e não como estrutura, ou seja, como algo vivido e vivenciado nas relações sociais aparentemente espontâneas. Ele nos fala, por exemplo, sobre modos de falar, modos de se vestir como categorias mediadas que estão sendo construídas no presente e a que não se pode atribuir um ponto de formação unívoco.

Analisamos na breve discussão sobre o moderno e o pós-moderno a questão das subjetividades e dos valores. Uma das tarefas desta dissertação é confrontar os sistemas

simbólicos referentes ao Punk Rock e ao Rock Progressivo com as considerações e análise sobre o moderno e o pós-moderno. O procedimento aqui vai ser o mesmo utilizado por Jameson (1992). Os desenvolvimentos da Filosofia e da política têm suas próprias determinações específicas, a questão de cada campo e de suas interações singulares, mas a constatação de que os desenvolvimentos se apresentam de forma homóloga joga luz sobre como os processos sociais se desenvolvem. Williams (1979) nos fala sobre categorias mediadas às quais não se pode atribuir um ponto de formação unívoco. Isto não é possível porque é o resultado de diversas interações dentro de um campo, mas essas interações são mediadas, isto é, são limitadas pelo desenvolvimento estrutural da base econômica, daí os resultados homólogos.

Há um fato novo estrutural na Pós-Modernidade: a queda dos construtos sociais capazes de proporcionar identidades estáveis. Esse fato mediou os desenvolvimentos de uma subjetividade pós-modernista na arquitetura e na literatura. O objetivo deste trabalho é mostrar que a subjetividade e os valores no campo do Rock seguiram caminho homólogo. E, apesar de serem campos diferentes, Rock, literatura e arquitetura revelam posições comuns a respeito da situação objetiva comum, ou seja, do tempo histórico.

Portanto, a ideia central desta dissertação pode ser resumida assim: a base econômica, aqui entendida como estrutura, coloca limites objetivos para as subjetividades e os valores sociais. Esses valores e subjetividades são expressos por meio de discursos, os quais são produzidos e cristalizados na interação e na prática dos agentes que atuam nos limites dessa estrutura. Por sua vez, os limites de cada estrutura aparecem no estudo da Modernidade e da Pós-Modernidade e, portanto, de cada produção cultural correspondente – modernismo e pós-modernismo. O campo do Rock, seus discursos constitutivos, seus valores, suas subjetividades têm sua especificidade definida pelos limites da estrutura capitalista e da prática tecnológica, na qual esse estilo nasceu e se desenvolveu.



Estrutura e Discurso:

O início

CAPÍTULO 3

ESTRUTURA E DISCURSO: O INÍCIO

Billion dollar baby
Rubber little monster, baby, I adore you
Man or woman living couldn't love me like you, baby
Alice Cooper: Billion Dollar Babies (1973)

Este capítulo visa apresentar um panorama sobre o fenômeno do Rock, compreendendo a sua história e, assim, o estilo musical que se tornou uma menina de bilhões de dólares. Aqui se enfatizam 1) o público receptor desse discurso – os jovens; 2) a história do Rock, em especial a formação do campo do Rock e as escolhas estéticas dos artistas; e 3) a indústria fonográfica – a relação do Rock com a indústria de serviços e do lazer.

O Rock é considerado neste estudo fenômeno cultural e social, podendo assumir diversas formas segundo o ponto de vista adotado. Para gravadoras, empresários, estúdios de gravação, rádios, revistas, casas de shows, televisão, fabricantes de instrumentos, o Rock é um produto que se transforma em mercadoria e se insere na economia capitalista visando o lucro. Toda uma gigantesca estrutura comercial foi montada com base no desenvolvimento desse estilo musical.

Nesse sentido, desponta com bastante ênfase a criação de uma estrutura publicitária que não apenas sustenta diversos pontos dessa cadeia de produção, como rádios e revistas, mas também transforma esse artigo de produção cultural em uma mercadoria altamente lucrativa. Vemos nesse ponto práticas tecnológicas que se utilizam da razão instrumental para operacionalizar a indústria cultural (MARCUSE, 2000).

Nesse contexto, a transformação da economia capitalista em uma economia de serviços desempenha papel fundamental no qual o lazer, o divertimento e especialmente o consumo de uma população mais jovem se tornam fundamentais. Dick Clark, importante apresentador de televisão, disse: “Eu não faço cultura, vendo-a”. A indústria da música é uma indústria cultural. O mundo da arte se mescla com o mundo do entretenimento e é operacionalizado pela razão instrumental.

Por outro lado, o Rock é efetivamente feito por músicos. Músicos que se inserem em suas comunidades, que estão submersos nas teias sócio-simbólicas da qual a sua música é derivada. O Rock é uma tradição popular, foi criada sob, sobre e no cruzamento de diversos estilos musicais tradicionais efetivamente enraizados na população. O Rock é e permanece sendo um estilo sintético que articula diversas influências para a construção de um novo

discurso. Portanto, ainda que haja uma estrutura publicitária gigantesca, ela atua sobre algo real, sobre um discurso efetivamente construído nas interações da vida cotidiana.

Os músicos estão em contato uns com os outros e estão competindo efetivamente por prestígio e capital simbólico. No final das contas, os músicos estão competindo também por artefatos objetivos e materiais a fim de conseguir um contrato com uma gravadora, gravar um disco, um vídeo clipe, realizar um concerto. Nesse sentido, para os músicos, o Rock se desenrola em um campo – segundo o conceito de Bourdieu (1996) – no qual os valores próprios desse campo dominam as percepções da música a ser realizada, e no qual muitas vezes os valores artísticos pretendidos pelos artistas entram em tensão com público e gravadoras.

Por outro lado, o Rock é também um discurso, uma atitude e uma subjetividade que se transmite aos públicos sob as mesmas teias sócio-simbólicas no qual os músicos estão inseridos. O Rock diz algo, mas completamente diferente do que foi dito anteriormente pela música. O que o Rock diz soou muito e muito bem aos ouvidos de diversas e diversas gerações de jovens. Desde o primeiro momento, o Rock foi capaz de criar identidades e pequenas comunidades. A força cultural e econômica é derivada especialmente da capacidade desse discurso de se propagar e se interiorizar pelo público jovem. Os músicos dizem algo, o público sente e anseia por esse sentimento, e as gravadoras vendem esse discurso em um “pacote estético” completo, isto é, em uma mercadoria que combina a música, a capa e a “imagem” que o artista pretende passar⁵.

Essas três dimensões – a produção, a comercialização e a recepção desse produto cultural – são permeadas por tensões e conflitos dentro do campo no qual se desenvolve o Rock. A parte comercial do Rock frequentemente está em disputa por músicos que valorizem o seu produto, sua arte. O valor artístico está submetido a um poder comercial, que, entretanto, não é capaz de suplantá-lo. No meio dessa disputa, as comunidades e identidades geradas pelo Rock, pelos seus artistas e seus movimentos ficam tensionadas entre as pressões por autonomia artística dos músicos e a vontade de lucrar e vender das gravadoras.

Essa tensão constitutiva da música Rock se mantém sob um equilíbrio precário até os tempos atuais. Porém, constata-se que os modos em que esses três polos – artistas, indústria e público – vêm desempenhando seus papéis tem mudado constantemente ao longo do tempo. Para melhor compreender um dos objetivos desta dissertação (explicar a passagem do Rock

⁵ Andrew Loog Oldham, empresário dos Rolling Stones, no início da banda planejou uma estratégia na qual os Stones seriam o contraponto aos Beatles, se os cabelos dos Beatles eram grandes, os dos Stones eram maiores. O empresário foi responsável por criar a frase publicitária: “Você deixaria sua filha casar com um Rolling Stone?”

Progressivo ao Punk Rock na vanguarda estética no campo do Rock), será necessário primeiro entender como se formou esse campo. Dessa forma, neste capítulo será apresentada uma retrospectiva da história do Rock até a chegada do Punk Rock: a que pressões econômicas ele está vinculado, sob que pressões sociais ele foi formado e qual o papel desempenhado pelos músicos. O objetivo é explicar o Rock visto como fenômeno social: embalado por uma subjetividade jovem, permeado pela indústria cultural e resultado de uma economia de serviços.

3.1 A QUESTÃO DA JUVENTUDE – O PÚBLICO RECEPTOR

*Won't you let me walk you home from school?
 Won't you let me meet you at the pool?
 Maybe Friday I can get tickets for the dance and I'll take you
 Won't you tell your dad, "Get off my back"
 Tell him what we said 'bout 'Paint It Black'
 Rock 'n Roll is here to stay
 Come inside where it's okay
 And I'll shake you.
 Won't you tell me what you're thinking of?
 Would you be an outlaw for my love?
Big Star: Thirteen (1972)*

Começamos pelo público receptor do Rock – a juventude. Abramo (1994) faz uma interessante revisão bibliográfica sobre a questão da juventude nos estudos sociológicos. O primeiro ponto a ressaltar é que o conceito de juventude, faixa etária intermediária entre a infância e o mundo adulto, não é algo uniforme e estrutural em todas as sociedades. Os modos como ocorrem essa transição entre a criança e o indivíduo plenamente apto para desempenhar os papéis econômicos e sociais variam de maneira substancial entre as sociedades. De fato nem todas as culturas reconhecem uma faixa etária específica entre esses dois momentos cronológicos na vida de um indivíduo.

Seguindo Abramo (1994), a partir do século XX, a Sociologia passa a se preocupar com o tema da juventude como “problema”, ou seja, como faixa etária social que traz em si o potencial transformador ou questionador das leis sociais estabelecidas. Esse processo potencial de criação e transformação por parte dos jovens é resultado de transformações sociais mais amplas na Modernidade a partir do século XVII (ABRAMO, 1994), que geram um segmento social específico – a juventude. Esse segmento social, por seu relativo

isolamento em relação ao mundo produtivo, é capaz de observar e confrontar sob outro ponto de vista as leis adultas vigentes, daí a potencialidade transformadora da juventude.

O conceito de gerações de Mannheim (1982) explica que os homens são formados e socializados segundo o seu tempo histórico. A primeira juventude insere uma camada de socialização sobre a qual as próximas camadas de socialização serão sobrepostas nos indivíduos. Isso quer dizer que cada homem possui uma bagagem cultural e social com a qual vai retrabalhando cada nova fase em sua vida. O modo como cada camada é atualizada diz respeito às teias sócio-simbólicas em vigor em dado momento da sociedade. Dessa maneira, cada geração possui uma memória que retrabalha os acontecimentos sociais segundo o modo como as camadas foram inseridas. É nesse sentido que há conflitos de gerações, pois as camadas de socialização são inseridas segundo períodos históricos diferentes e segundo a memória coletiva correspondente. Cada juventude de acordo com sua geração e seu período histórico possui um dilema próprio: conflitos específicos, códigos de conduta singulares e identidade própria.

A juventude vista como “problema” ou categoria própria é sobremaneira um conceito moderno, ditado pelas transformações modernas sobre a socialização dos indivíduos e preparação para a vida produtiva. Nesse ponto, sobressaem duas categorias fundamentais de socialização: a família e a escola, que sofrem grandes transformações a partir do século XVII (ABRAMO, 1994). É de suma importância para os objetivos deste trabalho o entendimento das transformações dessas instituições no período moderno.

A família unitária, instituição primária da contemporânea organização social, é um construto que se desenvolve paulatinamente conforme a Modernidade se desenvolve. Portanto, a família, tal como a conhecemos, não é um ente natural. A família é uma estrutura histórica e social e contempla uma enorme variedade de modelos de organizações.

Engels (1995) utiliza o arcabouço marxista de desenvolvimento da estrutura material de produção da sociedade como causa do desenvolvimento social para explicar o desenvolvimento evolutivo que gera a família unitária moderna atual. A evolução pode ser entendida assim: “O estado originário é caracterizado pela promiscuidade, da qual depois se desenvolve o matriarcado, que finalmente é substituído pelo patriarcado” (ADORNO; HORKHEIMER, 1982, p. 214). Cada sucessiva transformação no interior da família é resultado de uma transformação correspondente nos meios de produção.

Essa visão evolucionista de desenvolvimento linear da organização familiar é altamente questionável do ponto de vista antropológico. No entanto, serve para exemplificar o

quanto as formas familiares podem variar com o tempo e o quão específica é a forma familiar moderna atual.

Abramo (1994) retoma as explicações do historiador Philippe Ariès a respeito da transição do papel da família no mundo feudal para o mundo moderno ocidental. Essa transição significa cada vez mais a criação de um espaço separado de preparação para a vida adulta.

Ariès argumenta que, na sociedade medieval, não havia separação entre o mundo infantil e o adulto, assim como não havia uma separação pronunciada do universo familiar em relação ao universo social mais amplo. O desenvolvimento social do indivíduo fazia-se sem grandes rupturas; a fase de transição, portanto, não se destacava enquanto tal. (ABRAMO, 1994, p. 5)

A autora conclui que a família não constituía no período feudal o núcleo central de socialização da criança. Ao contrário, o espaço coletivo possuía função primordial no aprendizado e crescimento da criança. O que distingue, portanto, o período atual é a extrema importância de um espaço específico e separado de socialização que constitui a família unitária atual, transformação que segundo a autora começa a correr a partir do século XVII.

Historicamente, a família aparece inicialmente como relação espontâneo-natural, que vai posteriormente se diferenciando até chegar à figura moderna da monogamia, criando – em virtude desse processo de diferenciação – uma esfera separada, a esfera das relações privadas. (ADORNO; HORKHEIMER, 1982, p. 213)

Em *Sociologia da Família*, Adorno e Horkheimer (1982) afirmam que a institucionalização moderna da família monoparental é uma etapa do processo da Modernidade, em controlar e reprimir os instintos. Portanto, a esfera separada que se cria, o mundo de casa, das relações privadas é o lugar da socialização de uma sociabilidade moderna civilizatória (ELIAS, 1994; TAYLOR, 2005).

Segundo Fromm (1982), o pai desempenha papel fundamental na criação da figura da autoridade e, portanto, do superego. Segundo o autor, a institucionalização dessa sociabilidade moderna – marcada pelo controle dos instintos – visa ao aprendizado da ética do trabalho pelos filhos. A submissão do trabalhador à ordem e regularidade da fábrica moderna é resultado do aprendizado no mundo privado da família em que o pai representa a autoridade e a primeira vigilância das normas sociais.

Segundo Abramo (1994), a escola estende esse mundo protegido, em um primeiro momento, a apenas uma determinada classe e com a universalização do ensino a toda população. Os jovens estudantes estão sendo socializados e educados em um mundo à parte com vistas à atividade produtiva. “Em outras palavras, a criança, já separada do meio social

mais denso pela própria família, passa a ser também separada dos adultos em geral pela instituição escolar” (ABRAMO, 1994, p. 6). As crianças e os adolescentes são privados de um mundo exterior e mantidos em um processo de quarentena. Nesse contexto, se desenvolve uma sociabilidade entre pares, da mesma idade, que frequentam os mesmos lugares, possuem as mesmas aspirações e estão sendo formados sob as mesmas condições históricas objetivas.

Desse modo, a juventude é capaz de contrastar as regras aprendidas na escola e entre os pares com as normas vigentes na sociedade. É nessa condição que reside o potencial transformador ou questionador da juventude. De acordo com Mannheim (1982), o estudante ou o jovem está do lado de fora da sociedade, pois pode observá-la, e receber suas regras e impulsos, mas sem compromisso com as leis sociais estatuídas, nem mesmo com a ordem econômica vigente. É interessante que esse conceito de juventude de Mannheim (1982) é bem similar ao da *intelligentsia* – são dois grupos que estão à parte do sistema produtivo e podem observá-lo com um distanciamento crítico.

O processo moderno de juventude é traumático na medida em que a transição rumo ao mundo adulto não é institucionalizada. A família e a escola representam a descontinuidade em relação ao mundo do trabalho. Nessa descontinuidade entre os papéis estabelecidos para os jovens e as necessidades psicológicas intrínsecas dessa fase etária é que se desenvolvem as sociabilidades juvenis. O fato de que na Modernidade a juventude tenha se tornado um “problema” decorre especialmente dos modos como a juventude buscou resolver essa descontinuidade. Movimentos juvenis, como as gangues; movimentos boêmios, como os beatniks; ou os existencialistas ou mesmo o Rock and Roll possuem em comum uma recusa ao mundo dos adultos e às regras constituídas. Um mundo moderno que se caracteriza pela mecanização, repetição, autoridade, austeridade, ausência de sentido, opressão, ou seja, pelos valores hegemônicos do trabalho – a regularidade e a contenção das emoções.

As comunidades juvenis são, pois, comunidades que desenvolvem rituais, símbolos, modas e linguagens que as distinguem do mundo dos adultos. São comunidades que operacionalizam e colocam sentido na descontinuidade moderna entre o espaço coletivo, público e o espaço familiar. As comunidades operacionalizam e colocam sentido na ambiguidade do ser jovem, nessa fase transitória em que deveres e direitos ainda estão por serem estabelecidos.

3.2 LAZER E O MUNDO DO CONSUMO

*Left a good job in the city,
Workin' for The Man every night and day,
And I never lost one minute of sleepin',
Worryin' 'bout the way things might have been.
Creedence Clearwater Revival: Proud Mary (1969)*

Após o fim da primeira guerra mundial, o panorama do mundo do trabalho começa a mudar. A jornada de oito horas diárias se torna quase uma constante entre os países ocidentais, assim como as férias remuneradas. O resultado é um aumento considerável do tempo livre do trabalhador. Ao mesmo tempo, o tempo livre passa a ser visto como uma oportunidade de lucro para o sistema produtivo. Uma série de produtos e serviços começa a ser disponibilizada pela indústria cultural a fim de consumir lucrativamente o tempo livre. É nesse sentido que o lazer se torna uma nova questão social a ser problematizada e discutida. Pululam, então, centros de pesquisa, tanto científicos quanto governamentais. Em meados do século passado o lazer adquire status de direito individual e social, assim como certa autonomia em relação ao trabalho (GOMES; REJOWSKI, 2006).

Nesse sentido, o lazer é outra categoria econômica e social estabelecida pela Modernidade, pelo desenvolvimento das relações sociais de produção. O aumento do tempo livre e a oferta de bens e serviços de consumo voltados ao lazer, a sensação de pleno emprego e a política do bem estar social vão desempenhar do ponto de vista ideológico papéis fundamentais da manutenção do *status quo*. O trabalho é deslocado do eixo central e único da personalidade. Mais do que uma categoria à parte, o lazer e o tempo livre se tornam então categorias fundamentais para se definir a identidade dos indivíduos.

No contexto da juventude, o consumo de bens simbólicos é um dos fatores determinantes de certas subculturas juvenis. O Rock a partir de 1950 se torna a mercadoria fundamental de consumo simbólico da juventude. E mais, no contexto do Capitalismo em que as necessidades básicas (vestuário, alimentação, habitação) são atendidas, o supérfluo, ou lazer, se torna uma categoria econômica fundamental, que passa a movimentar grande quantidade de capital. Sendo assim, o lazer se torna uma mercadoria a ser vendida. Por outro lado, a pujança econômica dos países desenvolvidos após a segunda guerra mundial faz o poder de consumo dos jovens aumentar consideravelmente. Em outra sessão deste capítulo analisaremos mais especificamente o comportamento do mercado fonográfico. Para Abramo:

Esses grupos reúnem-se no tempo de lazer para procurar atividades de diversão; desenvolvem um estilo próprio de vestimenta, carregado de simbolismo, e elegem elementos privilegiados de consumo, que se tornam também simbólicos e em torno dos quais marcam uma identidade distintiva. (ABRAMO, 1994, p. 32)

Essa passagem denota duas características fundamentais: 1) a questão do pertencimento a um grupo, de uma identidade, da valorização de códigos comuns; e 2) a comercialização de objetos de consumo como roupas e discos que se tornam bens simbólicos distintivos de pertencimento e marcação. Segundo Canclini (1991), hoje o consumo assume um aspecto mais central na definição de identidades e comunidades do que as categorias políticas tradicionais. Desse modo, se formam comunidades trans-territoriais, em que indivíduos com os mesmos hábitos de consumo se sentem mais próximos do que em relação, por exemplo, ao vizinho pertencente à mesma classe social.

Outra característica que se destaca em relação aos jovens é a busca por diversão e uma atitude de oposição e rebeldia ao mundo adulto, que representa o mundo do trabalho. Nesse contexto, a diversão surge como extremo oposto ao trabalho. Trabalha-se por diversão, trabalha-se pelo lazer. Diversos filmes retratam essa questão na juventude, por exemplo, *Embalos de sábado a noite* de 1977.

Nesse filme John Travolta interpreta Tony Manero, um jovem cuja identidade é determinada pelos embalos de sábado à noite em clubes e boates de música Disco. O filme retrata bem a questão primordial para o jovem Manero de sua vestimenta, a sua identidade de dançarino, o papel que a música Disco⁶, e por conseguinte a diversão, ocupa em sua vida. Manero não está preocupado com emprego. A busca por autonomia e identidade se dá em meio às sociabilidades compartilhadas com seus amigos em clubes de dança. A dança, a comunidade de amigos e todo o movimento Disco aparecem como refúgio para uma vida sem sentido em que o trabalho é desgastante e apenas um meio necessário para usufruir o lazer. As constantes brigas e desentendimentos entre o rapaz e a família e seu chefe demonstram o descompasso entre uma existência ambígua entre o mundo da diversão jovem e o mundo sério do trabalho e das obrigações familiares.

Diversos autores na Sociologia já se debruçaram sobre a questão do lazer e sua oposição ao trabalho. Em geral sobressai a perspectiva do lazer como categoria derivada do trabalho. Os valores que imperam no mundo do lazer seriam radicalmente diferentes dos que

⁶ A Disco Music é um estilo de música voltada para a dança em clubes e boates que se desenvolve nos anos 70. O estilo tem influência da música negra e latina e se caracteriza por uma estrutura musical mais minimalista.

imperam no mundo do trabalho, na verdade esses valores são opostos. Entretanto, os autores divergem quanto ao lazer ser capaz ou não de revitalizar uma vida e um trabalho mecanizado.

Riesman (1971) e Kaplan (1960) possuem uma visão otimista a respeito do lazer. Os dois autores enfatizam as qualidades positivas do lazer como dimensão distinta do trabalho. Nesse sentido, o lazer proporcionaria uma fonte de realização pessoal e autonomia, por seu próprio caráter livre e desinteressado.

Friedmann (1972) está no extremo oposto. Em *O trabalho em migalhas* ele nos mostra como o trabalho se torna uma atividade desgastante, desestimulante, desinteressante. Em suma, Friedmann (1972) chama a atenção para os aspectos negativos de um trabalho em que a pessoa não se engaja, um trabalho que mutila o homem, que lhe retira a capacidade de pensar e refletir. É por conta desse trabalho em migalhas que o homem moderno busca o lazer. “Tudo aquilo de que se viram privados no trabalho – iniciativa, responsabilidade, realização – os trabalhadores buscam reconquistar no lazer” (FRIEDMANN, 1972, p. 158).

Mas isso não quer dizer que o lazer seja o lugar onde o homem possa se reencontrar, no qual ele se torne o “homem total” a que Marx (2000) faz alusão. O mesmo homem alienado no trabalho é o homem alienado no lazer. Apesar de perceber alguns lazeres enriquecedores, Friedmann (1972) ressalta que o trabalhador utiliza estratégias fora do trabalho que em geral fazem revivê-lo a mesma lógica de desequilíbrio causada pelo trabalho. Assim, a televisão, os espetáculos esportivos violentos, o hábito de apostar são atividades laterais que não preenchem o vazio de uma vida sem sentido. Sendo assim, a superação do modo de produção capitalista é a única alternativa para uma vida plena em que trabalho e lazer se tornem atividades emancipatórias e verdadeiramente felizes.

Dumazedier (1979) realiza uma boa síntese dos estudos sobre o lazer. Antes de tudo, para o autor, o lazer tal como o conhecemos é fruto da revolução industrial. Portanto, o lazer moderno é fruto do tempo livre resultante do trabalho moderno. O lazer pressupõe o trabalho. Ainda é necessário fazer mais uma especificação. Lazer e tempo livre não são a mesma coisa. A regulamentação do trabalho, o avanço técnico na produção, o advento de uma economia de serviços, tudo isso tem como resultado o aumento do tempo livre. Entretanto, só é lazer o tempo livre não utilizado com obrigações sociais. Ir à igreja, cuidar dos filhos, participar de reuniões na escola, realizar serviços domésticos não é lazer. Portanto, o aumento do lazer é decorrente também da diminuição dos controles sociais impostos aos indivíduos. Dumazedier (1979, p. 236) define o lazer como: “atividades orientadas para a expressão da pessoa”. Para o autor o lazer gera novos valores e desloca o trabalho; o que faz sentido para as pessoas é a vida fora do trabalho.

Dumazedier (1979) reconhece os perigos do lazer, suas possibilidades de alienação e a crescente monopolização de bens e serviços pelo Capitalismo pós-industrial. Entretanto, argumenta que a lógica dos novos tempos e dos movimentos sociais é reclamar um lazer expressivo e não regressivo.

Essa oposição descrita pelos autores clássicos da Sociologia do Lazer entre os valores do trabalho e os valores do lazer revela o mesmo descompasso que o conflito de gerações procura resolver por meio das subculturas juvenis. As subculturas juvenis encarnam em suas diversas manifestações e em especial no Rock and Roll a recusa do mundo do trabalho simbolizado pelo mundo adulto. A diversão que buscam jovens em torno do Rock and Roll é uma reação a um mundo mecanizado e regularizado das relações de trabalho e também uma busca por autonomia e realização pessoal.

3.3 O CAMPO DO ROCK – HISTÓRIA E DESENVOLVIMENTO

3.3.1 Os anos 50

*Wop-bop-a-loom-a-blop-bam-boom
Tutti frutti, oh Rudy, tutti frutti, oh Rudy,
Little Richard: Tutti Frutti (1955)*

Neste momento seria oportuno realizarmos uma pequena retrospectiva da história do Rock até o momento em que surge o Punk Rock. Todas as informações técnicas sobre discos, artistas e datas apresentadas neste trabalho foram retiradas dos periódicos virtuais Allmusic, Whiplash e da revista estadunidense Rolling Stone.

