

Absolute beginning:

ensaio sobre a emergência do rock'n'roll

PAULA GUERRA*

RESUMO: O rock tornou-se, a partir de meados do século XX, uma linguagem de alcance mundial. Está presente através de sons, imagens e textos nos quotidianos da população, tornou-se uma mediascape global. Não obstante esta centralidade e importância na estruturação das culturas populares, tem sido objeto de uma relativa desvalorização enquanto padrão e matriz de cultura. Assim, o texto apresentado pretende desvendar a importância do rock, descobrindo o seu potencial de diálogo e cruzamento com os discursos legítimos da escola e da ciência a respeito das culturas populares. Esta deambulação mostra, assim, como o rock foi um absolute begginer pois alterou, na sua expressividade, os padrões culturais, a indústria cultural, as práticas juvenis, as criações artísticas e as manifestações artísticas em espaços públicos. Partimos do pressuposto de que a música é a transposição dos princípios e propriedades estruturais da vida social, podendo ser uma matriz de moldagem de novas subjetividades, metamorfoseando o quotidiano.

PALAVRAS-CHAVE: rock'n'roll; culturas populares; mudança social.

Absolute beginning: essay on the emergence of rock'n'roll

ABSTRACT: Rock became, from the mid-twentieth century, a worldwide language. It is present through sounds, images and texts on everyday of the population, and has become a global mediascape. Despite this centrality and importance in the structuring of popular culture, rock has been the subject of a relative devaluation as standard and culture matrix. Thus, the text presented intends to reveal the importance of rock, discovering its potential of dialogue and cross with the legitimate discourse of school and science about popular cultures. This ambulation shows, then, how rock was an absolute beginner because it changed, in its expressiveness, the cultural patterns, cultural industry, youth practices, artistic creations and artistic manifestations in public spaces. We assume that music is the transposition of the principles and structural properties of social life, and then it can be a matrix that has shaped new subjectivities, metamorphosing the everyday.

KEYWORDS: rock'n'roll; popular culture; social change.

* **Paula Guerra** é Professora do Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, bem como Professora Associada Adjunta do Griffith Centre for Cultural Research (GCCR) da Universidade de Griffith. Doutorou-se em Sociologia pela Faculdade de Letras - Universidade do Porto (FLUP). Tem procurado realizar um empreendimento investigativo contínuo em torno de um olhar para temáticas como culturas urbanas, identidades e culturas juvenis, multiculturalismo, processos de exclusão e inclusão sociais. Atualmente, seu foco está voltado para a música e, sobretudo, para o rock, sistematizando e abrindo novas pistas de interpretação acerca da contemporaneidade portuguesa e dos seus incessantes processos de reconfiguração cultural. É autora e co-autora de vários artigos científicos e livros, bem como de diversas comunicações e conferências.
E-mail: paula.kismif@gmail.com.

*I've nothing much to offer/ There's nothing much to take/ I'm an absolute beginner/
But I'm absolutely sane/ As long as we're together/ The rest can go to hell/ I
absolutely love you/ But we're absolute beginners/ With eyes completely open/ But
nervous all the same/ If our love song/ Could fly over mountains/ Could laugh at the
ocean/ Just like the films/ There's no reason/ To feel all the hard times/ To lay down
the hard lines/ It's absolutely true/ Nothing much could happen/ Nothing we can't
shake/ Oh we're absolute beginners/ With nothing much at stake/ As long as you're
still smiling/ There's nothing more I need/ I absolutely love you/ But we're absolute
beginners/ But if my love is your love/ We're certain to succeed*
David Bowie, "Absolute Beginners", 1988

A escolha da canção de Bowie¹ para a abertura deste artigo marca uma intencionalidade deliberada de abordar o espaço-tempo de emergência do *rock'n'roll* como marco de ruptura, de mudança e de nascimento de uma nova vivência musical absorvida por um conjunto vasto de atores sociais, designadamente situados nos escalões etários tipicamente juvenis. Assim, o *rock* foi um *absolute begginer* pois alterou, na sua expressividade, muitos dos padrões culturais vigentes. Começamos pela origem sócio histórica do *rock* e da sua consequente implantação na cultura ocidental e não só, arriscando mesmo a dizer que se encontra globalizado como outros artefatos que compõem a agitada modernidade tardia contemporânea. Com isto não pretendemos digladiar pela defesa de rupturas absolutas no que tange às dinâmicas e mudanças da cultura popular na linha do que é defendido por Marcus:

Qualquer manifestação nova na cultura reescreve o passado. Novos atores escavam o passado à procura das origens, porque a ancestralidade é legitimação e a novidade é dúvida - mas há sempre, em todos os tempos, atores esquecidos que emergem do passado não como antepassados, mas como figuras que nos são familiares. (MARCUS, 2000, p. 28)

O propósito é destacar as mudanças operadas com as manifestações primeiras do *rock'n'roll* e a sua imensa importância na estruturação dos quotidianos, práticas juvenis, criações artísticas e desenvolvimento das cidades.

¹ Bowie é um músico e ator, conhecido pelo seu trabalho musical dos anos 70 e 80 do século XX e pela sua alta influência no mundo da música, mais especificamente no *glam rock*. Associa-se a este músico uma modalidade performática e artística pautada pelo estilo camaleônico. É conhecido também pela atuação em filmes como *The man who fell to Earth* (1975) e *Labyrinth* (1986).