Apesar de ser caracterizado majoritariamente como um estilo de música branco, a origem da estrutura rítmica e melódica do Rock se deve em grande parte ao Blues negro estadunidense. O Blues é uma música de origem escrava e tem origem nos cantos realizados em fazendas durante o trabalho. O Blues permaneceu por muito tempo como um estilo rural e de pequenas cidades. Enquanto isso, o Jazz predominava nas grandes cidades, ritmo marcado por uma estrutura rítmica mais elaborada, calcado no improviso e em bandas maiores.

A economia de guerra e o desenvolvimento da indústria durante a primeira guerra mundial forçam uma migração em massa de um contingente rural para as cidades. Apesar de todas as tensões raciais, o resultado é um hibridismo da música rural e de pequenas cidades

negras, como o Jazz e o Country (música tradicionalmente branca). Desse resultado nasce o Rhythm and Blues – um Blues mais acelerado. Essa é a primeira vez em que o Blues ganha destaque e entra nos circuitos de consumo.

O início dos anos 50 marca o começo da supremacia estadunidense sobre o globo. A pujança econômica impulsiona o mercado fonográfico. Nesse ínterim começa a tomar forma um nicho de mercado especificamente jovem, os quais passam a se interessar pela música negra americana. Ao mesmo tempo ocorre uma relativa liberação dos costumes. A indústria fonográfica percebe esse impulso e rapidamente passa a incentivar jovens artistas brancos a gravarem canções originariamente negras.

Esse tema é espinhoso – enquanto o Rhythm and Blues original negro continuou o seu caminho por meio de gravadoras pequenas, e essas gravadoras puderam sobreviver por conta da elevação do poder de consumo do público negro e porque alguns jovens brancos compravam música negra –, as gravadoras grandes incentivaram artistas brancos a fazerem versões de Rhythm and Blues negro por artistas brancos. Essa prática foi amplamente difundida não apenas para abrandar sentimentos racistas nos integrantes das gravadoras e também entre o público, mas também porque os negros podiam simplesmente ser roubados conforme o sistema de contratação vigente na época. Raramente um negro recebia os *royalties* por suas canções, pois os números eram maquiados e diminuídos. É claro que diversos artistas brancos não apenas “maquiaram” músicas negras, mas possuíam talentos próprios, adicionando novos elementos aos Rhythm and Blues originais. Entretanto, é necessário ressaltar que no nascente campo do Rock a cultura negra foi espoliada por artistas brancos segundo os padrões comerciais das gravadoras.

As bases para o Rock estavam lançadas. O *disc jockey* Allan Freed, radialista de um programa de Rhythm and Blues, passa a promover festas em Cleveland e programas com o nome Rock and Roll no início dos anos 50. Rock and Roll era uma gíria negra para o ato sexual presente em alguns Blues antigos. A data de batismo oficial do Rock é 12 de abril de 1954 quando Bill Halley lança a música *(We're Gonna) Rock Around The Clock*. Apesar desse batismo oficial, a estrutura musical do Rock já existia em versões mais aceleradas de Country e Blues.

O momento de explosão do estilo é 1955 quando *(We're Gonna) Rock Around The Clock* incorpora a trilha sonora do filme *Blackboard Jungle*, um filme rebelde que mostra o conflito entre a cultura jovem e a cultura tradicional. O Rock então passa a ser associado a um estilo de vida delinquente e uma ameaça à juventude ordeira. A partir daí despontam dois negros nas paradas de sucesso – Little Richard e Chuck Berry – e o maior fenômeno do Rock

na década, Elvis Presley. Uma prova de que o Rock se tornava a maior força de consumo na música é o pagamento recorde da gravadora RCA Victor pelo passe de Elvis Presley, em 1955: 35 mil dólares, uma fortuna para a época.

Cabe distinguir aqui o Rhythm and Blues e o Rockabilly. O que veio a ser considerado Rock and Roll nos anos 50 pode ser dividido basicamente nesses dois estilos. O Rockabilly seria a junção do Country com o Rhythm and Blues. Em sua maioria, os artistas desse estilo são brancos e vieram de lugares rurais do sul dos Estados Unidos, onde o contato cultural entre brancos e negros foi maior. Em grande parte os campeões de venda da década, como o próprio Elvis Presley, eram de Rockabilly, enquanto o Rhythm and Blues, um ritmo mais fincado nas tradições negras, ainda recebia o preconceito de gravadoras e de uma parte do público.

Na competição entre Elvis Presley e Chuck Berry pela alcunha simbólica de o “verdadeiro rei do Rock and Roll”, Elvis tinha imensa vantagem: era branco, bonito e ainda possuía a herança Country a lhe ajudar. A questão da beleza é fundamental na história do Rock. Um artista não precisa ser necessariamente bonito segundo os padrões de beleza da época, mas a sua aparência pessoal deve causar impacto, seja por meio das roupas ou dos gestos corporais. Bill Halley foi um enorme sucesso, mas era mais velho e gordo, não podia competir com a atitude sexual de Elvis. Em um mundo que se torna cada vez mais visual, em que a televisão, os concertos e as fotografias desempenham papel determinante na propagação do Rock and Roll, a aparência pessoal é um dos elementos que ajudam a criar mitos modernos, como o próprio Elvis e tantos outros após ele.

Chuck Berry possuía a atitude visual sexual do Rock and Roll necessária à época. A performance dos dois cantores em palco reunia elementos sexuais e escandalosos para uma sociedade estadunidense racista. Elvis é reconhecido por sua frenética dança de quadris, o que lhe valeu o apelido de Elvis, *the Pelvis*. Já Chuck Berry criou e imortalizou os passos *duckwalk* no palco. Entretanto, era muito mais fácil culturalmente aceitar um homem branco sexual – Elvis Presley – do que um negro – Chuck Berry. As negras podiam ser sexuais no Rock and Roll e elas foram, pois um homem branco desejar uma mulher negra é aceitável e faz parte da estrutura de gênero machista. Por outro lado, o jogo muda de figura quando uma mulher branca deseja um homem negro. O Rock and Roll é um estilo de música negro, nasceu negro, mas o “verdadeiro rei do Rock and Roll” é branco.

Ao longo desta dissertação repassaremos a biografia de alguns artistas, que por suas posições centrais, ajudam a desvendar o processo de como ocorreram as escolhas e os

embates no campo do Rock. É uma tentativa de mostrar processos microssociais em meio ao panorama estrutural no qual se desenvolveu o Rock and Roll.

3.3.1.1 Elvis Presley

Elvis Presley, filho de Vernon Presley e Gladys Presley, nasceu em 8 de janeiro de 1935 em Tupelo Mississippi. Elvis e a família mudaram-se para Memphis no dia 12 de setembro de 1948. Vinha de uma família religiosa, simples de classe média baixa. Em sua juventude trabalhou em diversos empregos, como lanterninha de cinema e motorista de caminhão.

Elvis possuía como influências musicais as baladas pop de cantores como Dean Martin, a música Country, o Gospel que escutava nas igrejas e o R&B dos negros. Em sua biografia consta que Elvis quando jovem frequentava a Beale Street em Memphis, rua famosa por abrigar clubes negros de Blues.

Elvis começa a gravar em 1953 com Sam Philips, dono da gravadora Sun Records. Porém, as gravações iniciais com ênfase no pop não surpreenderam Philips. Este estava à procura de um rapaz branco que cantasse como os negros. Em determinada gravação Elvis regravou despreziosamente *That's All Right, Mama* do cantor de Blues Arthur Crudup. Estava formado o som que iria catapultar a carreira de Elvis e enriquecer Philips. Um rapaz branco com influências Country tocando Rhythm and Blues, nascia o Rockabilly.

A partir de 1955, Elvis ganha sucesso nacional. Sua música atinge os *charts* de música Country e surgem diversos convites para apresentações de rádio e televisão. É interessante que nessa época havia uma clara confusão sobre como classificar essa nova música híbrida chamada Rock and Roll. Ademais, um branco não podia frequentar os *charts* de R&B. Entretanto, Elvis não era exatamente Country. Country ou não, em novembro de 1955, Elvis assina contrato com a RCA Victor, na maior transação da história da música até então.

Elvis inaugura a tradição das mega estrelas da música popular. A RCA Victor montou uma agressiva estrutura de marketing para promover o artista. Suas apresentações na televisão e na rádio atingiram picos de audiência. Sua dança frenética, que gerava bastante repercussão e controvérsias, lhe rendeu o apelido de Elvis, *the pelvis*. Em alguns programas Elvis chegou a ser filmado apenas da cintura para cima.

Em 1958, Elvis serve o exército estadunidense. Na volta em 1960, sua carreira sofreu uma mudança significativa. O ar selvagem direcionado aos jovens vai sendo substituído

gradativamente por uma postura mais pop visando alargar a base comercial do cantor. A partir dessa fase, Elvis passa a gravar filmes no estilo comercial de Hollywood. Elvis nunca deixou de vender bem, mas após 1960 já tinha perdido a vanguarda no Rock and Roll.

A carreira de Elvis mostra algumas das considerações sobre o Rock anos 50. Elvis era um “sulista caipira” que cresceu ouvindo Gospel e Country e juntou essas influências ao cantar o Rhythm and Blues negro – o caráter sintético do Rock and Roll. Elvis e a maioria dos artistas de Rock and Roll da época eram apenas intérpretes e não compositores. Dessa mistura nasceu uma nova música capaz de arrebatr milhares de jovens e muitos milhões de dólares.

Desse modo, diversas gravadoras buscaram artistas que pudessem rivalizar com Elvis Presley. Surgem Roy Orbison, Gene Vincent, Jerry Lee Lewis, James Brown e diversos outros. Entretanto, em fins da década de 50, a imagem selvagem dos primeiros roqueiros começa a se desgastar e envelhecer. De volta da guerra, Elvis se torna um *entertainer* familiar e passa a gravar apenas baladas e atuar como ator em filmes comerciais. Enquanto isso Chuck Berry é preso, a carreira de Jerry Lee Lewis entra em declínio devido a escândalos matrimoniais e a queda do avião em 1959 contendo Buddy Holly, Ritchie Valens e J.P. Richardson, três grandes expoentes do Rock na época, marca a primeira tragédia do Rock and Roll. Essa tragédia, como outras no futuro, marca um momento de transição do Rock anos 50 ao Rock anos 60.

Enquanto os Beatles não despontavam nos Estados Unidos entre fins de 1958 e 1963, surgiam dois movimentos intermediários no Rock – O Schlock Rock e as Girl Groups. O Schlock Rock foi um movimento que se iniciou por meio de programas televisivos na Flórida, que daí em diante se tornou uma febre no país. Era marcado por jovens bonitos e bem comportados que se reuniam em programas de auditório segundo os padrões ditados por gravadoras e programas de televisão. Essa música fabricada teve grande impacto entre adolescente e se tornou uma constante na história do Rock a partir de então. Os anos 60 conhecerão os grupos Bubblegum – influenciados pela british invasion no mesmo formato dirigido por gravadoras segundo uma estética aceitável. As Girl Groups eram formadas por cantoras negras com maior talento, mas também formadas pelas gravadoras e segundo os padrões da televisão. Sobressai nesse ponto a conotação sexual de mulheres cantando Rock and Roll para homens.

O nascimento do Rock and Roll nos anos 50 é uma questão mais cultural do que musical. Como estrutura musical, o Rock and Roll não traz muitas diferenças em relação aos seus ritmos precedentes como o Country e o Blues. O importante aqui é que o que nasce nos

anos 50 é um novo discurso, um novo “pacote estético”, uma nova imagem e uma nova atitude. Nenhuma artista do Blues ou do Country jamais havia se tornado uma estrela, a própria palavra estrela nos traz alguma das repercussões desse discurso Rock and Roll: a questão da histeria, da identidade, do público jovem em relação a um produto comercial que é vendido. A questão comercial não torna menos verdadeiro o fato de que o Rock and Roll carregava o sentimento de uma faixa etária.

A performance dos shows de Rock – Elvis *the Pelvis*, a dança *duckwalk* de Chuck Berry, as diversas danças que foram criadas pelo campo do Rock como o Twist. Tudo isso demonstra o caráter visual que esse novo discurso acarreta e uma diferença em relação ao Blues e ao Country. O caráter visual mais as letras de caráter insinuante demonstram um discurso de liberação sexual, o Rock anos 50 foi um grito de libertação sexual da juventude em oposição à cultura adulta (CHAPPE; GAROFALO: 1989). “Wop-bop-a-loom-a-blop-bam-boom Tutti frutti, oh Rudy, tutti frutti, oh Rudy.” O Rock da década seguinte vai incorporar uma semântica a esse grito.

3.3.2 Os anos 60

*How many roads must a man walk down,
Before you call him a man?
How many seas must a white dove sail,
Before she sleeps in the sand?
Yes and how many times must cannonballs fly,
Before they're forever banned?
The answer, my friend, is blowin' in the wind
Bob Dylan: Blowing in the wind (1963)*

Nos anos 60 surge um Rock menos juvenil e mais sério. No começo da década emergem dois artistas influenciados pelo Folk: Bob Dylan e Joan Baez. Em 1963, Dylan já é um sucesso de crítica e público. Influenciados pelo movimento beatnik, esse Folk Rock logo é taxado de comunista e subversivo. As letras de caráter poético são uma marca distintiva do Folk e serão a partir desse momento cada vez mais importantes na história do Rock.

Enquanto isso, o Rock cruzava o oceano e iria desembarcar na Inglaterra. Também em 1963, os Beatles obtinham grande sucesso com músicas cativantes e bom humor. A histeria e o sucesso comercial dos Beatles foram tão grandes que as gravadoras passaram a contratar todo e qualquer grupo britânico. É nesse contexto que surgem os Rolling Stones, um grupo que em oposição aos Beatles possuíam atitude mais escrachada e menos bom-mocismo. Se os

Beatles possuíam cabelos longos, os do Rolling Stones eram maiores. Nessa *british invasion* surgem ainda The Animals, The Kinks, The Troggs.

Em 1965, bandas inglesas mais agressivas como Yardbirds, Cream e The Who atingem um novo nível de agressividade do Rock, com guitarras mais distorcidas. Inaugurando o que ficou conhecido como Hard Rock.

A postura do Folk Rock mais séria e comprometida passa a influenciar os Beatles e em geral o resto do Rock. Concomitantemente o uso de drogas passa a ser uma constante na vida dos músicos, sendo o LSD a droga mais consumida. Unindo esses dois fatos, passa a ser constante a busca por sonoridades experimentais e o uso de instrumentos diferentes, exóticos. Dessa combinação surge o que se chama normalmente de Rock Psicodélico.

Em 1967, sai o que para muitos é considerado o nascimento do Rock Progressivo, com o lançamento do álbum *Sgt Peppers' Lonely Hearts Club Band* dos Beatles. Pela primeira vez na história uma banda rompe com o formato do single, cada música é parte do todo. O *single* é um formato de distribuição de música em que a gravadora escolhe uma música do artista com potencial comercial para ser lançada em formatos menores e mais baratos. No mesmo ano sai outro álbum importantíssimo para a história do Rock Progressivo, *The Pipers At The Gates Of Dawn* do Pink Floyd. As duas obras e o estilo são marcados pelo ineditismo e pela complexificação estética e experimental. 1967 vê ainda o surgimento de Jimmy Hendrix e novas formas de tocar a guitarra. O Rock está se libertando da ortodoxia do Blues e se hibridizando com ritmos e estilos diferentes em um novo discurso mais complexo.

3.3.2.1 *The Beatles*

Os Beatles representam a década de 60, não apenas porque foram os campeões de venda da década, mas também porque algumas das mudanças em que a banda, seu “pacote estético”, as letras, as capas, o discurso atravessaram representam também mudanças pelas quais passava o Rock.

John Lennon, Paul McCartney e George Harrison iniciaram sua vida musical com a banda The Quarrymen, logo depois o nome foi trocado para Silver Beatles e finalmente The Beatles. No início a banda realizou uma série de shows em Hamburgo, Alemanha, seguida por diversas noites no Cavern Club em Liverpool. O grupo chamou a atenção do produtor Brian Epstein, que apresentou a banda à gravadora Decca, a gravadora recusou o convite.

Os Beatles assinaram com a EMI em 1962. Brian Epstein pressionava os meninos para abandonar o visual de jaquetas de couro – visual remanescente dos anos de ouro do Rock anos 50 em favor de uma aparência com ternos e gravatas bem cotadas e comportadas. No mesmo ano o baterista original é trocado por Ringo Starr, que estabiliza a formação clássica da banda. O primeiro single de sucesso foi *Please Please Me*, que atingiu o primeiro lugar das paradas britânicas no início de 1963 – o primeiro de muitos que se seguiram.

Em fins de 1963 a Beatlemania já havia se instalado na Grã Bretanha. E no final desse mesmo ano a Capitol decide lançar o grupo nos Estados Unidos. A Capitol escolheu a música *I Want to Hold Your Hand* para ser lançada como *single* no mercado estadunidense e rapidamente conquistou as paradas de sucesso. Impulsionados por novos singles a entrarem nos *charts* e aparições em programas de televisão, a Beatlemania tomou conta dos Estados Unidos. Os primeiros anos dos Beatles podem ser considerados como uma tentativa de revitalizar o velho Rockabilly em uma nova forma. Segundo Richie Unterberger, colunista da Allmusic:

Eles sintetizaram tudo que era bom a respeito do velho Rock and Roll em algo original e mais excitante. Eles estabeleceram o protótipo do grupo auto suficiente que escrevia e realizava seu próprio material. Como compositores, suas inovações melódicas foram responsáveis pela evolução do Rock de suas bases Blues / R&B em algo muito mais eclético e visceral.⁷

Os álbuns entre 1963 e 1965 são o que pode ser considerado a primeira fase da banda, pois marcam a fase mais aguda da Beatlemania e o desenvolvimento de canções românticas sob a roupagem renovada do Rockabilly.

Em 1966 a banda decide abandonar os shows ao vivo e passam a se dedicar apenas às gravações. O próximo álbum *Revolver* mostra um direcionamento mais artístico e experimental, que será desenvolvido com mais afinco em *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Os álbuns seguintes irão demonstrar um som menos psicodélico, mas igualmente inventivo. A essa altura os Beatles já efêndiam claramente posições contrárias à guerra do Vietnã.

A carreira artística dos Beatles demonstra um processo no Rock no qual os artistas deixam de ser apenas vendedores de disco para se transformarem em ídolos com postura política e gênios criativos.

⁷ Disponível em: <<http://www.allmusic.com/artist/the-beatles-p3644/biography>>, tradução livre: They synthesized all that was good about early rock & roll, and changed it into something original and even more exciting. They established the prototype for the self-contained rock group that wrote and performed its own material. As composers, their craft and melodic inventiveness were second to none, and key to the evolution of rock from its Blues/R&B-based forms into a style that was far more eclectic, but equally visceral.

Antes de passarmos ao próximo movimento no campo do Rock nos anos 60, são necessárias algumas palavras sobre a contracultura nesse campo. No próximo capítulo a respeito do Rock Progressivo, analisaremos com maior profundidade a direção e o espírito dos anos 60. Contudo, a série histórica que leva ao Rock Progressivo se inicia com a direção que o Rock toma a partir dos anos 60.

Em 28 de agosto de 1963 ocorreu a marcha sobre Washington por trabalho e liberdade liderada pelo ativista negro Martin Luther King. A marcha foi um protesto social por justiça social e contra a segregação racial. Bob Dylan e Joan Baez se apresentaram na marcha em apoio à causa. Segundo Muggiati (1973), em *Rock, el grito y el mito*, o nascimento do Blues é um grito de liberdade dos negros em relação à escravidão, esse grito negro foi incorporado pelos brancos no Rock. A contracultura no Rock de artistas, por exemplo Bob Dylan, se enquadra nesse contexto de um grito por liberdade e direitos civis, isto é, do reconhecimento de um outro até então subjugado. Portanto, essa contracultura dos anos 60, na qual o Rock muitas vezes fez parte, está ligado à direção da época em reconhecer identidades⁸.

A década de 60 é marcada também por um movimento revolucionário concentrado principalmente em San Francisco. Baseados na recusa ao sistema capitalista, na liberdade sexual e estilística e na rejeição da guerra do Vietnã, o movimento *hippie* alcançou bastante influência tanto entre bandas quanto no público. São marcas do movimento as flores no cabelo, de onde deriva o termo *flower power*, os cabelos compridos e as comunidades alternativas. Destacam-se os temas: “paz e amor”, “faça amor não faça guerra”. Algumas bandas importantes incluem: Grateful Dead, Jefferson Airplane, The Doors e Janis Joplin.

É também dessa época a cultura de festivais, do qual Woodstock, realizado entre 15 e 17 de agosto de 1969 é, sem dúvida, o mais famoso. Em fins da década o Hard Rock alcança o seu período de apogeu com a banda Led Zeppelin. Bandas cada vez mais virtuosas e complexas misturavam inovações estéticas como a agressividade do Hard Rock. Surgiam Deep Purple, Frank Zappa, Ten Years After, Jethro Tull. A simplicidade do Rock anos 50 havia desaparecido, e, se Elvis era um *entertainer*, John Lennon era um artista.

Os três grandes movimentos dos anos 60, a *british invasion*, o Folk Rock e o Rock Psicodélico, são movimentos completamente diferentes do Rock anos 50. O que esses três movimentos trazem é uma valorização do Rock enquanto arte, enquanto comportamento cultural que tem algo a dizer. Observa-se aqui uma clara reação à música como produto

⁸ Essa contracultura em torno da categoria identidade não foi a única dos anos 60. Um exemplo ilustrativo é a comparação Malcom X e Martin Luther King, o primeiro possuía um discurso muito mais radical de enfrentamento da estrutura branca e possuía posições socialistas clássicas.

comercial. O movimento *hippie* é o ápice de um movimento jovem que buscou não apenas considerar o Rock and Roll como lazer e consumo, mas sim como um movimento parte da contracultura. Um bom exemplo dessa mudança do Rock com vista a um capital simbólico de arte é o editorial da primeira edição da revista Rolling Stone, escrito por Jann Wenner em 1967:

Nós começamos uma nova publicação refletindo o que nós vemos como as mudanças no Rock and Roll e as mudanças geradas pelo Rock and Roll. Porque os jornais correntes se tornaram inapropriados e irrelevantes e as revistas de fãs são um anacronismo, envoltos na moda do mito e do nonsense. Nós esperamos que nós tenhamos algo aqui para os artistas e a indústria e toda pessoa que acredita na “mágica que pode te tornar livre”. Rolling Stone não é apenas sobre música, mas também sobre as coisas e atitudes que a música encarna. (tradução livre)⁹

Tanto o Schlock Rock em fins dos anos 50 quanto o Bubblegum nos anos 60 são puras criações de mercados destinados a um público adolescente composto de artistas pouco interessados em questões políticas, sociais ou autonomia do campo artístico. Em oposição a esse Rock comercial, as bandas da *british invasion*, do Folk Rock e do Rock Psicodélico reivindicam autonomia e seriedade. Nessa época começam a surgir embates entre os artistas e as gravadoras em torno de questões como o direcionamento dado a música. Veremos mais adiante como as gravadoras perceberam que a autonomia artística pretendida pelos artistas também vendia. O Rock virou arte, mas não deixou de ser um produto comercial.

Também por parte do público ocorre uma diferenciação entre um público um pouco mais velho interessado em Rock and Roll, o fã que se importa com a música dita “verdadeira” e rejeita o rótulo de produto comercial, e o fã adolescente que acompanha os ídolos *teens*. O valor difundido entre o público e entre os artistas da integridade artística, da recusa da música como produto comercial e da música em primeiro lugar, se torna uma regra moral implícita para aqueles empenhados mais seriamente no campo.

É claro que há tensões entre a autonomia da música e seu valor comercial. De modo geral há certa recusa entre os artistas a confessar os ajustes feitos no “pacote estético” em que sua música é feita – moda, capa de disco, letras – com vistas a maior apelo comercial. Mas esses ajustes constantemente foram feitos com menor ou maior aceitação do público. Segundo

⁹ We have begun a new publication reflecting what we see are the changes in Rock and Rock and the changes related to rock and roll. Because the trade papers have become só inaccurate and irrelevant, and because the fan magazine are an anacronism, fashioned in the mold of the myth and nonsense, we hope we have something here for the artists and the industry, and every person who believes in the “magic that can set you free”. Rolling Stone is not just about music, but also about the music and attitudes that music embraces.

o sociólogo Vulliamy (1977), a questão da autonomia da música – incluindo aí escrever a própria música – é um valor que demarca o Rock frente ao Pop.

É interessante notar que esse novo Rock mais sério que surge nos anos 60 é composto quase exclusivamente por brancos, classe média, universitários e concentrado nas cidades. A música negra vai seguir seu próprio caminho pelo Jazz e pela Soul.

No começo dos anos 70, surge o Rock Progressivo clássico, King Crimson, Emerson, Lake & Palmer, Genesis, seguindo a tendência da complexidade e virtuosismo e elevando ao limite a ideia do Rock enquanto produto artístico autônomo e genial. O Rock Progressivo, conforme veremos mais adiante, será o último movimento modernista no Rock a acreditar na autonomia da arte.

Porém, os anos 70 veem também o Rock simples retornar do ostracismo. Concomitantemente nos EUA e na Inglaterra surge o movimento Glam (ou glitter) Rock. As melodias fáceis retornam junto com uma imagem andrógina, cabelos e maquiagens espalhafatosas. T. Rex, David Bowie, Sweet, Elton John, Slade. Esse movimento será uma influência importante no Punk Rock.

Em 1970, o Black Sabbath eleva os limites da agressividade do Hard Rock e inaugura o gênero Heavy Metal. Pouco tempo depois, surgem também Kiss e Alice Cooper, bandas de Hard Rock mais simples, mais agressivas, com forte apelo visual e aspectos teatrais. É interessante que de modo geral o Hard Rock e o Glam recuperam o apelo da música como sinônimo de diversão, lazer, dos anos 50. Por outro lado, Alice Cooper e Kiss não possuem nenhum pudor em afirmar que visam antes tudo o lucro.

Em 1975, dominavam as paradas de sucesso Hard Rock, Glam Rock e Rock Progressivo. Porém, em meio a pequenos bares e casas de show de cidades grandes americanas, como Detroit e Nova Iorque, surgia o movimento Punk Rock. O estilo era marcado pelo espírito “faça você mesmo” em oposição às grandes produções da época, por uma música simples e agressiva e por uma estética suja.

3.4 A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA

Nós viemos a descobrir, e não foram precisos anos para isso, que toda a massa que dávamos ganhar à Decca ia para o fabrico de umas caixinhas pretas que eles metiam nos bombardeiros da American Air Force para rebentar com o Vietname do Norte. Pegavam na massa que nós fazíamos para eles e enfiavam-na toda nos seus negócios de radar. Quando demos por isso, ficamos em brasa. Era isso mesmo. Porra, um gajo descobrir que ajudou a matar sabe Deus quantos milhares de pessoas sem saber! Antes quero lidar com a Máfia que com a Decca (KEITH RICHARDS apud CHAPPE; GAROFALO, 1989, p. 13)

Chapple e Garofalo (1989) no livro *Rock e Indústria* analisam os bastidores da indústria fonográfica nos Estados Unidos. O nome original do livro é sintomático: *Rock and Roll is here to pay*. Muitos dos dados apresentados aqui são retirados desse livro. Ainda que o interesse deste estudo esteja no Rock Progressivo e no Punk Rock – movimentos musicais sobretudo ingleses –, é interessante repassar a história da indústria fonográfica estadunidense. A recepção das bandas inglesas no mercado estadunidense é sinal de prestígio simbólico no campo. De fato o caminho efetuado por toda banda inglesa de alguma repercussão se deu pela tentativa de abocanhar o imenso público estadunidense sedento por Rock and Roll.

As indústrias culturais nos EUA expandiram consideravelmente seus lucros e poder por todo o século XX. Esse fato decorre de um aumento significativo do poder de consumo da população e do estímulo à produção de supérfluos. Portanto, após a Segunda Guerra Mundial, os EUA despontam como a maior potência econômica do globo. Nesse contexto o consumo adquire o aspecto central para absorção do excedente de produção e se solidifica como um grande impulso para a consolidação do Capitalismo estadunidense.

Conforme já exposto, o desenvolvimento do Capitalismo fez surgir grandes e imensos conglomerados econômicos. O fordismo é responsável pela criação de grandes e gigantescas fábricas, com trabalho repetido, ordenado, regularizado e uma produção em série de bens e serviços em larga escala a baixos preços. É uma época em que o consumo é democratizado, o carro é o símbolo de um período em que os produtos industrializados são comercializados por uma parcela cada vez maior da população.

A indústria fonográfica se insere nesse contexto de produção em larga escala por conglomerados gigantescos. As grandes gravadoras que dominaram e dominam o mercado fonográfico são em grande maioria divisões de conglomerados maiores, que incluem não

somente outras indústrias culturais como o cinema e a televisão, mas às vezes também a indústria militar e o ramo funerário¹⁰.

Nesse aspecto, ainda que o Rock e a música possuam suas especificidades sociais, o disco é um produto comercial. Todo o “pacote estético” no qual esse disco está inserido – a capa, as roupas, a “atitude” dos artistas, o discurso expresso nas letras ou nas entrevistas que o artista dá, o som em si, o timbre das guitarras, o modo de cantar – é parte de uma produção sistemática de publicidade que visa em última medida vender o produto e gerar o lucro, parte, pois, da prática tecnológica e da indústria cultural. Os artistas podem estar mais ou menos envolvidos nesse produção da criação do “pacote estético”, podem possuir autonomia ou não sobre a mensagem a ser passada a respeito de um disco, mas no final das contas o disco é um produto que está sendo vendido em uma prateleira. Sendo assim, faz parte da estrutura geral de produção e consumo da sociedade. O Rock é um discurso que nasceu dependente dos meios de comunicação e da tecnologia para a sua própria produção.

As indústrias fonográficas não apenas se articulam em grandes conglomerados como também controlam grande parte da cadeia de consumo do Rock. Algumas companhias possuem atacados de distribuição dos discos. Todas elas realizam publicidade em revistas, rádios, televisão; algumas possuem estúdios para gravação; e todas elas realizam contratos, às vezes de exclusividade, com o circuito de locais de shows. Todos esses segmentos que operam na produção do Rock and Roll são compartimentados dentro da indústria fonográfica como uma verdadeira linha de produção. Mesmo rádios FM e revistas de pequeno porte, que buscam independência, tem de lidar com o fato de que sem a renda da publicidade das grandes gravadoras não há sucesso comercial.

Entretanto, o caráter estrutural do Rock, sua dependência da tecnologia e do mercado não explicam totalmente como esse discurso se estruturou. Em fins dos anos 40 e meados dos anos 50, o Rhythm and Blues começava a ganhar cada vez mais força comercial, impulsionado em grande parte pelo aumento de consumo da população negra. As grandes gravadoras da época, em virtude da escassez de goma laca – à época ingrediente essencial para produção de discos – haviam priorizado a comercialização da música pop e a produção de música clássica. Ainda que a música clássica jamais vendesse como os artistas pop, as suas vendas constantes garantiam lucros regulares. O público da música clássica, em geral, aceita pagar um pouco mais caro pelo disco. Portanto, a música clássica agrega um capital simbólico

¹⁰ A MCA e a Warner Communications possuíam também indústrias do ramo funerário.

às empresas que podem angariar lucros com produtos mais caros para um público mais seletivo, mas constante.

Nesse contexto, pequenas gravadoras de R&B e posteriormente de Rock and Roll ganharam bastante espaço com a promoção desse estilo de música. Ainda que as gravadoras grandes tenham se apropriado do Rock and Roll, esse estilo novo foi em grande parte divulgado em seu início por pequenas empresas.

As pequenas empresas, em oposição às grandes, possuíam por conta de seu aspecto centralizado maior margem de manobra. Em geral os diretores e donos dessas pequenas empresas eram pessoas jovens ligadas ao mundo da música e frequentadores assíduos dos clubes de R&B e conheciam a música a ser feita, o tipo de público a consumi-la e os músicos criadores.

Em geral os diretores eram de fato apreciadores de música, porém isso não indica que os objetivos das pequenas empresas diferiam dos grandes conglomerados. A prática de roubar os músicos, em especial os negros, permanecia indiferente estivesse o artista ligado a uma grande ou pequena gravadora. Era prática comum também dessa época cada gravadora possuir o seu produtor musical, que independentemente da vontade e das características de cada artista imprimia um tipo de gravação e um som característico aos artistas. A Motown, gravadora independente que se especializou em música Soul, era conhecida por interferir na performance de cada artista de modo a tornar o som negro palatável ao ouvido branco. Essa interferência, o modo como o artista era produzido e gravado, seguia passos predeterminados, como ocorre numa linha de montagem. Havia o som característico da gravadora Chess, o som característico da gravadora Motown, assim como um carro da GM se parece com um carro da GM.

No fim das contas, o objetivo era o mesmo: lucrar. O Rock permanecia um produto comercial. A trajetória de Sam Philips e sua visão empreendedora (achar um artista branco que cante como um negro) demonstram o caráter comercial do Rock and Roll, mesmo entre as pequenas gravadoras.

Outra razão que explica o sucesso das pequenas gravadoras na indústria fonográfica é o caráter razoavelmente barato desse mercado. Por conta das inovações tecnológicas da época, gravar um disco era algo barato que necessitava de capital inicial pequeno. O capital necessário para iniciar a produção de um filme e se inserir no circuito do cinema é, comparativamente, muito maior. O que explica a relativa descentralização da indústria musical em seu início. Por outro lado, a indústria de disco não necessitava de nenhuma autorização governamental, como a indústria da TV e a do Rádio.

Nesse período inicial do Rock and Roll as grandes gravadoras estavam receosas de que o Rock and Roll fosse simplesmente uma moda passageira. A RCA comprou o passe de Elvis Presley e não fez nada mais, a gravadora não se empenhou mais no novo estilo. Portanto, a força dinâmica do Rock and Roll anos 50 se assentava nas pequenas gravadoras; as grandes se apropriavam daqueles artistas que já haviam sido testados nas pequenas gravadoras e que demonstravam grande apelo comercial.

Entre 1958 e 1963 o mercado fonográfico entrou em baixa. Conforme dito essa é uma era em que os primeiros grandes *rockers* como Elvis e Jerry Lee Lewis estão entrando em declínio. É dessa época também o início de uma prática que se tornará constante no desenvolvimento do Rock, a fabricação de artistas pop sob medida pela e para a televisão. O Shock Rock vai ganhar grande força de consumo entre os adolescentes, mas entre o público adulto, preocupado com uma música mais séria, as vendas de Rock and Roll baixam consideravelmente.

Uma das razões pelas quais as gravadoras grandes não quiseram se envolver diretamente com o Rock and Roll sem dúvida refere-se ao caráter racista e conservador da indústria cultural. Os anos 60 resolverão esse problema. O primeiro grande artista dos anos 60 é Bob Dylan. E, apesar do clima contracultural que esse artista encarnou, era branco e vinha de uma tradição musical essencialmente branca, o Folk. Não havia, portanto, nele o traço híbrido do R&B. Apesar dos esforços das gravadoras em divulgar e apoiar o Folk, não foi esse estilo que mudou os rumos da indústria fonográfica.

Em 1964 estoura a Beatlemania. Os lucros auferidos por conta dos Beatles foram tão grandes que as gravadoras simplesmente não puderam mais ignorar a força comercial do Rock and Roll. A partir disso, se estrutura na indústria uma verdadeira corrida ao ouro. Diversos artistas são contratados simplesmente por serem ingleses. Daí advém a *british invasion*, que toma conta dos Estados Unidos. Nesse contexto, o mercado do Rock and Roll sofreu uma rápida monopolização com no máximo dez gravadoras a dominar o mercado. As poucas gravadoras pequenas a se manterem ou fizeram contratos de distribuição com as grandes, ou foram absorvidas pelos grandes conglomerados.

A história do Rock and Roll pós 1964 é a história da estruturação de um novo discurso e da cooptação desse discurso pela indústria fonográfica. O novo discurso do Rock and Roll visa estabelecer esse estilo de música como arte e às vezes como parte da contracultura. Tanto o Folk de Bob Dylan, quanto a *british invasion* e o novo Rock Psicodélico da Califórnia são músicas realizadas pela classe média baixa branca. O aspecto contracultural e artístico desse novo Rock não é apenas aceito pelas gravadoras como também incentivado.

A indústria fonográfica percebe que esse impulso criativo dos artistas, a busca por autonomia, também vende. Diminui, portanto, a determinação por meio das gravadoras do conteúdo das letras, as composições musicais e como os artistas gravarão. Os bubblegums continuam a ser completamente dirigidos pelas gravadoras, mas artistas como Grateful Dead e os Beatles possuíam grande autonomia. É claro, a estrutura publicitária permanece nas mãos das gravadoras, mas os artistas são cada vez mais chamados a intervir nesse mercado. Mick Jagger, por exemplo, além de excelente cantor sempre esteve a frente do controle da imagem a ser passada pela banda. Os Stones foram psicodélicos em 67, punks em 78 e soul em 80. Conta-se que Mick Jagger resolveu direcionar a imagem da banda rumo aos estilos mais populares em cada ano. Entretanto, as mudanças dos Rolling Stones nem sempre representaram mais vendas de discos. A mudança ou evolução de uma banda tem de ser legitimada pelo público como algo verdadeiro ou real. Por outro lado, a banda Jefferson Airplane, apesar de todo o discurso contracultural, não se furtou a fazer um anúncio para a marca de jeans Levi's.

De todo modo, a própria indústria fonográfica se tornou mais liberal e se aproximou dos músicos. Foram criadas divisões e funções de trabalho que buscavam aproximar as gravadoras dos artistas e diminuir a distância em relação as pequenas gravadoras, que em geral estavam mais próximos do contexto cultural da produção da música. Em geral a figura do produtor 'ladrão dos músicos' é trocada pelo produtor que briga pela banda, um membro invisível. É ilustrativo, por exemplo, um anúncio realizado pela WEA para promover um disco: "o sistema não pode parar a nossa música". É interessante a questão do "nós" e a "nossa música" – cultura juvenil rocker em oposição ao "sistema" do qual teoricamente a WEA enquanto indústria capitalista faz parte.

O Rock é um produto comercial e um discurso de contestação. Essas duas questões são permeadas por tensões e conflitos na prática em que se desenvolve o campo do Rock. Apesar de toda a estrutura publicitária, nem mesmo as gravadoras acreditavam que podiam simplesmente criar um novo Beatles ou um novo Elvis. O Rock é um produto comercial que carrega um discurso, que encontra eco ou não no público.

Claro que as companhias podem popularizar um certo tipo de música à custa de uma forte promoção e de atuações subsidiadas. A música em si própria, porém, já costuma existir. Os vários novos estilos de vida e as diversas reações a determinadas condições culturais produzem um tipo de música que depois as companhias agarram. (CHAPPLE; GAROGALO, 1989, p. 249).

O presidente da Warner-Reprise, Smith, é mais claro:

Logo que o artista está “criado” – e a maioria deles não se consegue “criar”, falha e desaparece – a companhia de discos procura aumentar as vendas álbum a álbum até que elas sejam automáticas. A Warner-Reprise fixa aos seus artistas um “teto” e depois, em cada novo álbum, tenta fazê-los saltar para outro mais acima. [...] Depois, o que há a fazer é meter o artista na classe dos discos de ouro, que são 450.000 ou 500.000 álbuns. Mais além disso, é um jogo de dados. Quero eu dizer: ninguém pode adivinhar onde está um Elvis Presley, ninguém pode prever um Herbie Albert. Ninguém previu os Beatles. (SMITH apud CHAPPLE; GAROGALO, 1989, p. 250)

De alguma forma, o produto estético simbolizado por uma banda tem de carregar aspectos “verdadeiros” para vender. O discurso em que uma banda está inserida tem de simbolizar os sentimentos e subjetividades do público receptor, isto é, dos jovens.

3.5 PERFORMANCE AO VIVO

*Oh, yeah, it was like lightning, everybody was frightening
And the music was soothing, and they all started grooving
Yeah, Yeah, Yeah, Yeah, Yeah
And the man at the back said
Everyone attack and it turned into a ballroom blitz
Sweet: The Ballroom Blitz (1974)*

Mais do que os discos, o ápice do Rock and Roll são os concertos ao vivo. A performance ao vivo é a prova de fogo de uma banda, o momento em que o público tem a possibilidade de verificar se o discurso e a musicalidade expostos no disco são verdadeiros.

Um show de Rock é uma verdadeira catarse coletiva, o ponto alto do circo do Rock and Roll, em que uma consciência coletiva específica emerge e em que se está autorizado a adotar comportamentos desviantes. Por conta desse momento coletivo cujas regras morais mais gerais são deixadas de lado emerge uma sociabilidade jovem, em que o discurso e a subjetividade Rock de rejeição aos padrões adultos tomam corpo.

Featherstone (1990) discute no capítulo cinco de seu livro *Cultura de consumo e Pós-Modernismo* a estetização da vida cotidiana na Pós-Modernidade. Segundo o autor muitas das características pós-modernas já estavam presentes no período anterior. Ele cita as feiras e os carnavais como tradições modernas em que a estetização da vida já ocorre.

O processo civilizador, portanto, envolveu um controle cada vez maior das emoções, um sentimento de repugnância diante da revelação física, os odores, suores e ruídos do corpo inferior e uma sensibilidade ao próprio espaço físico. (FEATHERSTONE, 1990, p. 116)

Esse processo civilizador que controla os impulsos é responsável por gerar um desejo reprimido pelo escondido e pelo estranho, gerando assim fascínio, anseio e nostalgias. É nesse sentido que pululam feiras, circos e carnavais pela Europa, espaços nos quais o grotesco e o proibido podem vir à tona sob a forma de um “descontrole controlado” (FEATHERSTONE, 1990). É a mesma ideia que o sociólogo esloveno Slavoj Žižec desenvolve no documentário *The Pervert's Guide to Cinema* de 2006. O cinema mostra aquilo que não queremos ver na vida real, o que nos provoca desejo e repulsa, ao mesmo tempo.

Um show de Rock cumpre a mesma função para determinados grupos jovens. O estranho, o pecaminoso, aquilo que os pais proíbem e as igrejas rejeitam, ou seja, a liberdade do corpo pode ser realizada, com maior ou menor segurança.

Nesse sentido, um show de Rock é um momento de encontro de sociabilidades em que as identidades e comunidades podem se expressar livremente. A cultura dos festivais que se inicia em meados dos anos 60 é uma oportunidade para multidões se reunir e compartilhar visões e expressar um verdadeiro “eu”, um “eu” descoberto das pressões sociais mais gerais. Jim Morrison dos The Doors chegou a dizer: “Nos nossos shows, nós nos divertimos, o público se diverte, a polícia se diverte, é um triângulo amoroso muito doido.” (MORRISON apud WENNER; LEVY, 2008, p. 32).

As enormes confusões (pancadarias, atitudes obscenas, consumo de drogas) envolvidas em concertos de Rock por conta dessa subjetividade liberada trouxeram uma série de restrições aos eventos e concertos ao vivo. Entretanto, o caráter exótico estético de experiência do proibido permanece. A partir dos anos 80, os festivais começam a decair, e o concerto de Rock se torna em geral um ambiente mais controlado. Isso não impede o surgimento de grandes espetáculos em que shows de luzes e pirotecnia compõem o pano de fundo para a performance das canções.

Um concerto de Rock possui ainda outra característica bastante peculiar: é uma forma de devolver a “aura” à prática artística. Nessa perspectiva, as indústrias culturais desumanizam o processo de produção das artes, e a tecnologia e a técnica de reprodução se sobressaem. Benjamim (2000) já havia antecipado a ideia de que o culto à personalidade que se desenvolve com os atores de cinema é, antes de tudo, uma tentativa de humanizar o produto cultural. Um concerto de Rock é um evento único que ocorre em uma cidade, em uma data, em um local e que se percebe diferenciadamente segundo a posição que se está na plateia. Nesse sentido, ele é o oposto da canção gravada, que pode ser reproduzida fielmente indefinidas vezes. Ao contrário, aquele ambiente gera experiência, um ritual, ele requer presença. Se os concertos são a prova de fogo das bandas de Rock é porque nesse momento a

“aura” de um artista está a ser testada. Nesse momento, o artista deve mostrar o que possui de único e autêntico.

Entretanto, como tudo no Rock os concertos são também momentos de muita circulação de capital, grande interesse dos capitalistas, das grandes empresas da indústria cultural, de marketing e do entretenimento.

3.6 CONCLUSÃO

*When the truth is found to be lies
And all the joy within you dies
Don't you want somebody to love?
Jefferson Airplane: Somebody to love (1967)*

O Rock foi um grito sobre revolução sexual nos anos 50 e um discurso artístico nos anos 60. Terá sido esse grito apenas uma conveniente desculpa ao consumo implantada pela indústria cultural? Que papel desempenhou o Rock na política? Terá sido ele apenas uma força alienante, um lazer que desvia o foco em relação ao verdadeiro problema?

Segundo Suassuna et al. (2005), a Modernidade separou sociedade e natureza, biológico e social. Nesse processo o corpo foi ordenado e regularizado, foi submetido a controles com vistas a uma racionalidade técnica, instrumental. O corpo como prazer foi rejeitado em favor de um corpo para o trabalho.

Várias discussões realizadas nesta dissertação como juventude, lazer, corpo nos lembram a dimensão opressiva da Modernidade, uma Modernidade que viu no ideal ascético e no trabalho os valores fundamentais. A ordenação e a regularização moderna da sociedade refletem nas concepções teóricas sobre o corpo, o lazer, a juventude e a família. Quando Bauman (1998) diz que o superego é uma criação moderna, ele está novamente retomando a questão da regulação da liberdade na Modernidade. O que há por trás da Modernidade é uma nova sociabilidade, mais contida, em que desejos e prazeres são regulados.

Elias (1994) e Taylor (2005) historicizam essa nova sociabilidade. O superego repressor foi criado aos poucos, o controle sobre os impulsos foi paulatinamente se impondo. Taylor (2005) nos mostra, por exemplo, como uma aristocracia guerreira se converteu em uma aristocracia de corte, em que a política, os conchavos, as amizades e a influência se tornam mais importantes que as espadas e os canhões, cujos impulsos agressivos têm de ser contidos.

Segundo Chapple e Garofalo (1989), a industrialização requer uma ordenação específica do corpo. Essa ordenação baseada na repetição, regularidade, hierarquia são próprias do trabalho industrial. É a mesma questão aludida por Weber (1985), para quem o ideal ascético dos primeiros protestantes serviu muito bem a um nascente Capitalismo que incentiva o trabalho, mas não o consumo; o empreendedorismo, mas não o lazer; a fadiga, mas não o descanso. Voltando a Chapple e Garofalo (1989), esses são os valores da nascente indústria fabril, do processo doloroso de industrialização de um país. A sociedade incentiva e apóia todo o seu aparato de socialização, por exemplo, a escola e a família se organizam de forma a controlar o corpo e prepará-lo para o trabalho.

Em um Capitalismo que atingiu o ponto de abundância, em que necessidades vitais foram preenchidas, o consumo aparece como a principal força de absorção do excedente de capital. E como forçar o consumo? Por meio da liberação do corpo, da sexualidade, a publicidade contemporânea vai associar a ideia de sexo a produtos diversos. A publicidade vai dizer a todo o momento: você pode relaxar, você pode se divertir e consumir. A questão do lazer é uma forma de consumo de supérfluos, de uma sociedade que já ultrapassou o processo doloroso de industrialização e está no processo de consumo de supérfluos.

Entretanto, esse é um processo contraditório na medida em que os meios de socialização como a escola, o exército, a política, o trabalho na fábrica permanecem a exaltar os valores modernos de ordenação e regulação dos desejos e de submissão à autoridade.

O Rock, sendo um fenômeno especificamente moderno e dependente do desenvolvimento capitalista, é especialmente sensível a essa contradição. O mundo do trabalho, da hierarquia, da regularidade, da mecanização, da obediência é o mundo moderno do controle sobre o corpo, e é o mundo adulto contra o qual o Rock se volta, daí sua condição contracultural.

Conforme vimos, a juventude, entidade separada do restante da sociedade, é sensível aos dilemas propostos pela contradição de regras do mundo adulto, entre um mundo publicitário que incentiva o lazer e o consumo e o mundo mecanizado e ordenado do trabalho e dos adultos. O Rock é uma maneira de resolver essa contradição, pois ele significa um novo discurso, que rejeita a sociabilidade contida do trabalho.

Por que os melhores cantores de Rock são também excelentes *performers*? Por que o concerto ao vivo ocupa posição tão central nesse campo? O bailado de Elvis é a liberação libidinal de uma geração. O encontro em festivais gigantescos de amor livre, consumo de drogas, atitudes impulsivas é a liberação libidinal de uma segunda geração.

O Rock anos 50 é apenas um grito, uma dança, um encontro, mas o Rock anos 60 vai produzir um discurso mais conciso, politicamente mais coeso a respeito da liberação do corpo e da negação dos valores modernos do trabalho. O movimento *hippie* tentou ser mais do que mero lazer. “Fundamentalmente, era contra o mercantilismo consumista e contra a organização sexual puritana. Em muitos casos foi também contra a guerra do Vietnã e a favor da liberação dos negros.” (CHAPPLE; GAROFALO, 1989, p. 390).

Portanto, o Rock organizou um discurso em que as subjetividades e os sentimentos de uma geração puderam ser ditos. Nesse sentido, ele é uma tradição popular nascida espontaneamente a partir das condições estruturais da sociedade moderna e de suas contradições. Uma tradição popular e um discurso que possuíam sim aspectos políticos contraculturais e que apresentaram possibilidades novas:

Sob a forma de atitudes antiautoritárias e de espontaneidade, a liberação sexual defendida pela música Rock pode transferir-se para os locais de trabalho e para as linhas de montagem, causando actos [sic] de ataque ao sistema; mas, na esfera do consumo, a personalidade libertada integra-se mais eficazmente ao sistema consumista. (CHAPPLE; GAROFALO, 1989, p. 396)

O fato de um discurso democrático de uma personalidade libertada servir melhor ao consumo e de a indústria cultural ter cooptado esse discurso na forma de produto comercial serve para diversos ataques ao Rock. O conceito de indústria cultural segundo Adorno e Horkheimer (1985) revela uma perspectiva em que a produção cultural voltada ao consumo seria uma última forma de alienação produzida pela economia capitalista.

A verdade é que mesmo o discurso *hippie* e sua explícita defesa da liberdade individual sobre o corpo não conseguiu se imprimir em uma plataforma política típica. O Rock politiza a noção do corpo ordenado desde os primeiros rebolados de Elvis. De fato a sociabilidade mais fluida do Rock é uma distinção importante que marca o nascimento do estilo. Entretanto, essa característica revolucionária do Rock não foi absorvida pela prática partidária tradicional, pelo menos não nos anos 60, 70. E se mais tarde a política sobre o corpo de alguma forma entrou na política partidária, não foi por meio do Rock, mas este tem mostrado esse conflito, que marca a sociabilidade jovem desde os anos 50. Mick Jagger chegou a ser convidado a disputar eleições pelo partido trabalhista, mas recusou o convite.