A emergência do *rock'n'roll*

A emergência do *rock'n'roll* situa-se no pós-Segunda Guerra num período marcado por mudanças socioeconômicas aceleradas. Podemos mesmo dizer com Cambiasso que foi um “período que teve as suas raízes em todo o turbilhão do pós-guerra, com a revolta da juventude face ao status quo e ao conformismo num quadro de mudanças mais rápidas e de paradoxos inesperados” (2008, p.11). Não obstante esta emergência, a origem do *rock* entronca-se numa matriz social e étnica mais profunda. Apesar de uma recusa ideológica que alguns insistem em perpetuar, parte da história americana e, conseqüentemente, da história do *rock'n'roll* tem raízes negras. Na verdade, e embora seja algo pouco cômodo para muitos, o *rock'n'roll* começa com a escravatura, por isso, para compreendê-lo é necessário perceber igualmente o que foi a escravatura e qual o papel desempenhado pelos americanos de origem africana na construção da cultura americana, em geral, e do *rock*, em particular. Atender a este passado do *rock* permite, de uma forma racional, considerá-lo como uma forma musical específica, constituindo para muitos, uma revolução cultural em si mesma (TOWNSEND, 1997). Paralelamente, se não perdermos de vista estas raízes do *rock*, facilmente o percebemos como possuindo um caráter híbrido por ser, no fundo, o resultado da combinação de elementos de duas culturas muito diferentes. Deste modo, o *rock* é uma expressão musical híbrida afro-americana, ainda que as suas raízes mais fortes sejam o sofrimento e a sobrevivência de gerações de escravos que experienciaram o caráter libertador e transcendente que a música pode ter, ao permitir-lhes uma abstração em relação ao sofrimento quotidiano. É esta atribuição à música de significados emocionais e espirituais a principal inovação introduzida pela população africana (PARAIRE, 1992, p. 48).

O *rock'n'roll* desenvolve-se inegavelmente a partir destes alicerces, recompondo uma sonoridade e expressividade que “simultaneamente (...) incorporou elementos musicais do *country*, do *swing*, da música clássica, da *big band*, do *folk* (...), do *blues*, do R&B e de outros estilos musicais negros indígenas” (TOWNSEND, 1997, p. 3). Por esta razão é redutor perspectivar o *rock* unicamente como música negra, devendo antes ser encarado como o produto do encontro de

pessoas e culturas diferentes, que fazem dele uma forte e relevante forma de arte intercultural. Porém, não obstante este caráter híbrido, o *rock* transformou-se numa cultura, num elemento da cultura americana, transformou-se em algo único levando a que “a comunidade do *rock* refere-se não a uma instituição, a um número de pessoas, mas sim a uma sensação” (FRITH, 1981, p. 164).

Indústria musical, *rock'n'roll* e mudanças sociais

Neste processo de construção de uma nova manifestação musical, o rádio assume um papel decisivo no âmbito da indústria musical. O seu crescimento enquanto meio de entretenimento no final dos anos 20 do século XX acontece paralelamente às modificações e interpenetrações de estilos musicais que conduzem ao surgimento do *rock'n'roll*, contribuindo para uma metamorfose musical, sendo esta a principal contribuição deste meio de comunicação: promove o cruzamento de gêneros musicais distintos ao permitir que diferentes pessoas se encontrem e compartilhem experiências. Tal é especialmente importante do ponto de vista da inspiração criativa sobretudo quando a audiência é formada por músicos e por pessoas interessadas em desenvolver as suas variações estilísticas (GROSSBERG, 1984).

A indústria musical tem passado por várias transformações, sobretudo motivadas pelos avanços tecnológicos com repercussões, principalmente, nos suportes através dos quais a música chega até nós, não ignorando também as alterações induzidas pelos próprios gêneros musicais que vão surgindo. No início, há que se destacar o aparecimento do equipamento de gravação magnética e das respectivas fitas cassete. Uma outra inovação a assinalar é a introdução do transistor que atuou no sentido da descentralização ao nível da gravação e da difusão. Com este aparelho é agora possível a existência de receptores de rádio portáteis que, entre outras coisas, possibilitam aos adolescentes a exploração dos seus gostos musicais em total privacidade. No mesmo ano em que o transistor é descoberto, é inventada a alta-fidelidade, que torna possível a produção do formato conhecido como LP e de discos de vinil com excelente qualidade de som e com uma maior durabilidade.

Todos estes avanços tecnológicos permitem que os discos surjam como um suporte relativamente econômico, o que, por sua vez, atua no sentido da descentralização da indústria musical (GAROFALO, 1999).

Paralelamente, no final dos anos 40 e início dos anos 50, os DJ independentes assumem-se papel central ao nível das rádios locais e, conseqüentemente, na indústria musical como um todo, assinalando uma relação de interdependência entre a rádio e as companhias discográficas. A partir do momento em que a música gravada se torna a regra geral nas rádios, as companhias fornecem livremente aos DJ cópias dos novos projetos, esperando que estes os transformem em *grandes sucessos*. No fundo, estamos perante uma troca, definidora da indústria musical de então, entre uma programação musical sem encargos ou sem encargos de maior e uma promoção gratuita. É neste contexto que os discos se tornam o principal produto e suporte da música não apenas nas rádios, mas na indústria musical em geral. E é também este o contexto que permite questionar o monopólio deste setor até então nas mãos das grandes companhias (GAROFALO, 1999, p.3).

A emergência do *rock'n'roll* provoca igualmente alterações inquestionáveis e permanentes na indústria musical, podendo ser compreendido não só como uma ameaça cultural e política à sociedade estabelecida, pelo seu caráter de rebeldia e rebelião, mas também como uma ameaça à configuração tradicional da indústria musical, nomeadamente através do crescimento das companhias/ editoras independentes que estimula. Além disso, o *rock*, o primeiro gênero musical dirigido especificamente para um público jovem, foi responsável pela elevação da música ao estatuto de arte, mas nem por isso deixa de ser influenciado e limitado pelos interesses capitalistas que o produziram. Prova de uma tal imersão nas lógicas do capitalismo é o fato dos anos 60 terem sido um período de forte expansão comercial da indústria musical, para além de ser marcado por sucessivas fusões ao nível das companhias discográficas, considerando-se aqui as fusões verticais, horizontais e de aglomeração². Neste cenário de valorização das interligações entre as companhias, as editoras independentes, mais do que entrarem em competição com as grandes

² Atente-se, por exemplo em 1971 à fusão da Seimens e da Dutch formando-a a PolyGram, que inclui também a MGM e a Mercury.

companhias, fazem antes parte da rede corporativa que então emerge; se surgiram com o intuito de preencherem uma falha existente no mercado, hoje a sua maior função é fornecer às grandes companhias informações relativas aos mercados, às tendências que neles se desenvolvem e às procuras que se geram.