Conforme veremos, no próximo capítulo, o aspecto contracultural do Rock está ligado a uma ética dos anos 60 dos movimentos civis e da liberdade do corpo. Nesse sentido a política contracultural do Rock é cultural e identitária. Essa política contracultural se distancia da esquerda tradicional, que enxerga o proletariado e a questão econômica como princípios de

transformação social. Beatles (*You say you want a revolution, You better free you mind instead*¹¹) e Rolling Stones (*Well, what can a poor boy do? Except to sing for a rock 'n' roll band*¹²) se perguntaram sobre a revolução, mas as respostas propostas são individuais e não coletivas.

Portanto, o desenvolvimento do Rock é um sintoma de desenvolvimentos mais gerais que atingem não somente o Capitalismo, como também a Modernidade. Sendo parte da indústria cultural, o Rock reflete as contradições de um Capitalismo que enfatiza o consumo por meio de práticas tecnológicas de publicidade e, por outro lado, incentiva os valores modernos mais gerais de controle sobre o corpo. Para uma parcela jovem, o Rock resolve esse hiato (valores modernos x consumo) por meio do compartilhamento e da sociabilidade de valores entre pares, formando assim identidades e comunidades que acreditam em valores contemporâneos, como a liberação do corpo e a individualidade mas que porém rejeitam o trabalho regular. Entretanto a prática destas comunidades, o consumo do Rock é realizada pelo consumo.

¹¹ Canção *Revolution*.

¹² Canção *Street Fighting Man*.



*O Campo do
Rock Progressivo*

CAPÍTULO 4

O CAMPO DO ROCK PROGRESSIVO

Tinha saído do controle, e os Beatles eram o final porque eu não mais acredito em mitos, e os Beatles são outro mito. Não acredito nisso. O sonho acabou. Não estou falando só dos Beatles, estou falando de toda a geração. Acabou, e nós temos – eu pessoalmente – que descer à Terra e voltar à realidade. (JOHN LENNON apud WENNER; LEVY, 2008, p. 45)

Não apenas John Lennon se deu conta de que o sonho hippie havia acabado. Em 6 de dezembro de 1969, os Rolling Stones organizaram um festival na estrada Altamont, entre as cidades de Tracy e Livermore ao norte da Califórnia. Trinta mil pessoas compareceram ao festival, que prometia ser um dia de celebração ao estilo Woodstock. No entanto, por uma série de decisões erradas o festival acabou em caos, entre uma onda de violência com quatro mortes e um homicídio.

O documentário *Gimme Shelter* lançado em 1970 mostra todos os atores envolvidos no festival. Os Rolling Stones, por indicação da banda Grateful Dead, escolheram os Hell Angels, uma gangue de motociclista para realizar a segurança do local. Hell Angels e hippies entraram em confronto. O filme mostra os hippies contando sua versão, os motociclistas contando outra versão, a série de erros administrativos cometidos pela produção e o assassinato de um jovem expectador negro. O filme também mostra a vocalista da banda Jefferson Airplane pedindo aos expectadores do festival que utilizassem seus corpos para fazer amor e não guerra. Nesse momento o concerto já estava tomado por ondas de violência. No fim do documentário, Keith Richards, guitarrista do Rolling Stones, assistindo as cenas de violência comenta: “eles simplesmente não estão preparados”.

Jim Morrison, vocalista do The Doors, morreu em um quarto de hotel de Paris em 1971, vítima de overdose de heroína. Janis Joplin morreu pelo mesmo motivo em 1970¹³. Jimi Hendrix morreu em setembro de 1970, supostamente afixado com o próprio vômito. Assim como um acidente de avião marcou a primeira tragédia do Rock and Roll¹⁴ e o fim simbólico do Rock and Roll anos 50, a morte desses três personagens importantíssimos para a história do movimento hippie marca a morte simbólica do movimento hippie e do Rock Psicodélico.

¹³ Há diversas versões de que a heroína, droga muito mais letal, foi inserida no movimento hippie por agentes da CIA a fim de desmoralizar e enfraquecer o movimento. O filme *Panteras Negras*, de 1995, conta a mesma versão de que o governo americano introduziu a heroína para barrar o avanço do Partido Pantera Negra para autodefesa.

¹⁴ Buddy Holly, Ritchie Valens e J.P. Richardson morreram a caminho de um show no dia 03/02/1959, que ficou conhecido como “o dia em que a música morreu”.

No final da década de 60, despontavam no Rock nos Estados Unidos, MC5, The Stooges e Velvet Underground. Essas três bandas são representantes do que hoje é conhecido como Pré-Punk, bandas esteticamente mais agressivas do que a do Rock Psicodélico, mas influenciadas por este estilo. O MC5 e os Stooges são duas bandas de Detroit. O MC5 defendia posições abertamente libertárias, as posições políticas dos Stooges não ultrapassavam “*search and destroy*”¹⁵. O Velvet Underground de Nova York está ligado ao modernismo anos 60 de Nova York. Andy Warhol foi um dos patrocinadores da banda. Essas bandas representam discursos protótipos do que virá a ser o Punk Rock inglês.

O campo do Rock no final dos anos 60 passou por diversas transformações. A vanguarda do Rock Psicodélico associada ao movimento hippie, que até então se tornara hegemônica¹⁶, começa a se enfraquecer. Hegemônico aqui não quer dizer absoluto. Durante todo os anos 60, diversas formas musicais de Rock permaneceram no jogo, o Rock anos 50, o Rock de Garagem, as bandas de Pop Rock completamente dirigidas por gravadoras, todos esses estilos conviveram com menor sucesso com o Rock Psicodélico. Entretanto, o Rock Psicodélico e o movimento hippie representaram em termos de discurso a vanguarda hegemônica, isto é, aquela que fazia mais sentido para a época, tornando-se assim dominante entre os subgrupos que compõem o campo do Rock.

O valor pleno do que é excepcional – daquilo que Williams (1979) chamou de “residual” e “emergente” – seguramente só pode ser avaliado em oposição à determinada concepção do que é historicamente dominante ou hegemônico. Aqui, de qualquer forma, o período em questão é entendido não como um estilo ou maneira de pensar e agir onipresente e compartilhado de maneira uniforme, mas antes como a participação numa situação objetiva comum, para a qual toda uma gama de respostas variadas e inovações criativas mostra-se possível, embora sempre nos limites estruturais daquela situação. (JAMESON, 1992, p. 82)

O Rock Progressivo representa uma radicalização do Rock Psicodélico. Em todos os seus aspectos ele é derivado da tendência no Rock rumo à complexificação e experimentação da estrutura musical. Entretanto, o Rock Progressivo se aproxima muito mais de uma vanguarda estética do que de um movimento social como o movimento hippie. Nesse sentido, o Rock Progressivo é uma radicalização no discurso dos aspectos utópicos e experimentais do discurso psicodélico. A mudança que vai de Elvis a John Lennon, isto é, a do *performer* ao

¹⁵ *Search and destroy* (procurar e destruir) é uma canção do álbum *Raw Power* de 1973.

¹⁶ Hegemônica entre o Rock dito sério. Phil Spector, reconhecido produtor de música afirmou em 1969 “porque os quatro milhões que compraram os Monkees e os seis milhões que adquiriram os Beatles são diferentes”. Os Monkees são uma banda pop fabricada por gravadoras.

artista, tem seu ápice com o Rock Progressivo. Nunca um estilo de Rock esteve tão próximo das belas artes, nunca um discurso de Rock foi tão elaborado, reflexivo e unitário.

Em termos sociais as percepções sobre uma sociedade melhor, sobre uma sociedade mais justa e um desejo de libertação, esparsas por todo o Rock Psicodélico se condensarão em torno de narrativas que atingem certa unicidade no Rock Progressivo. Enquanto o Rock Psicodélico esteve experimentando prioritariamente sobre as bases tradicionais do Rock and Roll, eventualmente com instrumentos exóticos como a cítara, o Rock Progressivo vai alargar esse horizonte em grau e complexidade rumo aos desenvolvimentos mais complexos do Jazz e da Música Clássica. A experimentação no Rock Progressivo não é algo eventual, mas o próprio impulso sob o qual o estilo se funda. Jamais foi feita a pergunta se o Rock Psicodélico é ou não Rock. O desenvolvimento do Rock Progressivo chega a tal ponto que as pessoas começam a se perguntar se isso é ou não Rock.

O Rock Progressivo jamais foi hegemônico na mesma medida em que o Rock Psicodélico chegou a ser. No entanto, ele é uma das facetas importantes que dominarão o campo do Rock a partir da queda da hegemonia do Rock Psicodélico. Entre 1971 e 1974, o período de apogeu do Rock Progressivo, o Punk Rock estava se estruturando nos Estados Unidos. Portanto, a queda do Rock Psicodélico dentro do campo do Rock é responsável, ao mesmo tempo, por gerar discursos contraditórios como o Rock Progressivo e o Punk Rock.

Segundo o autor Martin (1998), o Rock Progressivo é fruto da condição social do fim dos anos 60. Uma condição social importante:

Não apenas pelo fato de que o mundo estava sendo virado de ponta cabeça por uma confusão social geral. Esse foi um tempo que proporcionava tanto protesto quanto possibilidades e até mesmo revolução – e uma grande música foi inspirada pelo que parecia estar escondido, pelo menos no campo ideológico por sistemas de exploração e dominação, e a emergência de um novo mundo, ao menos, um novo entendimento. (MARTIN, 1998, p. 1, tradução nossa¹⁷)

Jameson (1992) busca compreender teoricamente o que foi essa década em que um novo entendimento e tantas possibilidades estiveram latentes. A primeira constatação do autor é: “Os anos 60 tinham que acontecer como aconteceram e de que suas oportunidades e fracassos estavam inextricavelmente interligados, marcados pelas restrições e possibilidades objetivas proporcionadas por determinada situação histórica.” (JAMESON, 1992, p. 81). Isto

¹⁷ Not least of all for the fact that the world was being turned upside down by widespread and global social upheaval. This was a time of both protest and possibilities and even revolution – and some great music was inspired by what seemed to be the retreat, at least on the ideological front, of systems of exploitation and domination and the emergence of a new world or, at least, a new understanding.

quer dizer, as possibilidades discursivas no Rock, as possibilidades discursivas que geram o Rock Progressivo são resultados de condições históricas objetivas.

Os anos 60 são o resultado em muitos níveis do reconhecimento de um outro até então esquecido e subjugado. Segundo Jameson (1992), as guerras de descolonização na África antecipam muitos eventos que foram desencadeados pelo primeiro mundo. A conquista da identidade e da independência de povos africanos que se tornam senhores de sua história determina o ritmo de uma década em que mulheres, negros, estudantes procuraram articular suas próprias diferenças e passaram de fato a falar em seu próprio nome. O reconhecimento próprio da identidade implica possibilidades novas de construção de discursos não hegemônicos. Esse aspecto contracultural dos anos 60 é, portanto, resultado da constatação e da tomada de posição de outros até então subjugados, seja no plano externo (os movimentos de libertação de colônias africanas), seja no plano interno (os movimentos negros e femininos).

O desenvolvimento dessa perspectiva em que o outro, até então silenciado, se dispõe a fazer-se reconhecer perante o dominante não é uma perspectiva que se desenvolve apenas entre movimentos sociais, como o movimento negro e feminino. Conforme Jameson (1992) argumenta, essa é uma condição estrutural do período que alcança o desenvolvimento da Filosofia. Segundo o autor, a obra de Sarte¹⁸ e suas considerações sobre a reversão do olhar sobre o outro se enquadram na perspectiva de um mesmo período que buscou olhar além das vozes normalmente recorrentes e hegemônicas.

Löwi (2008) no artigo *O romantismo revolucionário de Maio 68* identifica o romantismo como uma força social, cultural e anticapitalista, que permanece latente na sociedade moderna. Nesse sentido o romantismo é muito mais do que um movimento artístico; é subjetividade e sociabilidade, uma associação social sem gênero entre subjetividade, desejo e utopia.

Pode ser definido como uma revolta contra a sociedade capitalista moderna, em nome de valores sociais e culturais do passado, pré-modernos, e um protesto contra o desencantamento moderno do mundo, a dissolução individualista/competitiva das comunidades humanas, e o triunfo da mecanização, mercantilização, reificação e quantificação. Rasgado entre sua nostalgia do passado e seus sonhos de futuro, pode tomar formas regressivas e reacionárias, propondo um retorno às formas de vida pré-capitalistas, ou uma forma revolucionária/utópica, que não preconiza uma volta, mas um desvio pelo passado em direção ao futuro; nesse caso, a nostalgia do paraíso perdido é investida na esperança de uma nova sociedade. (LÖWI, 2008)

¹⁸ Ver a obra *O existencialismo é um humanismo*.

Segundo o autor, enquanto discurso social, o romantismo se insere em uma postura de crítica artística a um Capitalismo que produz alienação e opressão. Essa crítica é realizada por meio de “explosões de subjetividade” e “imagens de desejo” que revelam um desejo profundo por mudança. Esse espírito comunitário pré-moderno e o desejo por uma subjetividade liberada do romantismo são uma parte importante dos movimentos de contracultura que se desenvolverão nos anos 60, e em especial no Rock Progressivo.

De fato, os anos 60, inclusive o movimento hippie, são parte de uma política cultural em substituição a uma política de classes baseados na proposta marxista. Toda a lógica do período se manifesta em torno da categoria identidade, em vez da categoria classe. Jameson (1992) se recusa a aceitar o fim da classe como conceito analítico, mas mostra como desenvolvimentos homólogos em diversos campos sociais (a filosofia, o Rock, ou mesmo o Maoísmo) substituem a identidade dos indivíduos baseadas em uma posição economicamente definida por uma atitude, escolha pessoal.

No Maoísmo, a oposição não é mais burguês x proletário, ou mesmo classes populares x classes dominantes, mas sim entre conservador x revolucionário. O revolucionário é um estado de espírito, uma escolha pessoal, o limite dessa lógica é o slogan: “o pessoal é político”, assumido pelos movimentos negros e feminista.

Essa perspectiva de revolução cultural apenas é possível em função do desenvolvimento de uma semiautonomia do político. O conceito de Althusser (1979) reflete não um caráter geral e abstrato da cultura e da superestrutura, mas sim um momento específico do desenvolvimento cultural no qual os produtos culturais de fato desempenharam papel mais autônomo nas relações sociais. Para o autor, no sistema capitalista diversas esferas, como a esfera cultural e a política, se tornam mais autorreferentes e menos dependentes da esfera econômica e da lógica produtiva do capital. O menos dependente aqui significa certa autonomia das práticas em cada esfera, uma autonomia, entretanto, não total, pois todas as esferas são reconciliadas numa totalidade estrutural de caráter marxista, segundo a análise do autor.

A política da identidade em oposição à política de classe é um exemplo da semiautonomia do cultural; desenvolvimentos políticos equivalem a desenvolvimentos econômicos. Essa lógica levada ao limite é explicitada pela prática da guerrilha guevarista. Segundo Jameson (1992), os guerrilheiros não estão nem na cidade, nem no campo, estão na serra. Eles não são proletários, nem intelectuais; são revolucionários. A atividade da guerrilha encontra-se solta sem o apoio de qualquer ponto material na sociedade, ela é transitória e em

permanente movimentação. O campo político encontra-se totalmente dissociado do campo econômico material.

Segundo Jameson (1992), o conceito de Althusser (1979) ainda possui um contexto referencial que explica a semiautonomia dos campos, isto é, o arcabouço marxista estrutural. Entretanto, a lógica da política da identidade, da autonomização das lutas frente a outro discurso dominante (como a guerrilha guevarista), da autonomização plena do campo cultural e político resulta no que conhecemos hoje como pós-modernismo ou a cultura de simulacro segundo o conceito de Baudrillard (1975). Isto é, a perda do referente social, do contexto referencial. A cultura não se torna autônoma, mas imbrica em todos os aspectos da vida social. A lógica da autonomização do campo cultural levada ao limite significa transformar a cultura no todo. Daí a estetização da vida cotidiana advogada pelo pós-modernismo. A homologia entre uma vanguarda estética, o pós-modernismo, e o desenvolvimento da indústria cultural levada ao limite, a cultura do simulacro, é clara: a cultura e sua proposta de junção entre arte e vida, isto é, a produção cultural enquanto lógica da sociedade. O cultural se torna a esfera por excelência da prática econômica.

O fim dos anos 60, segundo Jameson (1992), pode ser datado segundo a lógica discursiva hegemônica do período entre 1972-1974. A partir desse momento, a política do outro se torna devidamente enfraquecida, os partidos comunistas se voltarão mais para dentro, a Guerra do Vietnã está encerrada, o pós-modernismo começa a tornar-se hegemônico e o Rock Progressivo está terminando o ciclo do Rock anos 60 e sua vontade de alteridade e novos valores de mudança social se identificam com a contracultura.

O movimento hippie e o Rock Psicodélico são frutos dessa lógica cultural dos anos 60. A política jovem do Rock, em especial a do movimento hippie, que se baseia na rejeição dos valores hegemônicos do trabalho como a repetição e o controle (*faça amor, não faça guerra*), é resultado de um período em que a autonomia do campo cultural permitiu os mais variados desenvolvimentos contraculturais. O Rock Progressivo eleva a política do discurso e do falar a níveis estéticos mais elevados do que o Rock Psicodélico se aproximando do alto modernismo. Discutiremos esse ponto mais adiante.

Em 1968, os Beatles partiram rumo a um retiro espiritual na Índia. Certo orientalismo, de novos valores sobre o corpo não modernos e não ocidentais, é parte de todo o movimento psicodélico. O Rock Progressivo vai se desdobrar sobre a música clássica europeia e sobre o Jazz. Enquanto isso, seus discursos têm como base um passado pastoril pré-moderno inglês ou o desenvolvimento da prática tecnológica em temáticas futuristas. O Rock Progressivo, sendo o último movimento dos anos 60, já passa a olhar mais para dentro e menos para fora.

Ou seja, a lógica cultural dos anos 60 do olhar sobre o outro está enfraquecida. Enquanto o Rock Psicodélico procurou o outro mais distante (orientalismo), o Rock Progressivo vai procurar o mais perto (o Jazz e a música clássica).

O Jazz enquanto desenvolvimento da cultura negra pode ser considerado um olhar para a fora do Rock Progressivo, típico dos anos 60. Entretanto, conforme nos mostra Lewis (1987), o Jazz estadunidense possui um desenvolvimento nos anos 60 rumo ao Modernismo. Nesse sentido o moderno Jazz (bebop, new thing) solapa as populares big bands e passa a adotar um discurso que se vê como arte. Desse modo ocorre a valorização de gênios individuais (naquela concepção do gênio intimista bem típica dos escritores modernistas), a formação de uma vanguarda *avant garde* que se vê como independente do público e da sociedade. E a experimentação e virtuosismo tendem a ser vistos como construções rumo a verdades estéticas universais. Na medida em que o Jazz passa a se encarar como arte e ganha capital simbólico, ele é assimilado pela classe média alta estadunidense, diminuindo sua alteridade, seu caráter “marginal” e contestatório.

Jameson (1992) reconecta todo esse turbilhão de possibilidades homólogas culturais dos anos 60 em torno da teoria marxista. Para tanto, ele se utiliza das explicações do economista Mandel (1985). Segundo Mandel, o Capitalismo se desenvolve segundo ciclos evolutivos longos de trinta a quarenta anos. Esses desenvolvimentos representam saltos tecnológicos de ganho de mais valia e possibilidades de realização de capital. Um ciclo se encerra na medida em que todas as possibilidades de ganho são exauridas. O ciclo que se encerra em 1972-1974 é o ciclo resultante da descoberta da tecnologia computacional, da energia nuclear e da mecanização da agricultura; é também o fim de um longo período de prosperidade capitalista. Essa periodização coincide com a de Harvey (1989) a respeito da queda do Fordismo e da inauguração da acumulação flexível.

Segundo Jameson (1992), o turbilhão de possibilidade dos anos 60, a semiautonomia da cultura, é resultado de toda a energia liberada pelo ajuste de um ciclo evolutivo para outro, de um sistema de lógica de produção – o fordismo para a acumulação flexível.

O Capitalismo tardio em geral (e os anos 60 em particular) constitui um processo em que as últimas zonas remanescentes (internas e externas) de pré-Capitalismo – os últimos vestígios de espaço tradicional ou não transformado em mercadoria dentro e fora do mundo avançado – são agora finalmente penetradas e colonizadas por sua vez. O Capitalismo tardio pode ser definido como o momento em que os últimos vestígios de natureza que sobreviveram ao Capitalismo clássico são finalmente eliminados: a saber, o Terceiro Mundo e o inconsciente. Os anos 60 terão sido então o período de transformação em que essa reestruturação se fez em escala global. (JAMESON, 1992, p. 24)

Os ganhos realizados com a política cultural da alteridade e da identidade nos anos 60 serão contestados com novas formas neocoloniais. Na África, a hegemonia sobre as decisões políticas passa das metrópoles para os banqueiros do FMI. Nas economias centrais, o inconsciente é colonizado como receptor da indústria cultural, e a lógica cultural do consumo invade todas as áreas da sociedade. O padrão da colonialidade, da imposição de uma lógica de poder disciplinar de um centro sobre outro, permanece e é reformulado segundo novas práticas (MIGNOLO, 2005).

4.1 ROCK PROGRESSIVO: UMA ANÁLISE DO DISCURSO

*In and around the lake
Mountains come out of the sky and they stand there
One mile over we'll be there and we'll see you
Ten true summers we'll be there and laughing too
Twenty four before my love you'll see I'll be there with you
Yes, Roundabout (1971)*

Talvez o primeiro álbum conciso de Rock Progressivo, aquele que reúne as características centrais do estilo, tenha sido *In The Court Of Crimsom King* da banda Crimsom King lançado em 1969. Esse álbum reúne todos os elementos que mais tarde serão associados ao Rock Progressivo. Nesse sentido ele é paradigmático: longas composições bastante intrincadas com mudanças bruscas de sensações a serem passadas pela música. *In The Court Of Crimsom King* possui ainda uma perfeita simbiose entre Rock tradicional, Jazz e Música Clássica.

No aspecto lírico *In The Court Of Crimsom King* abre o disco com uma ácida crítica distópica à lógica racional moderna. “*Blood rack barbed wire. Polititians funeral pyre. Innocents raped with napalm fire. Twenty first century schizoid man*¹⁹”. E fecha com uma narrativa reflexiva em que a idade média é retomada segundo uma perspectiva pastoral, comunitária: “*The rusted chains of prison moons are shattered by the sun. I walk a road, horizons change, The tournament's begun. The purple piper plays his tune. The choir softly sing; Three lullabies in an ancient tongue, For the court of the crimson king*”²⁰.

A capa do álbum inclui uma pintura de um rosto assustado com cores fortes bastante expressivas. Lembra *O Grito* de Edward Munch. O rosto assustado é o rosto do *Twenty first*

¹⁹ Letras da canção *Twenty first century schizoid man*.

²⁰ Letras da canção *In The Court of the Crimsom King*.

*century schizoid man*²¹. A contracapa inclui uma pintura no mesmo estilo, que representa o *Crimson King*. Enquanto o homem do século vinte e um está assustado, o rei sorri jocosamente, na forma de sol em uma posição de sabedoria.

A estética presente no álbum representa as características discursivas paradigmáticas do Rock Progressivo. O Rock enquanto forma, enquanto música, está a passar por uma progressão, uma fusão em direção à música clássica e ao Jazz. O aspecto lírico e visual – capas de discos são carregadas por uma linguagem simbólica, poética e reflexiva na qual a Modernidade é analisada segundo um olhar para trás, o Medievalismo e o Pastoralismo e um olhar para frente, a prática tecnológica e o futuro distópico. Estão formadas as características centrais da vanguarda estética que dominará o campo do Rock entre 1971 e 1974.

O King Crimson jamais foi um sucesso de público, permanecendo sempre uma banda com vendas medianas. Esse é apenas um caso de uma banda extremamente influente entre outras bandas e aclamada pelos críticos, mas cujas vendas não correspondem no mesmo nível. A aceitação entre os pares do campo, a aquisição de capital simbólico não significa automaticamente sucesso de público e vendas. Por outro lado, banda como Yes, Jethro Tull e Pink Floyd venderam bastante, inclusive no mercado americano, tornando-se megastrelas internacionais.

4.2 PINK FLOYD

O Pink Floyd começou como um banda de Rock Psicodélico. Seu primeiro álbum, em 1967, *The Piper at the Gates of Dawn*, é considerado o segundo melhor álbum de Rock Psicodélico britânico depois de *Sgt Peppers* dos Beatles. Muito da musicalidade contida no álbum decorre da liderança que Sid Barret exercia sobre o grupo. Entretanto, com o passar do tempo, Barret se mostrou uma figura impossível de conviver. Os constantes abusos de drogas impediam a banda de demonstrar o mínimo nível de profissionalismo. Diante da situação, o grupo decide convidar o guitarrista David Gilmour para compensar a instabilidade de Barret ao vivo. Conforme a instabilidade mental de Barret piorava, o grupo acabou por retirá-lo da banda.

²¹ Ver imagens em anexo.

Os álbuns subsequentes ao *The Piper at the Gates of Dawn* mostraram um Pink Floyd cada vez menos psicodélico. Cada vez mais a banda caminhava numa direção mais formal, sóbria, com um tom de música clássica bastante evidente, especialmente nas longas partes instrumentais. De fato, o Pink Floyd estava se reestruturando como uma banda de Rock Progressivo. À época do lançamento de *Meddle* (1971), a influência de Rock Psicodélico já havia definitivamente acabado. *Meddle* ajustou as longas composições épicas da banda em algo mais acessível enquanto diminuía a influência de temas de ficção científica, explorados pelo grupo desde 1968.

O álbum seguinte de 1973, *The Dark Side of The Moon*, se tornou um verdadeiro sucesso de público e crítica. Até hoje é um dos álbuns mais vendidos de toda a história da música. A obra é uma ópera conceitual sobre os problemas modernos. A canção de abertura narra um monólogo de um homem falando em tom frenético: “*I’ve always been mad, I know I’ve been mad, like the most of us...very hard to explain why you’re mad, even if you’re not mad*”²². As canções seguintes exploram os medos e angústias modernos sobre morte, dinheiro, tempo, entre outros.

Os discos posteriores mantêm o caráter reflexivo sobre os problemas modernos. *The Wall* de 1979 explora a questão das barreiras que a sociedade impõe aos seus membros. É também uma autorreflexão sobre a relação da banda com os fãs. A banda realizava produções cada vez mais grandiosas para os concertos ao vivo. *The Wall* reflete de algum modo o distanciamento em que a própria banda se coloca diante do público e da mídia. O disco foi lançado em pleno domínio do Punk Rock, após o período de apogeu do Rock Progressivo. Entretanto, a essa altura o Pink Floyd já havia abandonado algumas das várias camadas que compunham o som da banda em favor de mais elementos pop. De algum modo, nesse álbum o Pink Floyd já era uma banda pós Rock Progressivo²³.

A partir dos anos 80, a banda começou a se dividir em projetos paralelos, com lançamentos cada vez mais esparsos até o fim em 1994. O tempo do Rock Progressivo já havia passado.

O filósofo Martin (1998) em *Listening to the future: The time of progressive rock* define o Rock Progressivo como 1) um estilo visionário e experimental; 2) tocado com instrumentos típicos do Rock como guitarra, baixo e bateria e por músicos que possuem o

²² Primeira canção do álbum – Speak To Me.

²³ O título do nono álbum do Jethro Tull parece sintetizar o sentimento de um discurso que começa a perder relevância: *Too Old to Rock 'n' Roll: Too Young to Die*.

Rock como pano de fundo. Além disso, 3) é composto por músicos reconhecidamente virtuosos e para os quais a dificuldade não é um empecilho, 4) é um fenômeno da cultura inglesa e 5) expressa elementos românticos e proféticos dessa mesma cultura.

Essa definição formal do Rock Progressivo acarreta uma série de discussões sobre o caráter social desse estilo musical. Em primeiro lugar, a definição de que o Rock Progressivo é um estilo visionário e experimental decorre do fato de que o estilo é resultado do clima contracultural dos anos 60, tema desenvolvido na primeira seção deste capítulo. Ademais, o experimentalismo, tendência presente ao longo de toda a história do Rock, pode ser explicado pelo clima multicultural dos anos 60 decorrente da abertura da década à existência e especificidade ao olhar do outro.

A segunda característica está de acordo com a noção de que o Rock é um campo, conforme Bourdieu (1996). O desenvolvimento do Rock como estilo experimental que se direciona às belas artes não foi e não permanece algo pacífico. O Rock Progressivo enfrentou uma série de resistências dentro do próprio campo em forma de discurso. Isso está presente no que Martin (1998) chama de ortodoxia do Blues. O Rock mais clássico e tradicional é facilmente identificado com a estrutura musical do Blues. Nesse sentido, muitos dos desenvolvimentos do Rock que buscaram romper a ortodoxia do Blues sobre o Rock, mais notadamente o Rock Progressivo, foram rejeitados com uma simples frase: “Isso não é Rock”. O rompimento da ortodoxia do Blues acarreta discursos simbólicos de expulsão do campo do Rock. Entretanto, na medida em que a crítica de certos estilos de Rock se dirige ao Rock Progressivo, isso significa que o Rock Progressivo permanece no campo do Rock, disputando espaços de poder, capital e prestígio simbólico.

Há toda uma série de críticas que se fazem ao Rock Progressivo em torno do direcionamento às belas artes. Muitas delas fazem parte da mesma lógica de definição do campo sobre o que é Rock. Desse modo, Rock não são narrativas utópicas sobre o futuro, mas uma música visceral, direta e feita para dançar.

Muitos músicos na primeira onda da psicodélia britânica pertenciam às classes altas. Essas crianças descobriram o Rock, drogas, e a noite londrina e então largaram a escola. Sgt. Pepper's convenceram eles que eles podiam fazer música que era tão séria enquanto arte quanto o que eles estavam estudando. Talvez essa música podia ser respeitável o suficiente para agradar mamãe e papai. (DeROGATIS apud MARTIN, 1998, p. 85, tradução nossa²⁴)

²⁴ Many musicians in the first wave of british pschedelia were upper-middle-class kids whor discovered Rock, drugs, and the london nightlfe and dropped out of college or art school. Sgt. Pepper's convinced them that

Segundo Virden e Wishart (1977), o Blues e a música clássica possuem estruturas musicais diferentes que enfatizam aspectos referentes ao contexto social no qual a música está sendo realizada. O Blues enquanto discurso musical de uma classe oprimida tende a enfatizar aspectos materiais da sociedade e a solidariedade. Por outro lado, a música clássica privilegia o gênio individual e a complexidade.

O Rock, em geral, é um fenômeno da classe trabalhadora e média baixa. Os anos 60 e o movimento hippie vão incorporar muitos estudantes da classe média. O Rock Progressivo, em específico, é um fenômeno em geral realizado por músicos de classe alta. O capital simbólico necessário para ser virtuose em um instrumento requer normalmente capital real. Um ponto a ser estudado é: a reação que se estabelece contra o Rock Progressivo, contra o direcionamento às belas artes não é na verdade um fenômeno de luta de classes? Podemos pensar se na medida em que o Rock tradicional é um fenômeno da classe baixa que enfatiza a clareza e a materialidade; e o Rock Progressivo, produto de uma classe mais alta que enxerga o Rock como capital simbólico e enfatiza a genialidade artística e a complexidade, talvez a reação que se estabeleça contra o Rock Progressivo é sinal das diferenças de classe no campo do Rock. Deixemos essa questão em aberto.

Por fim, as quarta e quinta características da definição formal de Martin (1998) estabelecem o Rock Progressivo como fenômeno especificamente inglês. Mesmo que o Rock Progressivo tenha sido um sucesso de público nos Estados Unidos, não há nenhuma grande banda estadunidense, o que parece indicar que as características discursivas do estilo parecem ter raízes em sentimento tipicamente britânico.

As tendências “filosófica” ou ideológicas que prevaleceram na formação do Rock Progressivo podem ser agrupadas sob o guarda chuva do romantismo e pastoralismo inglês, especialmente, mas também sob a reforma radical e religiosidade hermética do norte da Europa. Mesmo nos elementos de ficção científica do Rock Progressivo nós vemos o romantismo e o pastoralismo, seja na forma de utopias comunitárias ou nas distopias a respeito da cultura pop e do modo de vida industrial do modo de vida americano. (MARTIN, 1998, p. 105, tradução nossa²⁵)

Segundo Martin (1998), se estruturou na Inglaterra uma espécie de tradição inventada (HOBSBAWM, 1984) sobre um *englishness*. Um sentimento que expressa ambiguidade em

they could make music that was just as serious as art they'd been studying before the turned in, turned on, and dropped out – and maybe it could even be respectable enough to please Mum and Dad.

²⁵ The “philosophical” or ideological trends that especially went into the formation of progressive rock might be grouped under the headings of English romanticism and pastoralism, especially, but also the northern European radical reformation and religious hermeticism. Both of the latter played an important role in the formation of English romanticism. Even in the science-fiction elements of progressive rock we see this romanticism and pastoralism, either in the form of communitarian utopias or in the dystopias of American-style industrialization and “pop culture” run wild.

relação à Modernidade e seus desenvolvimentos, como o Capitalismo, o urbanismo e o industrialismo. Na medida em que a Modernidade e o Capitalismo avançam de uma forma brutal destruindo relações sociais tradicionais e formando um grande contingente de trabalhadores que não tem nada a vender se não sua força de trabalho, começa a surgir um imaginário sobre um passado pré-moderno que caracterizaria a verdadeira Inglaterra. Nisso encontra-se um apego sobre as tradições comunitárias e pastoris aparentemente tranquilas baseadas na sabedoria, na solidariedade e na tradição.

John Ruskin (Londres, 8 de fevereiro de 1819 – 20 de janeiro de 1900), escritor e ensaísta inglês, personifica essa tradição inglesa de recusa seletiva sobre a Modernidade. Seus escritos sobre arquitetura defendiam a preservação de edifícios históricos, conservando a história e a tradição. Pertencentes ao romantismo, as obras de Ruskin carregam a nostalgia por um passado em que a Modernidade é olhada segundo um ponto de vista melancólico.

Segundo Martin (1998), esse ideal inglês sobre um passado melhor forma uma espécie de imaginário coletivo sobre a população. Imaginário esse apropriado tanto pela direita quanto pela esquerda para justificar suas ações. Sob esse imaginário tradicional a respeito de uma sociedade comunitária, pastoral e tranquila o Rock Progressivo encontrou força discursiva para seus discursos ambíguos sobre a Modernidade.

4.3 ROCK PROGRESSIVO: UM DISCURSO MODERNISTA

*Money, it's a crime.
Share it fairly but don't take a slice of my pie.
Money, so they say
Is the root of all evil today.
But if you ask for a raise it's no surprise,
that they're giving none away.
Pink Floyd, Money (1973)*

Uma tese central deste trabalho é a de que o Rock Progressivo pode ser enquadrado em torno do conceito de modernismo. Entretanto, mais do que mera contextualização em torno de uma vanguarda artística, o conceito de Modernismo nos remete a uma série de discursos artísticos e científicos que carregam os valores e sentimentos do que é fazer parte de um determinado período histórico, isto é, dos valores e sentimentos devidamente sentidos e vivenciados nesse estar no mundo moderno. Um estar no mundo que carrega uma conotação bastante específica e diferente dos períodos anteriores.

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. (BERMAN, 1993, p. 15)

A experiência moderna por natureza é carregada de ambiguidade. A ênfase otimista no futuro e nas novas possibilidades para a humanidade está impregnada pelo medo de a ordem social se desfazer em meio a esse turbilhão de possibilidades. Os autores ditos pós-modernos, como Bauman (1998), Jameson (1991), Baudrillard (1975), ou mesmo os teóricos da escola de Frankfurt, como Adorno e Horkheimer (1985) e Marcuse (2002), tendem a ver na Modernidade atual um impulso generalizado em todas as esferas sociais rumo à normatização e ao controle. De fato, parece que essa ideia de Modernidade tem se tornado hegemônica no período pós-moderno. E, de fato, a Modernidade carregou em si um caráter ordenador e regulador, conforme nos lembra Taylor (2005) e Elias (1994). A sociabilidade moderna é carregada por impulsos de controle sobre o ego. Porém, essa normatização do corpo se deu em meio a diversos impulsos históricos e a diversas possibilidades humanas que fazem o crítico cultural Berman (1993) olhar para essa Modernidade com os olhos de uma aventura. Esses sentimentos – ao mesmo tempo de perplexidade, crítica e otimismo – permeiam os trabalhos dos modernistas clássicos, por exemplo, Baudelaire e Marx (1986).

Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antiguidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas: todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a ossificar. Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens finalmente são levados a enfrentar [...] as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos. (MARX apud BERMAN, 1993, p. 21)

À brutal descrição da classe mais revolucionária que a humanidade já concebeu, Marx (1986) contrapõe a mais sublime possibilidade humana de redenção. Segundo Berman (1993), essa dialética, própria do modernismo, se perdeu com o desenvolvimento do século XX. Desse modo, a um modernismo que ao mesmo tempo se assustava com as possibilidades destrutivas da Modernidade e sublinhava o caráter utópico, revolucionário e possivelmente redentor da Modernidade, ou seja, a um modernismo que via a Modernidade como uma faca de dois gumes, de forma dialética, se contrapõe um novo modernismo que surge nos anos 60 em que a Modernidade é vista segundo apenas um prisma. O autor divide esse modernismo em três frentes segundo o modo como essas tendências enxergam a vida moderna: afirmativo, negativo e ausente.

A primeira opção seria afirmar o caráter separado e da autonomia da esfera da arte. O modernismo se torna autorreferido, em busca de um objeto puro devidamente apartado de todas as contradições e relações sociais. Esse modernismo declara que o papel do artista é dominar a técnica estética e, assim, proclama uma arte pela arte.

A segunda opção seria enfatizar interminavelmente o caráter revolucionário da própria Modernidade. Um modernismo que rejeita raízes e busca a todo momento desmanchar todo e qualquer sólido que a própria Modernidade venha a construir.

Por fim, a terceira opção seria o que mais tarde veio a se tornar hegemônico e ser considerado como pós-modernismo, o período atual. Já discutimos em outra seção as características centrais dessa vanguarda e discutiremos novamente no próximo capítulo sobre o Punk Rock. Nesse contexto, um ponto importante a ser ressaltado é a questão da tentativa de estetização da vida cotidiana, buscando eliminar barreiras entre arte e vida comum.

Quando Featherstone (1990) define o modernismo como vanguarda estética em torno de questões como reflexividade, autoconsciência estética, exploração da natureza paradoxal e rejeição da noção de uma personalidade integrada, o autor está chamando atenção para um modernismo, especialmente para um ideal de artista, de personalidade criadora que busca resgatar sua “áura” – segundo o conceito de Benjamin (2000), em torno da ideia do artesão. Isto é, o artista é aquele que, por inspiração e genialidade, realiza um trabalho manual, criativo, pode-se dizer até mesmo rústico. A genialidade, o caráter individual, os trabalhos manuais se contrapõem a uma Modernidade opressiva, regulamentada, rotinizada. Nisto está a ideia do artista herói, que se opõe às multidões urbanas apressadas para o trabalho. Essa própria ideia dialética, entre um modernismo que se forma pela Modernidade e que apenas é possível mediante os desenvolvimentos históricos modernos e, por outro lado, um modernismo que expressa as sociabilidades modernas e também critica, ridiculariza essa mesma Modernidade, está no cerne do desenvolvimento do Rock Progressivo.

Bauman (1999) identifica no desenvolvimento histórico da Modernidade, na própria ideia de Modernidade, uma tendência e vontade de regularizar a ordem social por meio da criação de construtos sociais sólidos. Todas as revoluções estruturais pelas quais a Modernidade passou, Comunismo, Nazismo, Capitalismo e os demais “ismos”, são na verdade tentativas de institucionalizar vontades de verdade que possam enfim dar conta desse mundo e oferecer segurança. Uma segurança sem margem para ambivalências. É nesse sentido que construtos sociais como a nação, o Estado, a ciência, as artes e o trabalho desempenham seus papéis. É aí que termos como futuro, desenvolvimento, transcendência e

progresso povoam os discursos. Essa vontade moderna está presente nos discursos, seja por atitudes negativas, positivas ou mesmo ausentes.

As artes modernistas carregam as subjetividades do período histórico. Por um lado, Jameson (1991) nos fala dos medos modernos (alienação, anomia, solidão, fragmentação social e isolamento), enquanto Bauman (1998) reconhece em narrativas como *1984* ou *Admirável Mundo Novo* o medo de que a ordem social sublimar todo o desejo e individualidade humana. Por outro lado, Featherston (2000) enquadra ainda a ênfase no sujeito desumanizado como uma característica central do movimento modernista.

Esse ponto remete diretamente às descrições dos medos modernos de Jameson (1991) e Bauman (1998), isto é, o medo de que essa ordem que provoca sujeitos desumanizados possa sublimar todo e qualquer desejo e de que essa mesma ordem estruturante se desfça no turbilhão de possibilidades modernas.

O conceito de poder disciplinador de Foucault (2008) é capaz de revelar esses dois medos. Esse conceito possui duas facetas tangíveis: 1) O poder estrutura a ordem moderna, isto é, delimita os espaços e as posições a serem ocupadas pelos agentes, permitindo uma sociabilidade específica moderna, que define um estar no mundo a partir do qual se pode agir e viver; 2) O poder apenas cria esse modo moderno de vivência a partir da disciplina e constrangimento de certas faculdades humanas, a ordem é estruturada porque estrutura, disciplina e corrige desejos e desvios. Portanto, os dois medos modernos se dão em relação aos dois aspectos do poder.

Segundo Weber (1994), o processo de desencantamento do mundo, de objetivação desse mundo, é responsável por criar esferas específicas de saberes. A queda da religião faz surgir espaços distintos de explicação e vivência do mundo. Nesse sentido, a arte e a ciência se separam da religião e passam a se constituir esferas separadas, com objetivos racionalmente delimitados e distintos.

Nesse ponto começamos a entender as características elencadas por Featherstone (2000) para caracterizar o movimento modernista. Reflexividade, autoconsciência estética, exploração da natureza paradoxal e rejeição da noção de uma personalidade integrada são resultados de uma arte que se estrutura como esfera separada, na qual se cria o mito do artista solitário capaz de refletir de forma consciente e estética a natureza paradoxal da própria Modernidade e descrever o medo de que o equilíbrio tênue entre o controle absoluto e as possibilidades abarretadoras possa se romper.

O conceito de que as artes ocupem uma esfera específica na Modernidade não quer dizer em absoluto que as artes sejam autônomas e livres das contradições sociais. Conforme

vimos até agora, o modernismo refletiu em vários momentos os sentimentos e sociabilidade sociais a respeito da Modernidade. As relações entre arte e sociedade foram discutidas no primeiro capítulo deste trabalho. Nesse momento, atemo-nos à questão entre capital e arte.

Segundo Benjamin (2000), as modernas técnicas de reprodução transformam o caráter da arte. O desenvolvimento da fotografia e do cinema, a possibilidade de reprodução infinita dessas artes, nas quais não há mais um original, nem a necessidade de que essas artes sejam expostas em apenas um lugar, retiram o caráter exclusivo tradicional da arte. Em outras palavras, a arte perde sua função ritual. A “aura” do produto artístico decorre, em grande parte, da dificuldade ritual de acesso a determinados bens artísticos. Isto é, os produtos artísticos são originais, autênticos, vistos em apenas determinadas condições sociais e em apenas alguns lugares delimitados. As técnicas de reprodução, criadas pela lógica do capital, transformam esse caráter tradicional da arte, os entraves são reduzidos e a apreciação se torna massificada.

Tudo isso é evidente, sobretudo, na relação cinema–pintura. O que não quer dizer que as modernas técnicas de reprodução não alterem o caráter de artes tradicionais, como a pintura ou mesmo a literatura. A divulgação de fotos de quadros e o advento da imprensa carregam em si a mesma conotação de quebra do original, de perda da “aura”. As modernas técnicas de reprodução não representam somente uma mudança no caráter original da arte, mas também a criação de novas formas de percepção, de novas técnicas de produção, de tal modo que Benjamin (2000) nos fala que a pintura surrealista é uma tentativa de aplicar o efeito simultâneo e frenético dos cinemas nas artes plásticas.

Essa pequena passagem revela a imbricação entre o capital e o desenvolvimento das artes. Bourdieu (1996) analisa em seu livro as *Regras da Arte* o desenvolvimento do campo artístico francês. Talvez a mais importante noção a ser destacada aqui é que o campo artístico não é uma esfera totalmente separada; é um campo relativamente autônomo, quer dizer, relativamente dependente dos desenvolvimentos da sociedade e do capital. Há interações singulares e específicas entre vanguardas estéticas que determinam o modo como o desenvolvimento do campo acontecerá, mas de um modo ou de outro todas essas interações são mediadas pelo desenvolvimento mais geral da sociedade e do capital.

Diretores de cinema são dependentes de produtoras de filmes e da existência de salas de cinema, pintores são dependentes da existência de sala artísticas nas quais as obras possam ser exibidas e vendidas, músicos são dependentes de gravadoras, estúdios de gravação e muitas vezes de uma estrutura de casas de show que possa abrigar os concertos. E o desenvolvimento desses locais de consumo e produção muitas vezes depende de decisões

governamentais. O modo como a arte é vendida e comercializada depende do caráter e desenvolvimento de cada campo e arte específica. Editoras de *best sellers* buscam lucros enormes com livros que apresentam giros de capitais bastante elevados, enquanto editoras pequenas buscam aumentar o capital simbólico de artistas para que estes sejam lucrativos com o passar do tempo (BOURDIEU, 1996). Pequena ou grande, cada editora enquanto empresa capitalista visa o lucro.

Na época da reprodutibilidade técnica em que o desenvolvimento do capital diminui a “aura” do produto artístico, o mito do artista moderno na condição de herói que utiliza técnicas pré-modernas é uma tentativa de resgatar o caráter original e autêntico da produção artística. Mas de todo modo a produção e o produto artístico se inserem em cadeias de produção que possuem como lógica produtiva a prática tecnológica e a razão instrumental.

Nesse contexto, podemos distinguir três ambiguidades ou dialéticas que definem o caráter estrutural do Modernismo: 1) O modernismo ora é uma ode às possibilidades existenciais, técnicas, políticas da Modernidade, ora é um ataque, uma crítica ou simplesmente um medo de que o projeto moderno não se concretize ou que a sociedade se perca na desumanização; 2) O modernismo e o caráter de esfera separada da arte são frutos do desenvolvimento moderno conforme nos lembra Weber (1994), a posição na qual os artistas se encontram de criticar a Modernidade apenas é possível porque a Modernidade criou esse espaço específico; 3) O mito do artista moderno, que se utiliza de uma lógica de produção diferente, no caso a do artesão, é criado dentro do contexto do desenvolvimento de práticas tecnológicas modernas e é uma tentativa de retomar a “aura” perdida pela época da reprodutibilidade técnica.

O Rock Progressivo enquanto discurso remete a diversas ideias expressas até esse momento. Conforme vimos no início deste capítulo, o Rock Progressivo é o último capítulo no desenvolvimento da história do Rock, que tem como objetivo transformar essa produção cultural em um capital simbólico de arte. Nesse sentido, ele se aproxima mais do discurso de uma vanguarda estética do que do de um movimento social.

No contexto dos anos 60, em que a cultura atinge um grau de semiautonomia (ALTHUSSER, 1979) e em que o homem unidimensional de Marcuse (2000) representa a massificação da cultura, o discurso do Rock Progressivo representa um ponto do modernismo. Um ponto que vai se contrapor justamente à normatização e ao controle moderno dos meios de comunicação. Ao ideal de que o Rock é linear, direto e feito para dançar, o Rock Progressivo oferece composições de vinte minutos em que múltiplas passagens se imbricam

umas às outras, em que partes dificilmente reconhecíveis como Rock se misturam com guitarras e batidas tradicionais. Em suma, em contraposição a um prazer e à estética padronizada e rígida, o Rock Progressivo oferece um discurso altamente experimental, complexo, híbrido e revolucionário – sob um caráter estético e não necessariamente político. Essa ideia nos remete à terceira dialética do Modernismo exposta acima.

O fato de o Rock Progressivo propor uma nova estética modernista de se ver como arte não retira o caráter de que esse discurso permanece sendo Rock. O Rock Progressivo ainda sim é um produto a ser exibido em uma prateleira para ser vendido sobre o qual uma intensa publicidade é realizada. Ou seja, o Rock Progressivo se forma em um discurso que tem algo a dizer em oposição ao caráter massificado do restante dos bens da indústria cultural. Entretanto, o Rock Progressivo é vendido na mesma estrutura da indústria cultural na qual práticas tecnológicas atuam mediante a razão instrumental. Apenas como exemplo, a gravadora responsável por lançar *The Dark Side Of The Moon* do Pink Floyd é a mesma que atualmente lança artistas como Katy Perry – artista pop totalmente dirigida esteticamente segundo os padrões de mercado. Apenas nos anos 70 o Rock Progressivo vendeu bastante. *The Dark Side Of The Moon* permanece um dos álbuns mais vendidos de toda a história da música.

Por outro lado, uma questão bastante interessante é que o Rock Progressivo é provavelmente o primeiro caso de uma *avant garde* popular, comercial. A música comercial possui um padrão de duração de normalmente três a quatro minutos, esse padrão está diretamente ligado à forma como a música é comercializada nas rádios por meio de inserções constantes de publicidade. Outro padrão comercial da música é que ela possua um ritmo linear, com pequenas variações de tempos. Esse padrão torna a música mais repetitiva. Dessa forma, é mais atrativa para dançar e mais fácil a ser memorizada, portanto as vendas serão maiores. O Rock Progressivo rompe tanto com o padrão da forma quanto o da duração da música. Nesse sentido, ele é uma revolução estética importante.

Benjamim (2000) nos lembra de como as massas se tornam progressivas diante de um Charles Chaplin, mas refratárias a outras inovações nas artes plásticas. Isso quer dizer que, na medida em que a apreciação do cinema é menos ritualística do que a da pintura, na medida em que o capital simbólico necessário para se apreciar cinema está massificado, as massas podem ter acesso a esse bem cultural. O Rock Progressivo permanece Rock. Ele é também um discurso jovem com características alternativas e, portanto, livre de entraves rituais a que certas artes, como a pintura, estão normalmente submetidas. O desenvolvimento da arte na época da reprodutibilidade técnica representa não apenas mais um passo da indústria cultural,

mas também o desenvolvimento de novas técnicas e percepções entre o público. Assim como o cinema exige uma nova forma de olhar para a arte, o Rock Progressivo exige uma nova forma de interação com a música perante o grande público, uma forma de interação restrita até então à música erudita. O Rock Progressivo não é uma música para dançar, mas sim para apreciar e contemplar. Portanto, o Rock Progressivo alarga as possibilidades do discurso e da técnica do Rock e procura se institucionalizar e se legitimar como arte.

Entre 1971 e 1974, o cinema estadunidense produz Poderoso Chefão – 1972, Laranja Mecânica – 1971 e Taxi Driver – 1974, três obras fundamentais na história do cinema, obras que possuem como características a reflexividade, autoconsciência estética, exploração da natureza paradoxal e rejeição da noção de uma personalidade integrada (FEATHERSTONE, 2000). Portanto, reúnem as características fundamentais do modernismo. Esses três filmes são também campeões de bilheteria. O desenvolvimento do cinema nesse período é homólogo ao do Rock.

Conforme os primeiros modernistas, o Rock Progressivo também carrega em si duas conotações próprias sobre a Modernidade. Dois temas caros a esse discurso são o medievalismo e a ficção científica. Nesse contexto, o Rock Progressivo criou diversas narrativas utópicas e distópicas em torno desses dois temas.