Mas não se pense que esta experimentação musical e este início do *rock'n'roll* foi acompanhado pela população em geral. Pelo contrário, a maior parte dos americanos pouco ou nada se preocupava com a música. Esta não era um elemento central na vida das pessoas, como aconteceu com todos aqueles que cresceram na chamada *Era Rock*. Tal tipo de posicionamento face à música não pode ser desligado do contexto vivido nos anos 30 e 40, período em que outras prioridades e interesses surgiam, no âmbito de um contexto marcado por depressões económicas e pelas duas Grandes Guerras. De fato, em dezembro de 1941, a guerra parece ter se tornado a maior preocupação da população americana, uma vez que toda a era *rock'n'roll* e toda a geração *rock* são fenômenos do pós-guerra, pois o contexto foi favorável para um *new (e absolute) beginning*.

Tagg sistematizou as razões de contexto que explicaram o surgimento do *rock'n'roll*³: a grande proporção de pessoas com idades compreendidas entre os 15 e os 25 anos (nos E.U.A, representavam 15% da população em 1958), a disponibilidade de maiores rendimentos por parte das famílias, o baixo ou inexistente nível de despesas por parte do grupo etário que mediava os 15 e os 25 anos, o prosseguimento nos estudos por parte das populações juvenis, a emergência de um grupo social sem identidade muito fixa face ao trabalho, o aumento da importância das regiões do sul e do oeste dos E.U.A (resultantes da expansão da indústria do petróleo e da defesa), as mudanças na indústria dos média e publicidade nos E.U.A e as modificações nos padrões de audição (TAGG, 2003). Se juntarmos a estas condicionantes, o trabalho feito pelos precursores do *rock'n'roll* (Hillbilly & Country, Jump bands & Boogie, o New Orleans R&B, o Chicago R&B...), podemos perceber bem o surgimento deste gênero que se tornou em mais que um gênero, mas a face mais visível da música popular. De fato, o que se pode arrematar quando se reflete

³ O espaço onde o *rock'n'roll* enquanto som e fenômeno nasceu: 5 de julho de 1954, The Memphis Recording Service – o nome original de Sam Philips Sun Records Studio na 706 Union Av. em Memphis (CAVE, 2004).

sobre o *rock'n'roll* é o seu inegável caráter de fenômeno pós-guerra e sua contextualização num cenário de transformações, de novas possibilidades. Um novo contexto económico e politicamente mais estável cria não só tempo livre, como também a possibilidade de os jovens investirem o seu dinheiro em música, para além de promoverem a entrada no mercado de pequenas companhias, suscetíveis de desempenharem um papel inovador no seio da indústria musical. Assim, o desenvolvimento da cultura *rock* nunca pode ser desligado de uma tal contextualização (também ela ideológica).

Os anos 50 são, sem dúvida, o período dourado do *rock*, um contexto tantas vezes abordado em vários filmes, programas de televisão, artigos de revistas, biografias e antologias, um período que ficará para sempre gravado na memória americana. São precisamente a energia, a vitalidade e a originalidade desse contexto temporal, e conseqüentemente da música nele produzida, que marcam a especificidade do *rock'n'roll* e que faz com que este se assuma como uma forma de estar na vida, mais do que como um mero gênero musical. Os anos 50, e sobretudo o período compreendido entre 1954 e 1958⁴, representam um momento em que se vivenciava e sentia uma autêntica revolução, em que o *rock'n'roll* era um estilo de vida, uma paixão, uma vontade de mais e mais, que proclamava uma mensagem de euforia, amor e juventude. É justamente esta mensagem e esta forma intensa de estar e de viver que se encontra nas músicas que marcaram o surgimento do *rock'n'roll*. E assim se conta o início da *Era Rock*, disparada por uma confluência de ideias, sentimentos e experimentações criativas, protagonizados por uma juventude americana do pós-guerra, uma juventude sem causas, que se *refugia* na música. Neil Young descreveu bem este contexto: “O *rock'n'roll* é abandono inconsequente”. (citado em MARCUS, 2006, p. 139).

⁴ O período entre 1954-1958 é muitas vezes declarado como correspondente à primeira vaga do *rock'n'roll* (PARAIRE, 1992, p.48).

Rock'n'roll e advento da cultura popular

Em termos sonoros e estilísticos, como se caracteriza a música *rock*?