Em um nível mais local, o desejo por essa jornada contraditória é talvez encarnada no que parece ser uma das melhores contradições do Rock Progressivo: a ideia em realizar trabalhos cujas letras tratam de ecologia, pastoralismo e romantismo anti tecnologia, e que essa forma é inspirada por tradições musicais, podemos dizer, “não eletrônicas”, desde música erudita europeia até música folclórica inglesa, estadunidense ou irlandesa, mesmo empregando a mais avançada tecnologia musical, além de muitos mega volts de eletricidade. (MARTIN, 1998, p. 133)

O desejo contraditório do Rock Progressivo por uma realidade pré-moderna – o feudalismo – e ao mesmo tempo por temas futuristas representa, segundo Martin (1998), um estado de rejeição e utopia da realidade moderna. Isto é, o Rock Progressivo rejeita o caráter frenético e desumanizado da Modernidade atual, representado caricaturalmente pela sociabilidade urbana, por meio da utilização de temas relacionados ao feudalismo. Nesse sentido, o feudalismo é utilizado enquanto uma época na qual o comunitarismo e o pastoralismo se contrapõem à individualização exacerbada e à industrialização sem sentido.

Ao mesmo tempo, o Rock Progressivo se mostra fascinado com as possibilidades tecnológicas do futuro por meio da utilização de temas relativos à ficção científica. O futuro é ora sombrio, ora redentor. Conforme Martin (1998) ressalta, a própria prática do Rock Progressivo apenas é possível segundo desenvolvimentos tecnológicos os mais avançados

possíveis. Uma obra musical em que diversos instrumentos são gravados separadamente apenas é possível segundo certas condições tecnológicas em estúdios de gravação.

Esse olhar ambivalente sobre a Modernidade, um olhar apenas possível pelo desenvolvimento de esferas específicas, denota as características da primeira e segunda dialética do modernismo no Rock Progressivo.

Para Martin (1998), a criação de narrativas utópicas sobre o futuro, narrativas nas quais o feudalismo é conjugado com ficção científica, coloca o discurso do Rock Progressivo no campo da esquerda. O autor realiza uma interessante leitura sobre Marx na questão dos sentimentos e sociabilidades. Segundo Martin (1998), os anos 60 representam uma época em que discursos otimistas e utópicos puderam aparecer. Tomamos neste trabalho a periodização que Jameson (1996) estabelece, isto é, as características teóricas que associamos aos anos 60 permanecem dominantes até 72-74, incluindo o apogeu do Rock Progressivo. Ou seja, as condições estruturais da época favoreciam discursos otimistas sobre o futuro. Segundo o autor, o caráter otimista sobre o futuro representa uma ameaça ao capital. Por outro lado, a sociabilidade atual, o cinismo e o pessimismo representam adequações dóceis ao *status quo* e ao capital.

Creio haver para o autor uma idealização dos anos 60 pela possibilidade de transformação social. Alguns músicos de Rock Progressivo possuíam ideologicamente afinidades com a esquerda, enquanto outros não. Entretanto, não há um discurso homogêneo sobre luta de classes e outros temas ideológicos. O que há de fato no Rock Progressivo é uma vontade de futuro, de transcendência, de superação, temas recorrentes na arte modernista. Caracterizar essa vontade como espectro ideológico é um passo adiante. Essa valorização de um pensamento de futuro é na verdade um sintoma da sociabilidade atual, em que o cinismo e o pessimismo se tornaram hegemônicos e em que qualquer pensamento sobre o futuro se tornou, enfim, menos recorrente e menos aderente à realidade. O Punk Rock, um discurso pessimista e cínico, tema do próximo capítulo, representa a derrocada do Rock Progressivo na vanguarda estética do Rock. Representa também um novo tipo de sociabilidade hegemônica, a sociabilidade pós-moderna.

A large, light grey number '5' is centered on the page. The number is composed of a solid grey shape with a white cutout in the middle, forming the digit '5'.

*O campo do
Punk Rock*

CAPÍTULO 5

O CAMPO DO PUNK ROCK

Os Dolls começaram a tocar por aí, principalmente num lugar chamado Mercer Arts Center, todas as terças, e no Diplomat Hotel. Me apaixonei por eles no ato. Eu disse: “Putá merda! Esses garotos estão fazendo o que ninguém mais está. Estão trazendo de volta as canções de três minutos!” Aquela era a época dos solos de bateria de dez minutos, dos solos de guitarra de vinte minutos. Uma canção podia durar o lado inteiro de um álbum. Eu estava cheio daquela merda. Quem podia superar quem? Era o maior tédio. Não tinha nada a ver com Rock and Roll. (JERRY NOLAN²⁶ apud MCNEIL; MCCAIN, 2010, p. 154)

A história do Rock até o Rock Progressivo é uma história linear de um discurso cada vez mais complexo, experimental e reflexivo. O fim do Rock Progressivo²⁷, pelo menos o fim enquanto vanguarda dominante, representa uma implosão no campo do Rock. O Punk Rock é uma junção de vários discursos tão experimentais quanto o Rock Progressivo, mas sem o menor traço da monumentalidade estética (JAMESON, 1996) do modernismo anos 60. A partir do Punk Rock, que já é em vários aspectos um retorno reflexivo sobre a própria história do Rock, o Rock vai se dividir em diversas vanguardas, às vezes desconexas umas das outras e muitas vezes recombinao elementos estéticos passados e futuros.

O período de apogeu do Rock Progressivo, o início dos anos 70, marca também a estruturação nos Estados Unidos do discurso Punk Rock. O apogeu do Punk Rock vai se dar apenas a partir de 1976-1977 quando esse discurso cruza o oceano e chega à Inglaterra. Há algumas mudanças discursivas fundamentais entre o Punk Rock inglês e o Punk Rock estadunidense, mas em termos de discurso o Punk Rock estadunidense representa os elementos prototípicos do Punk Rock inglês. A série histórica que resulta no Punk Rock tem seu início em Detroit e Nova York (FOUCAULT, 2000).

O MC5 foi criado em 1964 na cidade de Detroit, a banda era influenciada pelo Rock Psicodélico de então. Porém, aos poucos o seu som foi adquirindo uma característica mais rústica e direta, com diversos palavrões e slogans de esquerda. Os integrantes do MC5 eram participantes ativos na cena contracultural de Detroit. O empresário da banda junto aos

²⁶ Baterista da banda de Glam Rock New York Dolls entre 1972 e 1975.

²⁷ Nenhum subestilo de Rock morre de fato. Todos os subestilos que uma vez foram hegemônicos, mesmo aqueles que nunca chegaram a esse grau de dominância, permanecem adormecidos no ambiente *underground*. Esse fenômeno se torna em especial evidente a partir dos anos 70, em que *revivals* são cada vez mais frequentes na história da música. Martin (1988) se pergunta se essa permanência não é sinal do ecletismo dos gostos pós-modernos, nos quais os mais variados produtos culturais permanecem a ser vendidos.

integrantes chegaram a fundar uma sucursal Panteras Brancas em apoio ao partido Partido Pantera Negra para Auto-defesa. Os integrantes viveram durante muito tempo em uma comuna hippie de Detroit.

Os Stooges são uma banda irmã do MC5 formada em 1967, também em Detroit. Compartilham com a banda a influência do Rock Psicodélico levado ao limite da agressão. Entretanto, os Stooges possuem uma visão niilista similar à que será adotada pelos Sex Pistols mais tarde, “*And I'm the world's forgotten boy. The one who's searchin', searchin' to destroy*”²⁸. O vocalista Iggy Pop se torna o ícone de um novo tipo de rockstar drogado com comportamento autodestrutivo.

Em Nova York, o Velvet Underground lança em 1967 *The Velvet Underground and Nico*. O primeiro lançamento patrocinado por Andy Warhol, que desenhou a capa do álbum, é marcado por uma postura experimental lírica e visual. As composições do disco tratam de temas como drogas, sadomasoquismo, prostitutas e ocultismo.

Os New York Dolls, formados em 1971, resgatam a crueza do Rock and Roll tradicional de forma mais rústica e crua, algo como um Rolling Stones mais cru e direto. Entretanto, os integrantes se vestiam de forma andrógina no palco com vestidos, botas e saltos antecipando a ambiguidade de gênero que marca o Punk Rock e o ambiente social onde este se desenvolve, tanto em Londres quanto em Nova Iorque²⁹. Em dado momento, o estilista Malcom McLaren de Londres empresariou a banda tentando imprimir um caráter politizado marxista à banda, que não funcionou como esperado. Os New York Dolls acabariam logo em seguida. Malcom McLaren se envolveu também com a banda Television, responsável por criar o slogan “*blanket generation*”, geração vazia. Nenhuma banda de Punk Rock estadunidense dessa época foi campeã de venda. Apesar disso, elas influenciaram o restante do movimento Punk Rock a ser desenvolvido tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra.

O Punk Rock americano fornecerá as bases do discurso que se desenvolve no Punk Rock inglês. O ambiente social marcado por artistas, ativistas, prostituição e tráfico de drogas será o mesmo em que o Punk Rock inglês se desenvolverá. A revolução estética marcada por uma postura mais agressiva e libertina se desenvolverá nas duas cenas. Entretanto, o Punk Rock inglês acrescentará a esse discurso um caráter político explícito que revela a situação social de desesperança inglesa no qual esse discurso se desenvolve.

Um ponto fundamental deste trabalho é que o Rock Psicodélico, o Rock Progressivo, o movimento hippie e toda a série de movimentos de contracultura que ocorreram nos anos 60

²⁸ Search and Destroy, canção do álbum *Raw Power*.

²⁹ A participação das mulheres no Punk Rock é de fato muito superior a todos os estilos de Rock precedentes.

são resultado de um clima de otimismo, de um movimento de olhar para fora e, por fim, de um ambiente de liberdade relativa em que o cultural esteve efervescente por conta de um ajuste tecnológico do capital (MANDEL, 1985). Nesse sentido, os anos 70 e o fim dos anos 70 veem não apenas novas formas coloniais serem formadas e reajustadas (MIGNOLO, 2005), mas, sobretudo, o colapso de uma visão e uma realidade. O sonho acabou. “Naquela época, o Rock alternativo de antes incluía a ideia de chegar à algum lugar, entretanto o ethos predominante da música alternativa hoje é a de que não há nenhum lugar para ir”. (MARTIN, 1998, p. 59, tradução nossa³⁰). O cinismo superou o otimismo.

Em primeiro lugar a grande era de prosperidade que se inicia com o pós-guerra e gera o desenvolvimento da indústria de serviços, da indústria cultural e do aumento do consumo está chegando ao fim do seu limite estrutural (HARVEY, 1989). Os anos 70 conhecem a primeira crise do capital pós-guerra. Para uma geração inteira, o sonho do consumo, o sonho com o qual essa geração cresceu, parece não se realizar. Ideologicamente, o sentimento é de que: “as coisas ficarão muito piores antes de começarem a melhorar” (JHONNY ROTTEN apud SAVAGE, 2000, p. 231, tradução nossa³¹). Para uma sociedade pessimista, o discurso e a atitude “*in your face*”, esteticamente anárquica, suja e agressiva do Punk Rock, faziam muito mais sentido. “Nossa música é uma reação a toda essa babaquice de paz, amor, e felicidade. Os hippies ficam tentando te convencer que o mundo é uma maravilha, mas é só olhar ao redor para ver em que porcaria nós estamos”, Ozzy Osbourne, vocalista do Black Sabbath sobre o início dos anos 70.

De fato, o reajuste estrutural do Capitalismo nos anos 70 (HARVEY, 1989), o nascimento da sociedade pós-industrial em que novas formas de trabalho mais flexíveis estão surgindo e a crise econômica estão afetando claramente as percepções mais centrais de certeza e progresso. Essa crise foi especialmente evidente na Inglaterra e no Reino Unido e sentida de forma ainda mais aguda pela classe operária e a juventude, a classe social na qual o Punk Rock inglês se desenvolve.

Hall (1998) em *The Hard Road To Renewal* analisa a situação econômica e política da Inglaterra que deu origem à condução de Margaret Thatcher à situação de líder do partido conservador britânico em 1975. Nesse período, a Inglaterra enfrentava uma séria recessão econômica com altos índices de inflação, desemprego e desaceleração da economia.

A situação de desesperança consolida o discurso de Thatcher:

³⁰ But then, yesserday’s alternative rock included the idea of going somewhere, whereas the predominace ethos in today’s “alternative” music is that there’s nowhere to go.

³¹ Life’s not going to get any better for kids on the dole untill it gets worse first.

O Thatcherismo sempre nos disse que o caminho para a recuperação seria longo e pedregoso. Não foi feita nenhuma promessa fácil. Em vez, apelando para uma tradição britânica bem fundamentada de masoquismo (todo verão de afluência, prazer e permissividade deve ser pago com vinte invernos de descontentamento), foi prometido, no curto prazo, apenas ‘sangue, suor, labuta e lágrimas’. (HALL, 1998, p. 81, tradução nossa³²)

O sentimento histórico de desesperança e pessimismo causado pela crise econômica e os altos índices de desemprego e inflação é responsável tanto pela característica cáustica do discurso Punk Rock como pela condução da ideologia liberal de ajuste fiscal rígido à liderança do governo. O Thatcherismo será responsável, no Reino Unido, por um considerável desmanche do estado de bem estar social.

Savage (2001), jornalista musical inglês, descreve a situação social sobre a qual o Punk Rock se desenvolveu.

Em 1974, as luzes estavam sendo apagadas, a subida dos preços pela OPEC no ano anterior estava pressionando uma já instável economia rumo à recessão. [...] A longa festa pós-guerra estava acabada e com ela o ideal democrático de consumo. Os anúncios publicitários que tinham celebrado, de fato emulado uma certa experiência juvenil agora pareciam nervosos quanto a questão da juventude. Vândalos e crianças sem saída não são consumidores. (SAVAGE, 2001, p. 77, tradução nossa³³)

Uma característica impressionante a respeito do Punk Rock é que muitos dos músicos envolvidos no estilo eram de fato vândalos e pequenos criminosos. Wayne Kramer, após a dissolução do MC5, se dedicou a pequenos furtos e tráfico de drogas; os integrantes dos Sex Pistols roubaram os instrumentos para iniciar a banda, enquanto Dee Dee Ramone, baixista da banda Ramones, realizava programas sexuais. Essa pequena amostragem demonstra o quanto na verdade o Punk Rock está perto das ruas e distante do ideal de artista do Rock Progressivo.

Conforme discutido no primeiro capítulo deste trabalho, os anos 70 representam o ajuste estrutural do capital em razão da acumulação flexível (HARVEY, 1989) e também o fim de um longo ciclo de acumulação decorrente da descoberta da tecnologia computacional, da energia nuclear e da mercantilização da cultura (MANDEL, 1985). Esse ajuste do capital, a situação histórica de desesperança e a perda das noções de certeza no futuro fazem parte de uma mudança histórica do mundo ocidental rumo à Pós-Modernidade.

³² Thatcherism always told us that the road to recovery would be long and stony. It made no easy promises. Rather, appealing to well-founded British masochism (every summer of affluence, pleasure and permissiveness must be paid for by twenty winters of discontent), it promised, in the short term, only economic ‘blood, sweat, toil and tears’.

³³ In 1974, the lights were going out: the OPEC oil-price rise of the previous year was pushing an already unstable economy into recession. [...] The long postwar party was over, and with it the democratic consumer ideal. Advertisements which had celebrated, indeed taken you into the teenage experience now looked nervous at youth as a problem. Vandals and dead-end kids were not consumers.

Beck (1997) chama esse período histórico de Modernidade reflexiva, uma sociedade caracterizada pelo risco e pela falta de certeza. Segundo o autor, a Modernização significa em primeiro lugar uma destruição das noções tradicionais de agir e pertencer no mundo. Novas formas de agir e se reconectar foram criadas pela Modernidade para dar conta dessa primeira destruição. Muitas das categorias elencadas neste trabalho, como corpo, lazer, trabalho, família ou mesmo política e as artes, sofreram adaptações históricas na Modernidade. Isto quer dizer, utilizando a terminologia de Bauman (1999), que novos sólidos, novos construtos sociais foram criados a fim de erradicar a ambiguidade social em resposta ao turbilhão de possibilidades modernas que caracterizam a primeira fase da modernização.

Conforme Beck (1997), essa fase está acabada, e a Pós-Modernidade se inicia com o fim dos anos 60, segundo a cronologia teórica de Jameson (1996), entre 74-75. A Pós-Modernidade ou Modernidade reflexiva, segundo Beck (1997), reflete um segundo momento de transição na história ocidental. Portanto, o que vemos são os sólidos criados, a ética moderna fundada prioritariamente na ética do trabalho e na racionalização perderem sua força de convencimento.

Um sintoma perceptível da contemporaneidade para Beck (1997) é a sociedade de risco onde vivemos, em que os atores anteriormente legitimados para fornecerem as respostas estão sendo questionados, em que os resultados da política industrial moderna estão sendo colocados à prova. O sonho hippie acabou, mas não apenas ele. Em meados de 1970, a percepção geral social é de que os riscos ameaçam nos engolir e de que as promessas modernas não serão cumpridas. Esse é, segundo Bauman (1998), o mal estar da Pós-Modernidade, a perda de relevância social das categorias anteriormente capazes de nos fornecer certezas.

Essa argumentação coincide com a de Latour (1994). Segundo o autor, a contemporaneidade carrega um sentimento de mal estar a respeito da Modernidade, a percepção de que esse período histórico não foi capaz de impedir a exploração do homem sobre o homem, nem de impedir a exploração do homem sobre a natureza. Exploração essa que, agora, ameaça nos dar o troco e destruir o planeta. A sociedade de risco onde vivemos, segundo Beck (1996) e Bauman (1998), é uma sociedade onde não há mais certezas fáceis nas quais se agarrar.

Ainda para Beck (1997), esta transição histórica de questionamento das categorias modernas se deu por movimentos subpolíticos sem transformações históricas e sociais mais contundentes, por exemplo as revoluções. Significa de fato a vitória do Capitalismo sem nenhuma revolução. Se compararmos o processo de nascimento da Pós-Modernidade com o

processo de nascimento da Pós-Modernidade, não há nenhum evento histórico comparável às Revoluções Gloriosas e Francesa e nenhuma classe revolucionária na mesma medida que a burguesia. Entretanto, conforme a posição teórica deste trabalho, há na verdade movimentos estruturais fundamentais no modo de constituição do capital e do trabalho. Movimentos esses que geram movimentos sociais superestruturais homólogos no campo do Rock.

A noção básica que perpassa essa constatação de Beck (1997) é o conceito de subpolítica. Um conceito que pretende captar os movimentos sociais que estão mudando relações de poder à parte do sistema político eleitoral tradicional. Essa noção é de algum modo similar ao conceito de poder de Foucault (1998). Para este, o poder não é uma coisa, na mesma medida em que a sociedade é uma coisa segundo Durkheim (1982), mas sim uma relação, um processo que vai moldando o agir, o estar e sentir no mundo. Não há um poder cristalizado, uma fonte de poder, o poder jamais está circunscrito a uma pessoa ou instituição. O poder é realizado, é comunicado, é transmitido segundo discursos que moldam e disciplinam a conduta social.

Como exemplo da subpolítica, observemos como Beck (1997) analisa a questão feminina na contemporaneidade. A Modernidade e sua divisão do trabalho significam também uma divisão sexual do trabalho. A mulher desempenhava um papel diferente do homem, tradicionalmente estava restrita ao mundo da casa e da família. Por sua vez, o papel de provedor material tradicionalmente se restringia ao homem. A partir da própria dinâmica da Modernidade e do Capitalismo, a participação feminina no mundo do trabalho tem sido ampliada constantemente ao longo das últimas décadas.

Essa participação cada vez maior da mulher no mundo do trabalho, segundo o autor, vem causando mudanças de discurso e de posição social da mulher na divisão sexual da sociedade. De fato, a velha organização patriarcal tem sido abalada, corrigida, tensionada por conta da maior participação das mulheres no mercado de trabalho. Novas formas familiares surgem e passam a conviver e se relacionar com o modelo antigo. Não raro encontramos mulheres chefiando famílias. Essas mudanças provocam tensões familiares e políticas, na medida em que põem em conflito a posição de poder que cada sexo ocupa na divisão social da realidade e as relações de poder entre os sexos. Entretanto, segundo Beck (1997), esse abalo na política se dá por meio de discursos e relações sociais subpolíticas à parte das categorias tradicionais político-eleitorais. É nessa medida que se desenvolve a subpolítica. As categorias tradicionais modernas de pertencimento, como a classe, o gênero e o partido, não são suficientes para explicar o fenômeno político como um todo na Modernidade reflexiva.

Há, pois, para o autor a necessidade de novas categorias analíticas que expliquem os fenômenos pós-modernos. A sociologia baseava-se em:

A classe supõe a família nuclear, que presume os papéis do sexo, que presume a divisão do trabalho entre homens e mulheres, que presume o casamento. As classes também são concebidas como a soma das situações familiares nucleares, que se parecem uma com a outra e são diferenciadas de outras “situações familiares” típicas de classe (aquelas da classe alta, por exemplo). (BECK, 1997, p. 25)

Esta Sociologia não é suficiente para explicar os fenômenos que acontecem de forma micro à parte dos sistemas tradicionais de representação e associação, pois eles se tornam generalizados na Pós-Modernidade. Mais do que apenas um slogan dos movimentos feminista e negro, “o pessoal é político”, essa frase denota uma nova conotação teórica, analítica de enfoque micro. Essa percepção de que as categorias analíticas tradicionais não são suficientes para tratar dos problemas contemporâneos é compartilhada por Latour (1994).

Esse autor procura articular natureza e sociedade, eliminando a distinção fundamental entre a Sociologia e a Química. Essa é uma separação fundamental constitutiva da época moderna. Separação que parece estar se tornando turva nos tempos atuais e que exige novos conceitos e enfoques. O movimento ecológico e o medo atual de que o mundo natural se desintegre são sintomas contemporâneos de uma sociedade de risco, na qual os sólidos tradicionais não são capazes de fornecer segurança. Um dos sólidos a se liquefazer é justamente a tradicional distinção natureza–sociedade, que perpassa as diferenças analíticas dos campos e conceitos de cada ciência na sociedade. O conceito de *Action Network Theory* de Latour (2001) recomenda a junção dos pólos (natureza e sociedade) e cria uma teoria que seja capaz de explicar a interação humana com a natureza, a essência e os fenômenos dos quase objetos, dos objetos híbridos tanto sociais quanto naturais.

Esse processo teórico e social de misturar os signos (pessoal–político, econômico–cultural) se reconecta com a explicação de Jameson (1996), segundo o qual os anos 70 representa o momento em que todas as demais áreas superestruturais são colonizadas pelo capital. As distinções entre as esferas modernas estão se liquefazendo. O cultural se torna o todo, e a política é operacionalizada segundo a subpolítica.

Hombres y mujeres perciben que muchas de las preguntas propias de los ciudadanos – a donde pertenezco y qué derechos me da, cómo puedo informarme, quién representa mis intereses – se contessan más em el consumo privado de bienes y de los medios masivo que em las reglas abstractas de la democracia o em la participacion colectiva em espacios públicos. (CANCLINE, 1991, p. 13)

Essa passagem do antropólogo argentino Cancline (1991) é especialmente interessante porque mostra duas características básicas dos tempos atuais, o consumismo e o individualismo. A sociabilidade atual se dá por meio do consumo individual na qual opera a subpolítica, à parte do sistema tradicional de representação. Segundo Bauman (1999), o indivíduo é chamado a resolver as contradições sociais, enquanto as formas características de representação perdem sua eficácia simbólica. Ao mesmo tempo, as instituições socialmente legitimadas para produzirem segurança ontológica, segundo o conceito de Guiddens (1991), estão sendo esvaziadas. Tornamo-nos cidadãos e nos localizamos na sociedade quando consumimos.

Se “comprar” significa esquadrihar as possibilidades, examinar, tocar, sentir, manusear os bens à mostra, comparando seus custos com o conteúdo da carteira ou com o crédito restante nos cartões de crédito, pondo alguns itens no carrinho e outros de volta às prateleiras – então vamos às compras na rua e em casa, no trabalho e no lazer, acordados e em sonho. (BAUMAN, 2001, p. 87)

Baudrillard (1975) analisa essa nova condição do Capitalismo em seu livro *A sociedade de consumo*. Para o autor francês, a alienação do trabalhador / consumidor atinge um patamar mais elevado na medida em que no Capitalismo industrial a alienação se dava em relação ao próprio trabalho. Em suma, havia um referente, um significante do qual o trabalhador perdia a conexão. No Capitalismo pós-industrial o significante se perdeu, o valor trabalho não mais estrutura a sociedade, que se configura agora em puro signo, sinal. A sociedade vendeu a sua imagem, o significante virou mercadoria.

É legítimo, portanto, afirmar que a era do consumo, em virtude de constituir o remate histórico de todo o processo de produtividade acelerada sob o signo do capital, surge igualmente como a era da alienação radical. Generalizou-se a lógica da mercadoria, que regula hoje não só os processos de trabalho e os produtos materiais, mas a cultura inteira, a sexualidade, as relações humanas e os próprios fantasmas e pulsões individuais. Tudo foi reassumido por essa lógica, não apenas no sentido de que todas as funções, todas as necessidades se encontram objectivadas e manipuladas em termos de lucro, mais ainda no sentido mais profundo de que tudo é espectacularizado, quer dizer, evocado, provocado, orquestrado em imagens, em modelos consumíveis. (BAUDRILLARD, 1975, p. 238)

Nesse sentido, “assim procuramos o político no lugar errado, nas tribunas erradas e nas páginas erradas dos jornais” (BECK, 1997, p. 30). Se o capital transformou o signo em puro sinal, no cultural em dominante, talvez o político deva ser procurado nos movimentos superestruturais que refletem a subpolítica – no Punk Rock, por exemplo.

5.1 ANÁLISE DISCURSIVA DO PUNK ROCK

*I'm antichrist, I'm anarchist
Don't know what I want
But I know how to get it
I wanna destroy*
Sex Pistols, *Anarchy in the UK*, (1976)

A história do Punk Rock inglês se entrelaça com a biografia pessoal do estilista e produtor musical Malcom McLaren. Após período nos Estados Unidos, Malcom estava determinado a recriar em Londres a cena musical vista nos Estados Unidos. “Voltei pra Inglaterra determinado. Voltei com aquelas imagens, era como Marco Polo ou Walter Raleigh. O que eu trouxe foi isto: a imagem daquela coisa angustiada e estranha chamada Richard Hell. E essa frase, ‘the blank generation’ (a geração vazia)” (MACLAREN apud MCCAIN; MCNEIL, 2010, p. 260).

Malcom McLaren e sua mulher Vivienne Westwood criaram no início dos anos 70 a boutique Sex em Londres. De acordo com as convicções dos idealizadores, a loja possuía uma linha visual esteticamente anárquica utilizando cores, ilustrações e frase potencialmente agressivas. Todo o ideal da loja foi criado a partir de certa bricolagem entre várias tendências e influências estéticas, como Rock and Roll anos 50, pornografia sadomasoquista e o estilo slogan panfletário do movimento situacionista³⁴.

Os *designs* da loja jogavam com tabus políticos e sexuais. Algumas das camisetas vendidas na loja incluíam: dois cowboys seminus de frente um para o outro, camisetas com textos pornográficos retirados do autor beat Alexander Trocchi, além de camisetas e broches com a figura de Karl Marx e slogans anarquistas. Muitos músicos relacionados ao Punk Rock trabalharam na loja, Glen Matlock e Sid Vicious dos Sex Pistols, assim como Chissie Hynde da banda Pretenders.

Essa colagem de vários elementos estéticos dissociados, que estão nas coleções da boutique, reflete em grande parte a própria variedade de tipos sociais e estilos suburbanos que formarão a base social do Punk Rock.

³⁴ Situacionismo é um movimento europeu de crítica social, cultural e política que reúne poetas, arquitetos, cineastas, artistas plásticos e outros profissionais. Seu início data de julho de 1957. O grupo se define como uma “vanguarda artística e política”, apoiada em teorias críticas à sociedade de consumo e à cultura mercantilizada. Marcam a reflexão social, cultural e política do momento, apontando para os efeitos perversos do Capitalismo avançado, bem como para a necessidade de alterar a ordem social pela reinvenção da vida cotidiana. Às reflexões teóricas os situacionistas associam uma série de intervenções – distribuição de panfletos, declarações, envio de telegramas etc. – como objetivo de marcar com clareza suas posições sociais, culturais e políticas. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3654>. Acesso em: 03 mar. 2010.

Durante 1976, 1977, o Punk reuniu em um mesmo ambiente: estilistas suburbanos, vítimas de David Bowie, adolescentes fugidos de casa, radicais dos anos 60, homens e mulheres homossexuais, dançarinos de Disco music, criminosos, viciados em drogas, prostituição em vários níveis, fanáticos por futebol, intelectuais, pessoas obcecadas pelos movimentos beat, enfim desviantes de todos os tipos. (SAVAGE, 2000, p. XIV, tradução nossa)³⁵

A base social sobre a qual o Punk Rock se forma e se desenvolve é composta em suma pelo rejeitados da utopia do consumo do pós-guerra e pelo prazer mercantilizado da indústria cultural. O fato é que nos anos 70 o discurso organizado por esses grupos ganhava força social em virtude do clima de descontentamento e desesperança causados pela crise econômica e o ajuste da prática tecnológica do capital. A frase “não há futuro” é recorrente por todo o discurso Punk Rock.

Becker (2008) analisa os comportamentos desviantes em *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Algumas das conclusões a que o autor chega é que o desvio é sempre social, ele é sempre imposto como um estigma, não é necessário fumar maconha para ser taxado de maconheiro. É suficiente apenas que as pessoas o reconheçam como um maconheiro. O desvio é uma relação social. E mais, o caminho do desvio possui níveis, fato é que, em seu último estágio, quando o desviante reconhece o desvio como a norma, ele passa a integrar grupos organizados. Nesse momento a importância dos pares se torna afetivamente mais importante que o do restante da sociedade, que tende a rejeitar o comportamento desviante. Os participantes reconhecem os valores do desvio como seus próprios valores.

O Punk Rock se desenvolveu por vários grupos organizados de comportamento desviante e em dado momento se organizou como um discurso para esses grupos. Em 1975, Jhon Lindon, futuro Jhonny Rotten, um garoto desviante que havia abandonado a escola e morava em um *squat*³⁶, realizou uma audição na loja Sex de Malcom McLaren e Viviane Westwood para se tornar vocalista da banda Sex Pistols. Estava formada a banda que iria catalizar o movimento dissonante do Punk Rock.

³⁵ During 1976, 1977, Punk brought suburban stylists, Bowie victims, teenage runaways, hardened sixties radicals, gay men and women, artists, disco dollies, criminals, drug addicts, prostitutes of all persuasions, football hooligans, intellectuals, big beat obsessives, outcasts from every class.

³⁶ Squating consiste em ocupar prédios abandonados sem qualquer pagamento, prática bastante comum entre os Punks.

5.1.1 Sex Pistols

Os Sex Pistols evoluíram a partir da banda The Strand, formada pelos colegas Steve Jones e Paul Cook. Os colegas se encontravam na loja de Malcom McLaren e Viviane Westwood. Em agosto de 1975, Jhon Lindon, futuro Jhonny Rotten, apareceu na loja com uma camiseta do Pink Floyd e os dizeres escritos à mão “eu odeio” embaixo e com furos onde deveriam estar os rostos dos astros do Rock Progressivo. Após uma breve performance no qual Lyndon dublou os vocais de uma música, os Sex Pistols estavam formados, tendo McLaren como empresário. Segundo Savage (2000), o desejo dos jovens em formar a banda vem, principalmente, de uma percepção generalizada de que a música é um campo no qual as diferenças de classe não importam. Isso é importante para jovens operários sem perspectiva.

Em pouco tempo a banda começou a apresentar-se em escolas e universidades ao redor de Londres e a formar um grupo de fãs. Entre os fãs estavam Siouxsie Sioux, Steve Severin and Billy Idol, futuros membros de importantes bandas de Punk Rock. O estilo de se vestir, muito influenciado pela loja de Malcom, serviu de influência para todo o movimento Punk Rock. Nesse ponto destaca-se a utilização constante de suástica por membros do Sex Pistol e de seu grupo de fãs.

A figura de Winston Churchill é motivo de referência e bastante orgulho entre os ingleses. A vitória inglesa na segunda guerra mundial é creditada em boa parte ao estadista, que teria livrado o mundo do nazismo. A utilização de suásticas é um ataque (entre muitos que serão feitos a seguir) a esse certo ar de *englishness*. Discutiremos na próxima seção a questão da erupção do significado no pós-modernismo.

Jamie Reid, um velho amigo de McLaren, começou a produzir publicidade para os Sex Pistols, anunciando os shows e a banda. Tanto Reid quanto McLaren foram influenciados pela estética panfletária do movimento situacionista. De algum modo, a dupla imaginava ser capaz de utilizar os Sex Pistols para propagar mensagens anarquistas e atingir as pessoas que normalmente não se interessavam pelas mensagens da esquerda.

A primeira apresentação dos Sex Pistols a atrair maiores atenções foi um concerto para a banda de Pub Rock, Eddie and The Hot Rods. Pub Rock foi um estilo que se desenvolveu no início dos anos 70 de forma *underground* entre bares e pubs de Londres. Em oposição ao Rock Progressivo, pomposo e grandioso, o Pub Rock se caracterizava por bandas tocando o Rock and Roll tradicional sem nenhuma grande inovação. O Punk Rock antes de usurpar a vanguarda estética do Rock Progressivo teria que derrubar o seu rival mais direto no

underground, o Pub Rock. O concerto recebeu atenção da crítica especializada, sendo os Sex Pistols mais citados do que Eddie and The Hot Rods. Joe Strummer, futuro vocalista da banda de Punk Rock The Clash, participava da banda de Pub Rock, The 101 Er's, até conhecer o Punk Rock.

As diversas apresentações dos Sex Pistols envolvendo violência e confusão entre banda e público, o crescente aumento do número de expectadores e seguidores da banda, a criação de novas bandas importantes do Punk Rock, como The Clash e The Damned, fazem com que os Sex Pistols assinem com a gravadora EMI em outubro de 1976. A música *Anarchy in the UK* foi lançada como single em 26 de novembro. *Anarchy in the UK* é o reflexo de uma geração: “*Anarchy for the U.K it's coming sometime and maybe I give a wrong time stop a trafic line. Your future dream is a shopping scheme.*” A capa do single, criada por Reid, que distorce a bandeira britânica The Union Jack, se tornará um símbolo Punk. Em virtude do grande alvoroço causado pelas letras e postura da banda, o grupo é convidado para uma entrevista em um programa de televisão³⁷. A entrevista, ao vivo, foi ao ar com uma série de palavrões proferidos pela banda e instigados pelo entrevistador Grundy. O incidente tornou os Sex Pistols nacionalmente conhecidos e levou a um grande número de jovens a mensagem de que havia um novo discurso. A turnê que se seguiu ao lançamento do single teve, de vinte shows programados, treze cancelados por conta de medo dos organizadores ou pressões políticas. A EMI liberou o grupo do contrato logo em seguida.

Logo após, Glen Matlock foi expulso da banda, supostamente por gostar dos Beatles. Em seu lugar foi chamado Sid Vicious, um jovem viciado que mal conseguia tocar seu instrumento. A partir do episódio Grundy e da entrada de Vicious, os Sex Pistols se tornariam um circo de escândalos.

Em 10 de março de 1977, os Sex Pistols foram contratados pela A&M Records em uma cerimônia ao lado do palácio de Buckingham. Logo após eles foram levados ao escritório da gravadora. Ali Vicious quebrou uma privada de banheiro, Rotten acusou os membros do escritório de serem responsáveis. Poucos dias depois, os Sex Pistols se envolveram em uma briga com outra banda. Em 16 de março, a A&M rescindiu o contrato.

³⁷*Jones*: You dirty sod. You dirty old man.

Grundy: Well keep going chief, keep going. Go on. You've got another five seconds. Say something outrageous.

Jones: You dirty bastard.

Grundy: Go on, again.

Jones: You dirty fucker.

Grundy: What a clever boy.

Jones: What a fucking rotter
(apud SAVAGE, 2000, p. 258)

Pouco tempo depois a banda assinou com a gravadora Virgin, que lançou o single *God Save The Queen*. O lançamento do disco foi programado para coincidir com o jubileu de prata da rainha Elizabeth. Os versos continham frases ácidas sobre a rainha e a Inglaterra: “*God save the queen. Her fascist regime. It made you a moron. A potential H bomb. God save the queen. She ain't no human being. There is no future in England's dreaming.*” Diversas cadeias de lojas se recusaram a comercializar o disco e rádios se recusaram a transmitir a música. Entretanto, supõe-se hoje que o single tenha sido o número um em vendas do período³⁸.

Os Sex Pistols lançaram ainda mais dois singles: *Pretty Vacant* – “*Don't ask us to attend. Cos we're not all there. Oh don't pretend Cos I don't care. I don't believe illusions. Cos too much is real. So stop your cheap comment. Cos we know what we feel*” em 01 de julho; e *Holiday In The Sun* – “*I don't wanna holiday in the sun. I wanna go to new Belsen. I wanna see some history'. Cause now i got a reasonable economy*” em 14 de outubro. O lançamento do disco completo, *Never Mind The Bollocks, Here's The Sex Pistols*, acontecerá apenas em 12 de novembro.

A boa repercussão do disco resulta numa turnê pelos Estados Unidos. A turnê é marcada por uma série de escândalos, protagonizados Sid Vicious e a banda. No meio da turnê Jhonny Rotten abandona o grupo. Os Sex Pistols continuam sem o vocalista por pouco tempo. Sid Vicious morre de overdose em 01 de fevereiro de 1979, antes disso ele havia sido acusado da morte de Nancy Spurgeon, sua namorada e parceira no consumo de drogas.

Os Sex Pistols e sua postura anárquica e nihilista representam uma faceta do Punk Rock em reação à indústria cultural e à utopia do consumo. De fato, segundo o jornalista inglês Savage (2000), a grande força discursiva do Punk Rock só foi possível porque o movimento foi capaz de articular esse sentimento de inadequação e frustração de diversos grupos sociais em um discurso esteticamente novo, anárquico e revolucionário (faça você mesmo). Ao mesmo tempo combinava esses elementos com um realismo social que refletia em grande parte a situação de desamparo dos jovens em face à crise do capital. Segundo Savage (2000) em 1975 o desemprego na Inglaterra atingia a maior cotação até então.

Diante dessa situação o discurso do Punk Rock, em especial dos Sex Pistols, tendem a enfatizar a agressão estética e a ideia de que não há lugar para ir e nenhum futuro. No campo das artes, o Punk Rock dos Sex Pistols representam uma total negação dos valores capitalistas modernos baseados no consumo e na indústria cultural do lazer, ou seja, artisticamente a força

³⁸ Segundo Savage (2000), diversos esquemas foram utilizados para falsificar a coleta de dados sobre a venda de discos no período a fim de evitar que os singles chegassem a número um nas paradas de sucesso, permanecendo oficialmente em segundo lugar.

encontra-se na destruição estética da realidade social. A essa perspectiva destrutiva a banda The Clash vai oferecer um discurso de construção baseado nos valores do socialismo. Desse modo, o Clash está muito mais próximo de um discurso que enfatiza o realismo social. Esses dois polos, negação e construção de uma estética anárquica e o realismo social libertário, que representam de modo simplificado as duas grandes bandas do Punk Rock inglês fornecerão o discurso paradigmático do movimento social.

The Clash foi formado em 1976 por Joe Strummer (vocalis, guitarra rítmica), Mick Jones (vocalis, guitarra), Paul Simonon (baixo e vocalis), Keith Levene (guitarra guia) e Terry Chimes (bateria), todos pertencentes à classe operária moradores dos bairros pobres de Londres. Desde o início a banda foi marcada pela postura esquerdista e os slogans panfletários.

O primeiro álbum, de 1977, contém discursos bastante inflamados e diretos contra a situação social reinante no Reino Unido. A respeito do desemprego: *“I hate the army an' I hate the R.A.F. I don't wanna go fighting in the tropical heat. I hate the civil service rules. And I won't open letter bombs for you. Career opportunities are the ones that never knock. Every job they offer you is to keep you out the dock”*³⁹.

A frustração em relação a um trabalho desestimulante e à cultura de consumo: *“He's in love with rock'n'roll woahh. He's in love with gettin' stoned woahh. He's in love with Janie Jones. But he don't like his boring job, no...”*⁴⁰.

A situação de conformismo da juventude branca operária: *“Black men got a lot of problems. But they dont mind throwin a brick. White people go to school where they teach you how to be real thick. And everybody's doin just what theyre told to an nobody wants to go to jail”*⁴¹. Essa perspectiva social realista será ampliada e mantida ao longo da carreira da banda. O quarto álbum *Sandinista* é uma referência em apoio ao movimento revolucionário da Nicarágua.

O Punk Rock inglês é uma reação à postura distante do modernismo anos 60, representada pelo Rock Progressivo no campo do Rock. O Rock Progressivo é a síntese de um discurso monumental que se estrutura em torno de uma organização capitalista. Ao aparato tecnológico necessário à produção do Rock Progressivo, à divulgação publicitária, às técnicas e aos aparelhos de estúdio, a toda essa faceta da razão instrumental e da prática tecnológica, o Punk Rock opôs um discurso simples, direto, agressivo. A frase “faça você mesmo”,

³⁹ Canção Career Oportunities.

⁴⁰ Canção Janie Jones.

⁴¹ Canção White Riot.

paradigmática da vanguarda Punk é uma reação ao mundo mecanizado capitalista no qual o Rock Progressivo se insere e uma tentativa de reinserção do Rock na vida real dos participantes. Evita-se assim a monumentalidade estética, reflexiva e metafórica em favor de uma música capaz de refletir as experiências reais dos jovens, ou seja, o comportamento desviante de uma juventude em volta a uma época sem perspectiva e esperança.

Em torno dessa proposta musical, articula-se toda uma estética baseada nos mesmos princípios, isto é, a utilização de materiais rudimentares, desvalorizados, provenientes do lixo urbano e industrial: tecidos de plástico, calças rasgadas, meias furadas, camisetas semidestruídas, peças de roupa fora de moda. O estilo compõe uma aparência estranha e agressiva, de jovens “podres” e “mal-intencionados”. Punk é um termo da língua inglesa que quer dizer madeira podre, mas que também serve para designar coisas sem valor ou pessoas desqualificadas. (ABRAMO, 1994, p. 46)

Mais do que mera vanguarda artística, o Punk Rock progressivamente se tornou um movimento social na Inglaterra. De fato, a juventude inglesa tem criado identidades de forma bastante vigorosa sobre os aspectos estéticos e visuais de estilos musicais do Rock por todo os anos 60. Conforme o jornalista Savage (2000) reconhece, os produtos da indústria musical estadunidense planejados para serem obsoletos em pouco tempo passam por transformações quando chegam à Inglaterra. Esses elementos, descartáveis ao serem assimilados pela classe operária inglesa, se tornam estilos de vida, não algo para se vestir durante o verão⁴². Tornam-se assim uma forma de construção de identidade em torno de elementos estéticos comuns como a moda e a música. O movimento Punk Rock e seus novos valores se juntam a essa tendência inglesa de criação de comunidades, identidades e orgulho a partir do Rock and Roll.

Um aspecto relevante a respeito do Punk Rock é que esse estilo musical e essa comunidade se desenvolvem por meio de práticas e relações à parte e em oposição à indústria cultural. A prática “faça você mesmo” resulta em organizações autônomas como fanzines, gravadoras independentes e locais exclusivos e específicos para concertos. De fato, essa organização independente do Rock em relação aos grandes conglomerados industriais apenas foi possível pelo desenvolvimento da prática tecnológica que barateou diversos custos relacionados ao Rock and Roll. Os gastos necessários à gravação de um disco cai sistematicamente ao longo do desenvolvimento da indústria cultural. Por outro lado, a criação

⁴² Em meados dos anos 60, a classe operária inglesa se dividia entre os Rockers, que buscavam inspiração no estilo de vida selvagem do Rock and Roll anos 50 (muito influenciado pela visão romanceada de James Dean no cinema) e os mods, um grupo que buscava delimitar-se enquanto grupo fashion, de bom gosto com ternos elegantes e a utilização de scooters em oposição às grandes motocicletas dos rockers. O filme *Quadrophenia* (1979) romanceia uma batalha campal que se desenvolve entre os dois grupos em Brighton, 1974.

da máquina de fotocópia resultou no desenvolvimento de uma imprensa independente, alternativa em que os próprios punks podiam transmitir e produzir o seu discurso.

Por todo esse trabalho foi utilizada sem certo rigor teórico a oposição Rock sério x Rock fabricado. A faceta mais visível da indústria cultural, aquela em que produtos fabricados segundo a razão instrumental de gravadoras e demais indústrias de entretenimento, é facilmente perceptível no rock fabricado. Isto é, no Rock dirigido por gravadoras segundo um conjunto de regras para tornar a música vendável e na qual o artista tem pouca ou quase nenhuma autonomia artística. Esse Rock fabricado pode ser confundido com o Pop.

Por outro lado, o Rock dito sério é realizado, sobretudo, por músicos que compõem a própria música e possuem uma visão reflexiva sobre a música a ser realizada. Essa visão reflexiva e essa autonomia artística não querem dizer em absoluto que os artistas do Rock sério estejam a parte do sistema produtivo e que desenvolvam sua música sem a tensão relacionada ao fato de que a música é um produto comercial e precisa ser vendida. Mas de algum modo esse Rock tem de carregar valores, já que se trata de discurso “verdadeiro” que representa o ambiente social no qual foi formado. O capital real do músico (as vendas) está diretamente relacionado ao capital simbólico da própria música em termos de valores como autenticidade e veracidade, isto é, da “aura” (BENJAMIN, 2000).

Essa é a mesma tensão descrita por Bourdieu (1996) na análise sobre o campo artístico francês. O autor relata a tensão entre escritores de verdade ou de talento e escritores de sucesso comercial. Enquanto no primeiro caso as editoras são pequenas, no segundo há uma gigantesca estrutura de marketing que estimula o consumo rápido do livro. As estratégias de remuneração também mudam. No primeiro, o retorno financeiro vem a longo prazo e de forma constante, após o autor adquirir sucesso de crítica e acumular capital simbólico significativo. No segundo, a estratégia é de curto prazo, as vendas são altas em curtos períodos de tempo. Os escritores de verdade desconsideram os escritores de sucesso comercial imediato, “não é arte”.

Há outra dicotomia no Rock, o ambiente *underground* e o *mainstream*. Em quase todas as vertentes do Rock, há uma tensão entre o *underground* e o *mainstream*. O primeiro é o espaço das bandas pequenas, da fórmula “faça você mesmo”, de audiência restrita. Já o segundo se refere às bandas gigantes, com bastante sucesso comercial e altas vendas de discos. De fato, no Rock sério o caminho para o *mainstream* passa sempre pelo *underground*. Isto quer dizer que as cenas musicais se desenvolvem autonomamente e começam a ganhar relevância social. Diversas vanguardas musicais estão a todo momento em vigor nas sociedades. Destas, algumas são escolhidas pela gravadora, seja pela relevância social ou por

uma simples aposta para serem lançadas no mercado fonográfico. No momento em que uma vanguarda é lançada por uma grande gravadora, uma série de práticas tecnológicas com objetivo de vender e comercializar o produto musical é realizada. Esse lançamento pela gravadora não é sinal de sucesso comercial, o que se comprova pelos diversos fracassos ao longo da história do Rock⁴³. Isso porque o Rock sério tem de ser legitimado como algo verdadeiro e autêntico pelo público, sentimento nem sempre atingido pelas gravadoras.

O Rock é sim parte da indústria cultural, mas se desenvolve em ambientes sociais no qual esse discurso tem de fazer sentido e refletir a situação social. O Punk Rock é uma cena musical e um movimento que se desenvolve autonomamente em reação à indústria cultural. Entretanto, em certo momento esse discurso é cooptado pela indústria cultural, que passa a obter lucros exorbitantes com a música. O momento chave em que o Punk Rock é massificado se dá após a entrevista realizada pelos Sex Pistols para o apresentador Grundy. Nesse momento alguns dos grupos desviantes, até então ligados ao estilo, se retraem e saem de cena. No momento em que o Punk Rock se torna Rock and Roll, isto é, no momento em que ele se torna associado à indústria cultural, o estilo perde muito a sua força discursiva entre certos grupos destoantes constituintes do campo (SAVAGE, 2000). “Esse foi o primeiro momento que eu vi um punk que eu não conhecia na rua” (JOHN INGHAM⁴⁴ apud SAVAGE, 2000, p. 218). “Como você evita se tornar parte daquilo que está protestando contra? Se tudo existe na mídia e você rejeita isso, como você existe?” (SAVAGE, 2000, p. XIV, tradução nossa⁴⁵). O Punk Rock nunca respondeu essa questão, mas colocou em perspectiva muitas categorias subpolíticas fundamentais sobre a qual se funda o Estado capitalista moderno.

5.2 PUNK ROCK – DISCURSO PÓS-MODERNISTA

*I'm all lost in the supermarket
I can no longer shop happily
I came in here for that special offer
A guaranteed personality
The Clash, Lost in the supermarket (1979)*

A passagem do Modernismo rumo ao Pós-Modernismo, ou da Modernidade rumo à Pós-Modernidade, não é algo pacífico na Sociologia. Diversos autores reclamam que alguma

⁴³ A Decca Records rejeitou os Beatles antes do estouro da banda.

⁴⁴ Um dos primeiros jornalistas a cobrir o movimento Punk Rock.

⁴⁵ If everything exists in the media and you reject it, how do you exist?

das características ditas como principais deste período histórico já estavam presentes no período anterior. De fato, muito do que associamos hoje ao pós-modernismo já estava presente no alto modernismo. Entretanto, o que está em questão é que as categorias elencadas como fundamentais do pós-modernismo se tornaram dominantes culturais a partir dos anos 70 (JAMESON, 1995), o que não quer dizer que outras formas de arte ou de Rock não tenham convivido junto às formas ditas dominantes, permanecendo como fenômenos sociais residuais. O modernismo de Picasso já continha uma junção de elementos estéticos contraditórios e grotescos⁴⁶. Contudo, essa junção provocava desconforto, ao passo que a junção de elementos desconexos na arte ou na música se tornaram agora dominantes ou hegemônicos.

No primeiro capítulo deste trabalho foi feito um pequeno apanhado sobre o que significa sociologicamente o pós-modernismo nas artes. Para Hutcheon (1991), a arte pós-moderna desconfia da coerência dos sólidos modernos, ou seja, essa arte brinca com todas as categorias sólidas que definiam o estar no mundo e a identidade moderna. Dessa forma, a arte pós-moderna evidencia grupos residuais, que até então estavam proibidos de falar como negros e mulheres⁴⁷. Na verdade, conforme vimos no capítulo sobre o Rock Progressivo e os anos 60, essa abertura ao olhar do outro é fruto da condição social dos anos 60. Segundo Jameson (1992), os anos 70 verão uma arte e uma sociabilidade mais voltada para dentro.

O pós-modernismo ataca a separação moderna fundamental entre as esferas, isto quer dizer que a vida pode ser estética. Nesse sentido, a logomarca do McDonald's ou uma lata de comida também é arte⁴⁸. Portanto, a arte enquanto esfera separada e responsável por produzir gênios artísticos com sua coerência individual e estilística está sob ataque. A homologia com a ciência moderna de Latour (1994), que busca acabar com a distinção entre sociedade e natureza, é clara. Esse processo é aprofundado pela junção ou pela desconsideração do que antes era considerado arte de vanguarda e puro entretenimento. O pós-modernismo se mostra encantado com o lixo produzido pela sociedade e pela indústria cultural.