Paraire responde:

Não é possível limitar o conteúdo da palavra *rock* ao da expressão “*rock'n'roll*”. A música *rock* adquiriu desde 1955 uma tal envergadura, diversificando-se em gêneros, subgêneros, escolas e andamentos que só o sectarismo e a ignorância podem considerar como exteriores ao *rock*, estilos como o *jazz rock*, o *afro rock*, o *rock planante*, o *funk*, a *soul music* e o *blues rural*. (PARAIRE, 1992, p. 15)

E continua:

O *rock* não se resume a Presley. De qualquer forma, não apenas Presley. Os Beatles, embora pareçam tocar canções, são *rock*. Para os diferenciar dos Rolling Stones, no passado classificava-se os Beatles na área da “*pop music*”. Mas na Inglaterra, “*popular music*” é uma expressão que cobre todos os gêneros da música ligeira, incluindo o *rock*... Nos Estados Unidos, a expressão “*rock music*” abrange todos os gêneros da música *rock*: daquilo que os norte-americanos chamam “*rock'n'roll*” e “*country music*” ao *electro-funk* de Jackson passando pelos *blues* de Chicago e pela *pop music* inglesa. Esta terminologia é, de longe, a mais eficaz e a menos contestável. (PARAIRE, 1992, p. 15)

Do ponto de vista sociológico, o *rock* será uma forma de cultura popular, pois implica um acesso a espaços e instrumentos particulares de expressividade e de comunicação, o incremento e a ativação de padrões cognitivos, emocionais e simbólicos, a criação de produtos culturais próprios, a possibilidade de experiências estéticas e a mobilização de agentes sociais oriundos dos meios populares e das classes médias urbanas (GUERRA, 2013). Esta definição não pretende ser unívoca mas pretende ter a plasticidade suficiente para demonstrar que o *rock'n'roll* tal como o concebem os especialistas foi produto estruturado e estruturante de uma tripla conflitualidade existente na sociedade americana (PARAIRE, 1992). Assim, resultou de um conflito racial que colocou em confronto duas culturas diferentes e opostas: o *blues* negro e a música branca (TOSCHES, 2006). Igualmente se moveu enquanto conflito moral, pois o *rock'n'roll* na sua modalidade inicial é e reivindica para si uma linha de reivindicações face à sociedade adulta vigente por parte de uma juventude ávida pela afirmação de valores num cenário de conflito de gerações mais ou menos estabelecido, não sendo inocente a proliferação de ídolos “no cinema, Brando e Dean;

na música, Presley, Chocran e Jerry Lee Lewis, Geny Vincent assaltam o puritanismo sexual e o conformismo do vestuário⁵ (PARAIRE, 1992, p.48). Também se desenhou enquanto conflito comercial pois inicialmente o *rock* era um artesanato sulista passando rapidamente a uma intensidade industrial coincidente com toda a América, foi-o também um conflito entre a arte e o comércio. O *rock'n'roll* é pois um fenômeno social e cultural cuja expressão está muito para além da sua mera musicalidade como atestam os dados recentes acerca da sua importância nos consumos (Tabela 1).

O *rock* é americano? Neste início parece ser sobretudo um elemento cultural americano, mas com ramificações relevantes anunciando desde já a sua futura globalização. Nos meados da década de 50, em Londres viviam-se dias cinzentos, com as dificuldades econômicas do pós-guerra, a ideia de uma cultura juvenil era remota. Na realidade, a cultura existente era uma tentativa de imitação do que chegava da próspera América. O *rock'n'roll* era visto como algo exótico, ou então como a música do diabo (*devil's music*). As possibilidades de mobilidade social eram reduzidas; assim, a maior parte dos relacionamentos eram intraclassistas, o que fazia com que os jovens das classes mais desfavorecidas não tivessem acesso aos bens de consumo mais custosos. De igual forma, a indústria musical britânica era praticamente inexistente e a que existia tendia a editar *folk music* britânica. Fora de Londres, nas cidades de média dimensão britânica, com forte tradição industrial ou com importantes portos marítimos, o cenário era diferente – a revolução musical estava a acontecer (BIDDLE, 2008). A música americana que chegava aos portos tinha uma grande aceitação face ao que acontecia em Londres. No início da década de 60, nas cidades do norte de Inglaterra, emergiu um vasto leque de pequenas bandas de *rock* que competiam entre si. Simultaneamente, uma avalanche de produtos culturais americanos invadiu a Europa e especialmente a Grã-Bretanha, devido à falta da barreira da língua e ao grande número de militares americanos a permanecer de serviço após a Guerra. Houve com efeito uma apropriação britânica que não se limitou ao desenvolvimento de estilos subculturais, mas levou à formação de diferentes tendências da música *rock*. Os Yardbirds e os Cream criaram uma base de

⁵ A tese de Barry (2006) é a este título exemplar.

blues-rock fundamental para o delineamento de dois subgêneros musicais de *rock* nos anos 70: o *rock* progressivo e o *heavy metal* (OLIVEIRA, 2004, p. 9-12).

Gêneros										
	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008
Rock	25.2	24.8	24.4	24.7	25.2	23.9	31.5	34.0	32.4	31.8
Rap/Hip-hop	10.8	12.9	11.4	13.8	13.3	12.1	13.3	11.4	10.8	10.7
R&B/Urbano	10.5	9.7	10.6	11.2	10.6	11.3	10.2	11.0	11.8	10.2
Country	10.8	10.7	10.5	10.7	10.4	13.0	12.5	13.0	11.5	11.9
Pop	10.3	11.0	12.1	9.0	8.9	10.0	8.1	7.1	10.7	9.1
Religiosa	5.1	4.8	6.7	6.7	5.8	6.0	5.3	5.5	3.9	6.5
Clássica	3.5	2.7	3.2	3.1	3.0	2.0	2.4	1.9	2.3	1.9
Jazz	3.0	2.9	3.4	3.2	2.9	2.7	1.8	2.0	2.6	1.1
Bandas Sonoras	0.8	0.7	1.4	1.1	1.4	1.1	0.9	0.8	0.8	0.8
Oldies	0.7	0.9	0.8	0.9	1.3	1.4	1.1	1.1	0.4	0.7
New Age	0.5	0.5	1.0	0.5	0.5	1.0	0.4	0.3	0.3	0.6
Infantil	0.4	0.6	0.5	0.4	0.6	2.8	2.3	2.9	2.9	3.0
Outra	9.1	8.3	7.9	8.1	7.6	8.9	8.5	7.3	7.1	9.1

Tabela 1 - Importância dos diferentes gêneros musicais entre 1999-2008 nos E.U.A. (%)
(Fonte: The Recording Industry Association of America, 2008. www.riaa.com)

Rock, culturas juvenis, gênero e diferenciações sociais

A música enquanto elemento básico no desenvolvimento cotidiano dos jovens parece algo indiscutível. Para eles é parte de uma linguagem universal que cria códigos de comunicação sem fronteiras, permanecendo atual como modo de expressão e elemento configurador ou catalisador de todos os símbolos da identidade juvenil. Na medida em que articula toda uma série de significantes e de significados, desde elementos puramente estéticos até aos mais diversos modos de estar e referências de comportamento, a música constitui um importante reflexo da realidade social e por corolário, da diversidade de tipos juvenis que alberga (QUIRÓS e SAN JULIÁN, 2001). O *rock'n'roll* surge como o maior símbolo dessa nova cultura juvenil. No período pós-guerra, a juventude rapidamente se tornou num alvo preferencial em termos de mercados econômicos (música, cinema, roupas, cosméticos, ...). Surge, então, uma juventude consumidora, dividida em diferentes subculturas, que é acompanhada pela emergência de uma série de pânico morais em

relação aos jovens. Pelo contrário, na década de 60 parece construir-se um mundo jovem utópico, no qual os pânicos morais são substituídos por uma aceitação geral da vitalidade da juventude na promoção da renovação social.

Na verdade, o mito sobre a rebeldia e o caráter revolucionário da juventude começa a cair, dando lugar a uma perspectiva crítica que vê a juventude como um produto da sociedade moderna, como tendo sido *engolida* pelo capitalismo. No entanto, o mito continua a ser alimentado, nomeadamente através de uma inflação mediática que continua a apresentar a juventude como estando associada à revolta; de tal forma é criada uma imagem poderosa que, no extremo, a própria juventude se esquece de participar nessa revolta. Perante este cenário, resta aos jovens duas hipóteses: a escolha entre a perda do caráter de resistência através da assimilação e do envolvimento nas lógicas da sociedade ou contrariamente, a perpetuação da juventude como uma categoria subversiva, ainda que aqueles que protagonizam essa imagem sejam os maiores exemplos da subjugação às lógicas dominantes em relação às quais se espera a sua revolta.

Desde logo uma primeira constatação relativa à emergência do *rock'n'roll* na década de 50 é a sua invulgar estratificação ao nível do gênero, da idade e da etnia. De uma forma geral, as jovens do sexo feminino eram excluídas das bandas locais, a música era produzida para um grupo etário muito específico, estando associada ao desenvolvimento de uma subcultura juvenil e, apesar de não serem ignoradas as influências das tradições musicais afro-americanas, era produzida por adolescentes brancos e orientada igualmente para uma audiência branca. Simultaneamente, as primeiras bandas funcionavam de forma informal e mais ou menos autônoma em relação a escolas, locais de trabalho ou outras instituições.

O que explica o seu afastamento da esfera da criação do *rock'n'roll*? Uma explicação remete para o mito, a imagem construída do *rock* como uma metáfora da rebelião juvenil, da sexualidade masculina, da virilidade, imortalizada numa série de filmes e canções. Deste modo se percebe que, enquanto os rapazes utilizavam guitarras elétricas e todo o seu potencial sonoro como forma de exprimir a sua revolta em relação à sociedade, as mulheres se envolviam em esferas mais suaves da música popular, desenhando frequentemente formas musicais com

acompanhamento orquestral. As origens do *rock'n'roll* não eram dominadas nem por homens nem por mulheres e, ao mesmo tempo, também não parecia haver diferenças ao nível das preferências, do talento e do envolvimento com a música entre os dois gêneros. Neste sentido, a ausência das mulheres no âmbito das bandas então formadas não pode ser interpretada através de gostos distintos, nem através de respostas diferenciadas às narrativas musicais relacionadas com a revolta e rebeldia e com o romance. Pelo contrário, esta exclusão pode ser explicada pelas diferentes formas pelas quais o envolvimento com o *rock'n'roll* do ponto de vista criativo atua no sentido da obtenção de um estatuto independente e autônomo. Desta forma, em meados da década de 60, as origens do *rock'n'roll* estavam completamente institucionalizadas enquanto um domínio masculino, cabendo às mulheres desempenhar papéis secundários.

A emblemática de Elvis

Elvis assume uma relevância no processo de afirmação e canonização do próprio *rock'n'roll*. Trata-se de algo revelador, pois foi o primeiro jovem branco do sul a cantar *rock'n'roll*. Ao ser artista de *rock'n'roll*, Elvis condensou toda uma comunidade e seus valores e fez o processo de transmissão com *glamour*, presença e carisma. Do *blues* trouxe humor, risco e drama; do *country*, a beleza e a paz de espírito; do *rockabilly*, uma atitude e uma presença *rock'n'roller*. Por isso Greil Marcus assevera que:

No seu melhor, Elvis não só corporiza, como personaliza muito do que de melhor existe neste lugar [América]: um encantamento pelo sexo que é, por vezes simples, por vezes complexo, mas sempre aberto; um amor pelas raízes e um respeito pelo passado; uma rejeição do passado e uma procura da novidade; uma espécie de harmonia racial que para Elvis, um homem branco, significa uma profunda afinidade com as mais sutis nuances da cultura negra, combinada com uma compreensão igualmente profunda da sua condição de branco; um desejo ardente de ficar rico e de se divertir; uma afeição natural por carros grandes, por roupas superficiais, pelos símbolos de *status* que conferem prazer enquanto símbolos e enquanto objetos. Elvis tornou-se ele próprio um desses símbolos (MARCUS, 2000, p. 194).