⁴⁶ Ver as obras com influências de Máscaras Africanas.

⁴⁷ Punks e regueiros foram muito próximos durante os anos 70, por conta da proximidade geográfica entre os bairros negros operários e os bairros brancos operários. Diversas bandas Punk possuem influência reggae.

⁴⁸ Ver a Pop Arte estadunidense de Andy Warhol.

De fato, os pós-modernismos têm revelado um enorme fascínio por essa paisagem “degradada” do brega e do *kistch*, dos seriados de TV e da cultura do *Reader's Digest*, dos anúncios e dos motéis, dos *late shows* e dos filmes B hollywoodianos, da assim chamada paraliteratura – com seus bolsilivros de aeroporto e suas subcategorias do romanesco e do gótico, da biografia popular, história de mistérios e assassinatos, ficção científica e romances de fantasia; todos esses materiais não são mais apenas “citados”, como o poderiam fazer um Joyce ou um Mahler, mas são incorporados à sua própria substância. (JAMESON, 1991, p. 28)

Os filmes série B são tão influência para os novos cineastas quanto um Charles Chaplin ou Buster Keaton. Portanto, o pós-modernismo se caracteriza por uma promiscuidade estilística e a mistura de códigos (FEATHERSTONE, 2000). São utilizados a suástica como elemento provocador de uma figura histórica inglesa ou os slogans anarquistas junto a jaquetas de couro típicas dos anos 50 no Punk Rock. A junção de elementos desconexos esbarra na erupção do próprio sentido.

E, por fim, a arte pós-moderna, ou o pós-modernismo, borra o conceito de linearidade, de história e de grandes totalidades. De fato, conforme Lyotard (2000), há nessa desconfiguração do tempo uma questão ideológica contra a racionalidade moderna, esta vista como pura razão instrumental responsável por encarcerar a alteridade ou apertar a “gaiola de ferro”. Desse modo, percebemos uma arte que celebra a ausência de profundidade e afirma que a arte pode ser somente repetição (FEATHERSTONE, 2000). “Fiquei completamente puto quando ouvi *Pretty Vacant*, dos Sex Pistols pela primeira vez. Malcom tinha roubado toda a atitude de *Blank Generation*. Mas ideias não tem dono. Também roubei umas coisas.” (RICHARD HELL apud MCNEIL; MCCAIN, 2010, p. 259)

O Punk Rock é em muitos sentidos a junção de vários elementos desconexos, o lixo da sociedade industrial, a estética dos slogans situacionistas, uma postura ambivalente sobre o gênero e a política, a moda sadomasoquista e a restauração da simplicidade musical do Rock anos 50.

O pós-modernismo e todas as suas ambivalências refletem em grande parte a espacialização da cultura segundo Jameson (1991). A rejeição de modelos futuros e a celebração da superficialidade são sinais de uma cultura em que o subconsciente foi colonizado e o cultural virou mercadoria. Portanto, para Jameson (1991), optamos por uma realidade fragmentada em que permanecem eternos presentes. Nesse sentido, falamos em espacialização da cultura, em perda de linearidade cronológica. O cultural se tornou a lógica do sistema capitalista atual.

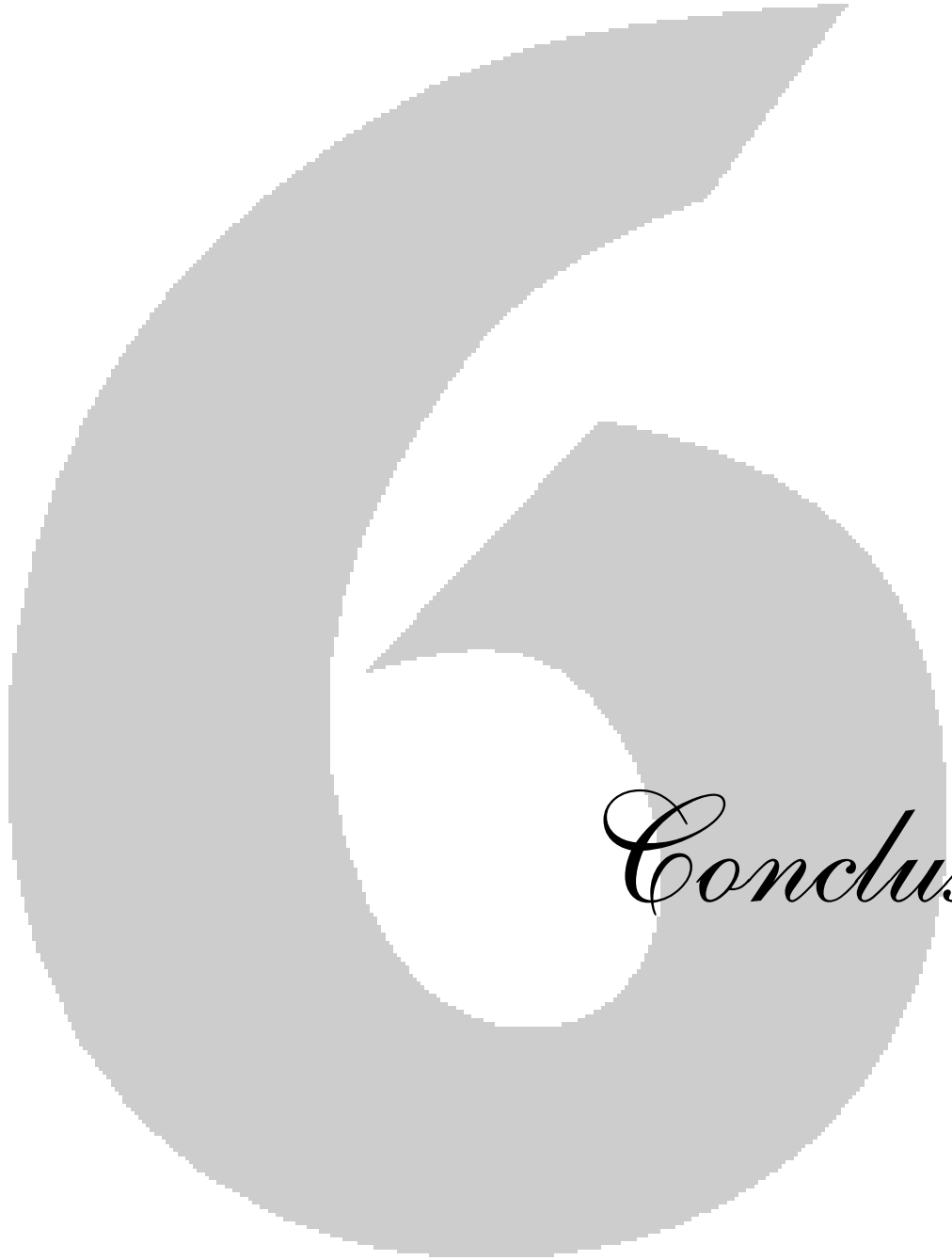
Para entendermos essa ideia, Jameson (1995) repassa a experiência de vivência no espaço do hotel Bonaventure, construído em Los Angeles, por John Portman.

O edifício cujas características vou rapidamente enumerar, é o Hotel Bonaventure, construído no centro novo de Los Angeles pelo arquiteto e empreiteiro John Portman, que também fez os vários Hyatt Regencies, o Peachtree Center em Atlanta e o Renaissance Center em Detroit. Já mencionei o aspecto populista da defesa retórica do pós-modernismo em oposição à austeridade elitista e (utópica) dos grandes modernismos arquitetônicos: em outras palavras, geralmente se afirma que esses novos edifícios, por um lado, são obras populares e, por outro, respeitam a linguagem vernácula do tecido urbano da cidade norte-americana: ou seja, eles não mais tentam inserir, como o faziam as obras primas e monumentos do alto modernismo, uma nova linguagem utópica, diferente, elevada em meio ao mau gosto e ao comercialismo do sistema de signos da cidade que os circunda, mas sim buscam falar exatamente essa linguagem, usando seu léxico e sintaxe, que foi emblematicamente, “aprendido em Las Vegas”. (JAMESON, 1991, p. 65)

O edifício é, em suma, um espaço total que procura se fundir à realidade caótica da cidade à sua volta. Nesse sentido, não há uma linearidade e uma narrativa expressas, por exemplo, em um edifício tradicional onde se sabe claramente onde é a entrada e a saída, onde há marcas simbólicas distintivas desses espaços, como a recepção, e onde há marcas simbólicas de que você deixou a cidade. Ao contrário, o edifício é concebido de um modo que as pessoas se percam por ele, em que o espaço é total, e o ambiente interno espetacularizado.

Martin (1998) realiza uma interessante análise sobre o Punk Rock levando em conta essa espacialização da cultura descrita por Jameson (1991). Antes de mais nada, uma característica definitiva sobre o Punk Rock é que ele é realizado de um modo que se você ouvir um trecho da canção, você já ouviu tudo. A intenção minimalista é mostrar o todo em apenas uma parte. Dessa forma, a contemplação da música evita o aspecto narrativo, linear; a apreciação é sincrônica, e não diacrônica. Uma canção de Rock Progressivo narra normalmente uma história, de modo que o meio da canção apenas é inteligível e apreensível caso tenha sido escutada a introdução, que lhe confere sentido. O Punk Rock, por outro lado, apenas faz sentido – a atitude *in your face* – porque o todo não requer a parte.

Desse modo, o Punk Rock, sendo discurso pós-modernista, tende a enfatizar o aqui e o agora de uma sociedade que perdeu a fé no progresso, *no future*. A combinação eclética, irônica e anárquica faz parte de um panorama geral nas artes e na própria sociedade de deslegitimação de certos sólidos modernos bem construídos, como a delimitação das esferas, a separação entre alta e baixa cultura, ou mesmo as definições sobre o sexo e a classe.



Conclusão

CONCLUSÃO

*With the lights out, it's less dangerous
Here we are now, entertain us
I feel stupid and contagious
Here we are now, entertain us
Nirvana, Smells Like Teen Spirit (1991)*

O panorama da música espacializada, isto é, da música que mostra o todo por uma fatia e que abandona a ideia de linearidade, não mudou desde o Punk Rock. De fato essa faceta foi radicalizada logo a seguir pela música eletrônica. O formato comercial da música de três minutos, retomado pelo Punk Rock do início do Rock, também permaneceu inalterado. A música na condição de comércio apenas ampliou o seu papel desde que o discurso pós-modernista do Punk Rock questionou as categorias centrais dos meios de comunicação. A febre Punk Rock, que tomou conta da Inglaterra, durou poucos anos, e as características mais comerciais do estilo foram apropriadas em novos produtos culturais mais palatáveis.

Por outro lado, a atitude “faça você mesmo” do Punk Rock revelou um grande impulso na história do Rock. Diversas vanguardas após o Punk Rock se auto-organizaram em sistemas de comunicação e produção à parte das grandes gravadoras. A internet, atualmente, é capaz de conectar e manter vivos os subestilos de Rock por meio de redes em que membros de um mesmo subgrupo podem compartilhar experiências, identidades e música produzidos por eles mesmos. A prática tecnológica responsável por criar e comercializar desejos na indústria cultural foi também responsável por retirar o monopólio da produção e comercialização das grandes gravadoras na música Rock.

O aspecto único do Punk Rock inglês – o social realismo, uma crítica material e objetiva da sociedade de consumo – foi esquecido. A partir desse momento o campo do Rock se torna um emaranhado de diversos subestilos competindo entre si. Seja movimentos diretamente relacionados ao Punk, como o Rock Gótico, seja o Rock Alternativo ou mesmo os movimentos remanescentes de outras tradições no Rock, como o Heavy Metal e o Hard Rock, todos possuem, em comum, o abandono da política. As características do Rock como formador de identidades e comunidades permanece, mas todos os novos estilos passam a se debruçar sobre posições otimistas ou pessimistas sobre a vida individual, e não mais sobre o mundo social. O movimento punk permanece enquanto movimento social político, mas sem a mesma relevância social do fim dos anos 70.

De fato, o ecletismo das formas que tomam conta do Rock a partir do fim hegemônico do Punk Rock parece se adequar a um novo Capitalismo informacional, no qual cada

identidade e comunidade – gótico, metaleiro, *indie* – se resumem a nichos de mercado em uma indústria cultural cada vez mais fragmentada. No Rock fabricado, as modas e tendências se sucedem com uma rapidez incrível, demonstrando a função dos produtos culturais no Capitalismo atual em realocar o capital de giro. O ecletismo de gosto pós-moderno se adéqua perfeitamente ao ecletismo de formas, produtos e organização do Capitalismo atual.

A partir dos anos 80 e da criação da MTV, o vídeo clipe, a imagem passa a ter papel cada vez mais predominante no discurso e no produto Rock. O vídeo clipe como pano de fundo de uma música e meio de comunicação nascido na contemporaneidade, na Pós-Modernidade, reflete de forma substancial o período atual. Não há um estilo de vídeo clipe dominante, há sim uma variedade de formas em que animações podem ser combinadas com técnicas do cinema mudo, em que trajes vitorianos podem ser combinados com jogo de luzes, em que todas as vanguardas visuais (seja ela de alta ou baixa cultura) podem e são combinadas livremente em edições rápidas, com trocas frenéticas de imagens. Um vídeo clipe não precisa fazer sentido, não precisa ter uma linearidade, nem ao menos contar uma história. O vídeo clipe é o maior representante da chamada cultura de simulacro em que eternos presentes fluem pela tela. Nesse sentido, ele é o maior sintoma da espacialização na música e prova da estetização da Modernidade no qual o meio visual, a imagem, adquire um aspecto cada vez mais central.

O Rock, que nasce como um grito contra o controle moderno do corpo simbolizado pela vida adulta de trabalho, de fato reflete uma postura comportamental que vai se tornar hegemônica na contemporaneidade. O corpo liberto preconizado pelo Rock é o mesmo que Maffesoli (1995) identifica na contemporaneidade da Era do Dionísio. Isto é, um corpo em que o id está mais solto e o superego ocupa espaço menor. Enfim, um corpo que se adéqua à prática tecnológica da publicidade e do consumo e que busca e se permite o prazer.

Mick Jagger (apud MUGGIATI, 1973, p. 31), a respeito da repercussão da canção *Street Fighting Man*, afirmou: “deben pensar que *Street Fighting Man* es capaz de promover una revolución... A mí me gustaría que fuera cierto”. Mas o mesmo artista afirmou sobre outra canção (*Salt of the earth*) a respeito da classe operária: “La canción es de un cinismo total. Digo que aquellas personas no tienen ningún poder y jamás lo tendrán.” (JAGGER apud MUGGIATI, 1973, p. 29). A revolução a ser feita não será pelas mãos da classe operária.

O Rock, fenômeno contracultural, se adéqua melhor ao espírito de Maio de 68 e seus deboches e pastiches “sou marxista da tendência groucho” do que ao de *operários uni-vos*. Isso quer dizer que o Rock como discurso político nos anos 60 e 70, guardada as devidas diferenças, se aproxima de uma esquerda cultural em oposição a uma esquerda econômica.

Segundo Rorty (1999), a esquerda cultural que se instala nos Estados Unidos a partir dos anos 60 fálhou em fornecer um discurso e um projeto de nação. Isso significa que o projeto de reconhecimento da diversidade e da diferença, de luta contra as opressões individuais foi, até certo ponto, bem sucedido. Entretanto, esse mesmo discurso falha (e não apenas eleitoralmente) ao comunicar e propor às classes mais baixas uma alternativa à constatação de que a utopia do consumo não se realizará para todos.

Conforme Cancline (1991), a contemporaneidade atual conseguiu relegar ao indivíduo a escolha estética da personalidade. Dessa forma, o consumo adquiriu status de direito individual no qual podemos escolher a vida e imagem que queremos passar. Para àqueles preocupados com o aperto da gaiola de ferro da Modernidade, isso foi um alívio. Os teóricos pós-modernistas enfatizam a todo momento a individualização pós-moderna e o desencaixe no qual os indivíduos se encontram.

Entretanto, para Cancline (1991), esse desencaixe não é nada mais do que a delegação aos indivíduos da solução dos problemas sociais. Nesse sentido, somos consumidores do século XXI, mas cidadãos do século passado. A utopia pós-moderna do consumo, da diferença e da libertação cultural não é capaz de solucionar esse problema.

Por fim, se a Pós-Modernidade foi capaz de liquefazer os sólidos e eliminar os controles sobre os indivíduos, ela enfraqueceu também as categorias sociais capazes de nos fornecer segurança e um projeto de futuro. É nesse sentido que Bauman (1999) reconhece a necessidade atual de retomada do espaço público e da política. E talvez da retomada de uma nova esquerda, além da cultural. Uma esquerda que o Rock, na condição de produto cultural, não pode realizar.

Essa dissertação teve como objetivo fazer uma retrospectiva de um produto cultural – o Rock – e do desenvolvimento nesse campo levando em conta não apenas as determinações intrínsecas do próprio campo. O caráter micro do campo, isto é, as interações entre público jovem, músicos e empresários, foi enfatizado para mostrar desenvolvimentos maiores na sociedade, que perpassam e abrangem as interações singulares. Isso quer dizer que o movimento cultural Rock é resultado de condições objetivas da sociedade: de um sistema econômico – o Capitalismo – e de um período histórico – a Modernidade. Resultado de uma época em que identidades se formam a partir do consumo de bens simbólicos, também produtos comerciais.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, H. W. **Cenas juvenis**: punks e darks no espetáculo urbano. 1. ed. São Paulo: Página Aberta Ltda., 1994.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Sociologia da família**. In: CANEVACCI, M. (Org.). *Dialética da família*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ALTHUSSER, L. **A favor de marx**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

ATTALI, J. **Noise: the political economy of music**. Minneapolis: University Minnesota Press, 1977.

BAUMAN, Z. **Mal estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Z. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUDRILLARD, J. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1975.

BELL, D. **Advento da sociedade pós-industrial**: uma tentativa de previsão social. São Paulo: Cultrix, 1977.

BECK, U. **A reinvenção da política**. In: *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Unesp, 1997.

BECKER, H. S. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: LIMA, L. C. (Org.). Teoria da cultura de massa. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**. Lisboa: Presença, 1996.

BOURDIEU, P. **Meditações pascalianas**. São Paulo: Celta, 1998.

BOUDON, R. **Tratado de Sociologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

CANCLINE, N. G. **Consumidores y ciudadanos**. México: Grijalbo, 1991.

CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. 10. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHAPPEL, S.; GAROFALO, R. **Rock & indústria**. Lisboa: Presença, 1989.

COOK, N. **Agora somos todos (etno)musicólogos**. Ictus – Periódico do PPGMUS/UFBA, v. 7, 2006. Disponível em: <<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/issue/view/8/showToC>>. Acesso em: 21 mar. 2011.

COSTA, A. C. S. da et al. **Indústria cultural: revisando Adorno e Horkheimer**. Revista Movendo Idéias, Belém, v. 5, n. 13, p. 13-22, jun. 2003.

DOCTOROW, E. L. **Ragtime**. Rio de Janeiro: Record, 1975.

DUMAZEDIER, J. **Sociologia empírica do lazer**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

DURKHEIM, É. **As regras do método sociológico**. 10. ed. São Paulo: Companhia Nacional, 1982.

EAGLETORN, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIAS, N. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ENGELS, F. **A origem da família, da propriedade privada e do estado**. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

FEATHERSTONE, M. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Livros Studio Nobel Ltda., 1990.

FOUCAULT, M.; MACHADO, R. (Coord.). **Microfísica do poder**. 26. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France**. 6. ed. São Paulo: Loyola, 2000.

FRIEDMANN, G. **O trabalho em migalhas**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FRITH, S. **Towards an aesthetic of popular music**. In: LEPPERT, R.; McLARY, S. (Org.). *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1987.

FROMM, E. **Autoridade e super-ego: o papel da família**. In: CANEVACCI, M. (Org.). *Dialética da família*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GABRIEL, I. M. **Herbert Marcuse: reflexões sobre a sociedade tecnológica**. Revista UNILAGO, São José do Rio Preto, v. 2, n. 2, p. 36-42, 2003. Disponível em: <<http://jus.uol.com.br/revista/texto/5503/herbert-marcuse>>. Acesso em: 21 mar. 2011.

GOMES, C. M.; REJOWSKI, M. **Lazer na literatura internacional**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília. *Anais...* Brasília: Intercom, 2006. v. 1. p. 1-18.

GRAMSCI, A. **Intelectuais e a organização da cultura**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.

HABERMAS, J. **O discurso filosófico da modernidade: doze lições**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HALL, S. **The hard road to renewal: thatcherism and the crisis of the left**. London: Verso, 1998.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1989.

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUNT, E. K. **História do pensamento econômico**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

HUTCHEON, L. **Poéticas do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUXLEY, A. **Admirável mundo novo**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

JAMESON, F. Pós-modernismo. **A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática S.A., 1991.

JAMESON, F. **Periodizando os anos 60**. In: HOLLANDA, N. H. B. (Org.). Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

KAPLAN, M. **Leisure in America: a social inquiry**. New York: John Wiley and Sons, 1960.

KOURY, M. G. P. **Emoções, sociedade e cultura**. Curitiba: CRV, 2009.

LATOUR, B. **Gabriel tarde and the end of social**. In: JOICE, Patrick (Ed.). The social in question: new bearing in history and the social sciences. London: Routledge, 2001. p. 117-132.

LATOUR, B. **Jamais fomos modernos, ensaios de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: 34, 1994.

LEWIS, A. **The social interpretation of modern Jazz**. In: WHITE, A. L. (Org.). *Lost in music: culture, style and the musical event*. New York: Routledge & Kegan Paul Ltda., 1987.

LOUREIRO, R. **Adorno e o pós-Moderno**. 2007. Disponível em:
<<http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/trabalhos/GT17-3604--Int.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2007.

LÖWY, M. **O romantismo revolucionário de Maio 68**. Revista Espaço Acadêmico, Maringá, n. 84, maio 2008. Disponível em:
<http://www.espacoacademico.com.br/084/84esp_lowyp.htm>

LYOTARD, J. F. **Condição pós-moderna**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MAFFESOLI, M. **Contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1995.

MARCUSE, H. **One dimensional man**. New York: Routledge, 2000.

MANDEL, E. **Capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

MANNHEIN, K. **O problema sociológico das gerações**. In: FORACCHI, M. M. (Org.). *Karl Mannheim: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1982.

MARTIN, B. **Listening to the future**, the time of progressive rock. Chicago: Open Court Publishing Company, 1998.

MARX, K. **Manifesto do partido comunista**. São Paulo: Novos Rumos, 1986.

MARX, K. **O Capital: crítica da economia política**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MCNEIL, L.; MCCAIN, G. **Mate-me por favor: uma história sem censura do Punk**. v. 1. Porto Alegre: L&PM, 2010.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

MIGNOLO, W. **The idea of Latin America**. Malden, MA: Blackwell, 2005.

MUGGIATI, R. **Rock, el grito y el mito: la musica pop como forma de comunicacion y contracultura**. Mexico: Siglo Veintiuno, 1973.

ORWELL, G. **1984**. 12. ed. São Paulo: Companhia Nacional, 1979.

PETERS, M. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença: uma introdução**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

RIESMAN, D. **The lonely crowd**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

RORTY, R. **Para realizar a América: o pensamento de esquerda no século XX na América**. Rio de Janeiro: DP & A, 1999.

ROSSI, P. **A ciência e a filosofia dos modernos: aspectos da revolução científica**. São Paulo: UNESP, 1992.

SAVAGE, J. **England's dreaming**. Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock and beyond. New York: St. Martin's Griffin, 2000.

SIMMEL, G. **A metrópole e a vida mental**. In: VELHO, O. G. (Org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

SHEPHERD, John. **Towards a sociology of musical styles**. IN: WHITE, Avron Levin (org). Lost in music: culture, style and the musical event. New York: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1987.

SHEPHERD, John. **The 'meaning' of music**. IN: SHEPERD, John, VIRDEN, Phil, VULLIAMY, Graham, WISHART, Trevor. Whose music? A sociology of musical languages. New Jersey: Transaction, Inc, 1977.

STRAUSS, A. **Espelhos e máscaras: a busca de identidade**. São Paulo: Edusp, 1997.

SUASSUNA, D. M. F. de A. et al. **A relação corpo-natureza na modernidade**. Sociedade e Estado, Brasília, v. 20, n. 1, p. 23-38, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v20n1/v20n1a03.pdf>>. Acesso em: 3 jan. 2011.

TAYLOR, C. **Modern social imaginaries**. Durham: Duke University Press, 2005.

TOMÁS, L.; GENTILE, J. **Música e filosofia na dialética negativa de Adorno**. 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_JGentile.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2010.

TRIGUEIRO, M. G. S. **A prática tecnológica**. Teoria & Pesquisa, v. XVII, p. 85-96, 2008.

VULLIAMY, G. **Music and the mass culture debate**. In: SHEPERD, J. et al. *Whose music? A sociology of musical languages*. New Jersey: Transaction Inc., 1977.

VIRDEN, P.; WISHART, T. **Some observations on the social stratification of twentieth-century music**. In: SHEPERD, J. et al. *Whose music? A sociology of musical languages*. New Jersey: Transaction Inc., 1977.

WEBER, M. **Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva**. Brasília: Universidade de Brasília, 1994.

WEBER, M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. 4. ed. São Paulo: Livraria Pioneira, 1985.

WEBER, M. **Fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.

WENNER, J. S.; LEVEY, J. (Org.). **Rolling Stones: as melhores entrevistas da revista rolling stone**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

WOLF, J. **The ideology of autonomous art**. In: LEPPERT, R.; McLARY, S. (Org.). *Music and society. The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1987.

ANEXO

King Crimson – In The Court of The Crimson



Pink Floyd – The Dark Side Of The Moon



Sex Pistols - Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols



The Clash – London Calling