Elvis nasceu e cresceu numa comunidade do Sul dos E.U.A assentada numa economia que exigia cooperação, lealdade e obediência e estava organizada em

torno da moral, da religião e da música. Na verdade, a música, pela partilha de valores que pressupõe, pode atuar no sentido da coesão da comunidade. Mas, por outro lado, pode também surgir como um escape em relação à comunidade, para além de revelar o seu lado mais *underground* e oculto. Tentando concretizar, os cantores são muitas vezes excluídos da comunidade em virtude do seu estilo de vida, mas permanecem ligados a ela, uma vez que se constituem enquanto símbolos das esperanças mais secretas da comunidade, das suas fantasias, dos seus medos e representam os extremos ou excessos de emoção, de risco, de prazer, de sexo e de violência que a comunidade quer controlar. Porém, apesar deste *background*, Elvis criou uma cultura pessoal para além deste enquadramento que lhe foi concedido, assente numa vontade de expressão num quadro de liberdade. É exatamente essa vontade e esse desejo que estão presentes no espírito do *blues* e do *rockabilly* que configuram a voz de Elvis. Elvis foi o portador e incorporador de uma aura, de um espírito e carisma do *rock'n'roll*, edificou com sucesso o *star-system* e a divinização do cantor *pop*, e nessas incursões, consagrou o *rock* tal como o conhecemos hoje. Elvis tornou-se num íntimo, num próximo, deflagrador de sentimentos e companhia perene para ultrapassar as vicissitudes da existência quotidiana. A sua voz simbolizou uma comunidade de afetos, uma sede de emoções fundamentais para o prosseguimento do mundo da vida (SEGRÉ, 2001).

João Lisboa compreendeu muito bem esse processo ao considerar que “foi com Elvis que o cantor se transformou no sacerdote, no mediador entre o secreto culto maçónico e o público. A cultura acontece em segredo, toda a arte é secreta” (LISBOA, 2007). Também Lester Bangs o intuiu ao referir que: “é por isso que me é um pouco mais difícil vislumbrar Elvis como uma figura trágica: eu vejo-o mais como o Pentágono, uma gigantesca instituição blindada da qual ninguém sabe nada, exceto que seu poder é lendário” (BANGS, 2005, p. 214).

Reconfigurações e desafios

Importa também discutir aqui o processo pelo qual o *rock'n'roll* foi ajustado aos contextos das organizações dominantes ainda que mobilizado por uma

discursividade e estética de rebeldia e de afronta ao *status quo*. O *rock* assumiu-se como um meio de comunicação de massas: desde o início dos anos 60 ultrapassou progressivamente todo o espectro das classes sociais (GROSSBERG, 1984). O *rock* parece assumir a função clássica que Durkheim conferiu ao sagrado, a de celebrar e reforçar a integração grupal e em simultâneo, a ânsia por um simbolismo de revolta e de confronto. É precisamente nesta função que devemos colocar a sua mercantilização e transformação em indústria, pois como indústria de nova natureza, o *rock* é um objeto mercantil de compra e venda das indústrias culturais (MARTIN, 1979). Firth já tinha apontado o estabelecimento de uma aparente contradição:

Rock music, como o maior veículo cultural da juventude é [por conseguinte] afastado do plano de uma contradição dupla que por vezes desempenha o papel de simbiose e outras vezes ameaça rasgar o pano em pedaços. Em primeiro lugar existe a tensão contínua em todos os adolescentes de todas as classes sociais entre a necessidade de símbolos de anti-estrutura que expressem liberação de papéis e convenções e a necessidade oposta de rituais de afirmação grupal. Mas além disso há uma contradição – tensão de classe dentro do *rock* (FRITH, 1984, p.61).

Vale a pena recordar as considerações de Adorno a respeito da música. A análise das indústrias culturais pré e pós Segunda Guerra Mundial da Escola de Frankfurt postularam um modelo de produção cultural baseado na standardização estrutural (ADORNO, 1962). Adorno abordou a vida musical defendendo a sua análise numa lógica de relação entre forças produtivas (esfera da produção e das técnicas) e relações de produção (condições econômicas e ideológicas de produção e esfera da recepção). Assume particular interesse a abordagem que Adorno faz da música ligeira, pois Adorno parte para a problematização da definição de música através daquela propriedade intrínseca, que segundo os países industrializados a caracteriza, que é a standardização. Dentro desta conceptualização, a canção de sucesso revela-se o paradigma da música ligeira. As canções de sucesso obedecem a um determinado esquema, não havendo nelas propriamente lugar para a liberdade de composição (o que não implica que o compositor de música ligeira não tenha possibilidade de se mostrar talentoso). Independentemente do tipo de música ligeira que atinge o sucesso, as canções de sucesso acabam todas elas por ser standardizadas.

O sucesso na música processa-se de uma forma semelhante, ou pode mesmo dizer-se através de esquemas de identificação. Para que a música se revele um sucesso é necessário que quem a ouve se identifique potencialmente com ela. É a partilha dessa identificação que gera as comunidades de fãs, reflexo dos rituais de socialização que a música permite:

o efeito dos sucessos, ou talvez mais exatamente o seu papel social, pode ser esboçado como o dos esquemas de identificação. (...) Como indivíduo entre todos aqueles que se identificam com o seu sujeito fictício, ele sente o seu isolamento diminuir. (ADORNO, 1962, p.32-33)

À estandardização da música ligeira associa-se necessariamente o elemento vulgar; ao obedecer a esquemas, as músicas de sucesso se munem desse elemento. Esta simplicidade intrínseca é uma propriedade imanente da música ligeira que faz com que ela gere reações estandardizadas, das quais é de destacar o fato de a música ligeira ser uma fácil de escutar, que não exige concentração para a sua captação. Esta questão das reações estandardizadas revela todo o sentido quando a música ligeira é associada ao fenómeno do sucesso.

Com o desenrolar do tempo a música deixou de ser um elemento de exceção na vida quotidiana, como acontecia na época feudal e nos concertos burgueses, para passar a integrá-la. Ao abordar os meios de comunicação de massa, no âmbito da vida musical oficial, Adorno volta a reforçar a questão da socialização do gosto ao apontar dados de estudos americanos que concluem que as pessoas que entram em contato com a música ao vivo têm gostos musicais mais qualificados do que aquelas que com ela contatam pela rádio. Mais do que os critérios de qualidade da seleção radiofônica, tal constatação reflete a importância da socialização, uma vez que a frequência de concertos implica hábitos criados. Para além da rádio, o disco é assumido como outro *media* musical que acaba por permitir um conhecimento muito mais aprofundado da música pela possibilidade de repetição da escuta. Também aqui a lógica econômica entra, visto que no mercado musical a escolha de discos a registar assume muitas vezes critérios que mostram o quanto as condições de produção social podem contrair a cultura musical.

Partimos do pressuposto de que a música é a transposição dos princípios e propriedades estruturais da vida social, podendo ser uma matriz de moldagem de

novas subjetividades e das exteriorizações destas (DENORA, 2004). Assim, após a sua emergência, o *rock'n'roll* continua a ter futuro? A perdurar até aos dias de hoje? Sim, reconfigurando-se e metamorfoseando-se (Figura 1). Poderíamos enunciar bandas, gêneros e subgêneros de *rock* incessantemente, pois a contemporaneidade é profícua nessa matéria mostrando que o *rock* veio para ficar (GUERRA, 2010). Não é possível passar ao lado das declarações de Lou Reed a este respeito:

Lou Reed: O rock'n'roll é de tal forma genial, as pessoas poderiam mesmo morrer por ele. (...) A música dá uma pulsação que permite sonhar. Toda uma geração que anda ao som de um baixo Fender... É necessário que as pessoas morram pela música, é tudo. As pessoas morrem não importa porquê, então porque não da música? Morrer por ela. Não é bonito? Quer morrer por qualquer coisa de bonito? (apud MCNEIL; MCCAIN, 2006, p.45).

No presente, se a internet leva a música a um maior número de pessoas, é a possibilidade de se desfazerem barreiras entre gêneros musicais e de um maior número de pessoas poder criar e difundir mais facilmente a sua obra que lança maiores desafios no entendimento desta relação complexa entre música, globalização e internet. A relação entre música e internet é complexa. Os grandes paradigmas musicais não se irão alterar com a internet, nem esta oferece ainda todas as potencialidades, enquanto plataforma, que poderá vir a oferecer. Tal como a televisão, a rádio, a edição discográfica, também a internet irá contribuir para a coisificação e reificação dos usos da música e para os grandes cortes, que hoje conhecemos. Se a internet potencializa a globalização e o pluralismo, a globalização de gêneros musicais é consequência da globalização ao nível econômico, político, tecnológico e cultural.

Quando falamos de pluralismo, somos transportados para o conceito de rede, de infra-estruturas tecnológicas e de superestruturas culturais. No caso da música não se trata de se desfazerem hierarquias, mas sim de um sistema de coexistência de gêneros. Se a internet veio facilitar as conexões e a comunicação, a grande mudança no que respeita à música é computacional, com o desenvolvimento de *softwares* que permitem a composição, edição e produção, e que estão cada vez mais ao dispor de todos. A grande novidade reside no fato de que através da internet é possível uma standardização de suportes e, como consequência, uma maior circulação e recepção da música através dela. Com a interatividade na criação, surgiu

o conceito de obra-aberta, questão que nos transporta para os efeitos da tecnologia sobre a arte. Se a música aceitar esta interatividade, tal como tem acontecido, podemos sempre pensar no rock como Marcel Duchamp: “uma obra de arte que não é uma obra de arte”.

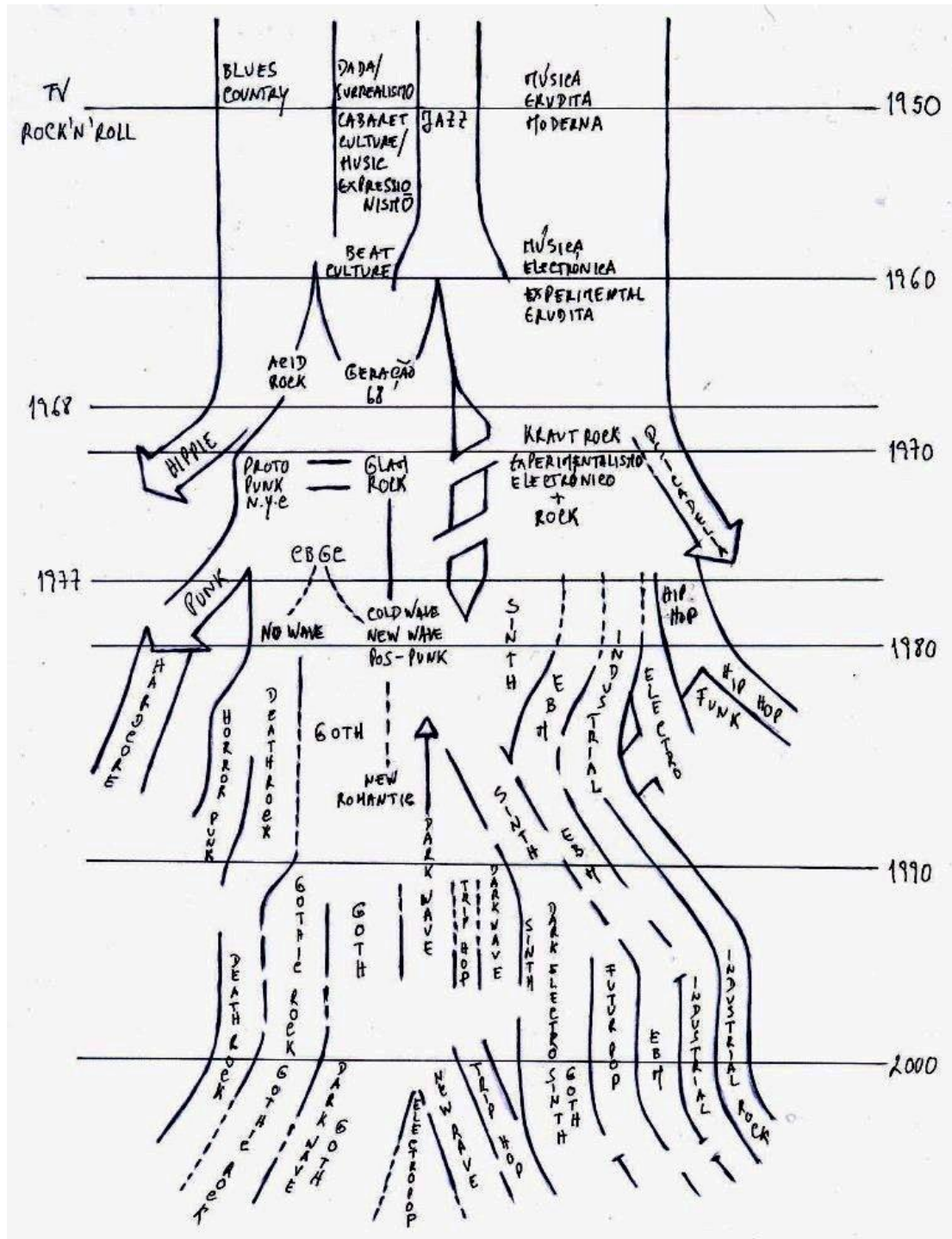


Figura 1 - Esquema da emergência e da evolução temporal dos diferentes subgêneros e ramificações no pop rock (Fonte: Elaboração da autora)

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Introduction a la sociologie de la musique*. Genebra: Editions Contrechamps, 1962.

BANGS, Lester. *Reações psicóticas*. S. Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005

BARRY, Thomas J. *The rock star as contemporary cowboy: film mythology and ideology*. Kansas: Department of Sociology. College of Arts and Sciences, 2006.

BIDDLE, Rodney. How It All Began - a cultural revolution. R. Biddle, 2008. Disponível em: <<http://www.gpwu.ac.jp/~biddle/youth.htm>>. Acesso em: 11 maio 2008.

BOWIE, David. *Absolute Beginners*. Virgin, 1988. CD.

CAMBIASSO, Norberto. Introducción. In; BONO, Julián Ruesga; CAMBIASSO, Norberto (ed.) *Más allá del rock*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2008.

CAVE, D. Elvis Presley at Sun Studio in 1954. 50 moments that changed the history of rock & roll. *Rolling Stone*, n. 24, 2004.

DeNORA, Tia. Historical perspectives in music sociology. *Poetics*, n. 32, 2004.

FRITH, Simon. Rock and the politics of memory. *Social Text*, n. 9/10, 1984.

_____. The magic that can set you free!: the ideology of folk and the myth of the rock community. *Popular Music*, vol. 1, 1981.

GAROFALO, Reebee. From music publishing to mp3: music and industry in the twentieth century, *American Music*, vol. 17, n. 3, p. 318-354, 1999.

GROSSBERG, Lawrence. The Politics of Youth Culture: Some Observations on Rock and Roll in American Culture. *Social Text*, n. 8, p. 104-126, 1984.

GUERRA, Paula *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Porto: Afrontamento, 2013.

GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de Doutoramento em Sociologia, 2010.

LISBOA, João. *Provas de Contacto*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998.

MARCUS, Greil. *A última transmissão*. São Paulo: Conrad Editora, 2006.

GUERRA, P. Absolute beginning: ensaio sobre a emergência do rock'n'roll. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 146-64, jan.-jun. 2015.

MARCUS, Greil. *Mystery train: images of America in rock'n'roll music*. Londres: Faber and Faber Limited, 2000.

MARTIN, Bernice. The sacralization of disorder: symbolism in rock music. *Sociological Analysis*. vol. 40, n. 2, p. 87-124, 1979.

MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. *Please Kill Me. L'histoire non censurée du punk racontée par ses acteurs*. Paris: Éditions Allia, 2006.

OLIVEIRA, Paulo Renato F. East-West, Perpetual Motion: British-American popular music exchange. *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. II, n. 2, p. 10-19, 2004.

PARAIRE, Philippe. *50 Anos de música rock*. Lisboa: Pergaminho, 1992.

QUIRÓS, Ignacio Megias; JULIÁN, Elena Rodriguez. *La identidad juvenil desde las afinidades musicales*. Madrid: Lerko, 2001.

SEGRÉ, Gabriel. La voix d'Elvis... *Terrain*, 2001. Disponível em: <<http://terrain.revues.org/index1300.html>>. Acesso em 26 set. 2009.

TAGG, Philip. Why Rock 'n' Roll? Why 1955-1965?. *Histoire de la musique populaire anglophone*. Montréal: Faculté de musique/ Université de Montréal, 2003.

TOSCHES, Nick. *Criaturas flamejantes*. São Paulo: Conrad Editora, 2006.

TOWNSEND, David. N. Changing the world: rock 'n' roll culture and ideology. *David N. Townsend: the site*, 1997. Disponível em: <<http://www.dntownsend.com/Site/Rock/1orig.htm>>. Acesso em 27 set. 2009.