

CAPÍTULO 1

POR FAVOR, MATA-ME (DEVAGAR)...

PAULA GUERRA

HOUND DOG: ELVIS PRESLEY E A EXPLOÇÃO DO ROCK'N'ROLL

*You ain't nothin' but a hound dog
Just cryin' all the time
You ain't nothin' but a hound dog
Cryin' all the time
Well, you ain't never caught no rabbit
And you ain't no friend of mine
Well, they said you was high-classed
Well, that was just a lie*

(*Elvis Presley, Hound Dog, 1956*)

O fim da segunda guerra mundial costuma ser associado a mudanças geopolíticas, à formação de dois blocos, o ocidental e o soviético, que marcaram a política até ao desmembramento da União Soviética, já na década de 1990. Mas foi mais do que isso. Os soldados que combateram na guerra queriam algo diferente para as suas vidas e para os seus filhos. Queriam uma vida estável, com abundância e lazer. Não queriam mais depressões económicas e guerras mundiais que os arrastassem para o fim do mundo. Queriam viver a vida após seis anos implacáveis de guerra. E de facto o pós-guerra foi um período de profundas mudanças sociais. Surgiram a sociedade de consumo e os mercados de massas, assistiu-se a uma democratização generalizada, nomeadamente no acesso ao ensino superior, e, entre outros fatores e acontecimentos, detona a música popular e o *rock'n'roll* (Guerra, 2010, 2013).

No final da década de 1950 e inícios da década de 1960, os *baby boomers* eram adolescentes e usufruíam de todas as mudanças encetadas pelos seus pais. Estes jovens nasceram num período de paz, não viveram qualquer depressão e não se reconheciam nos discursos amarelados dos pais, tios e outros familiares

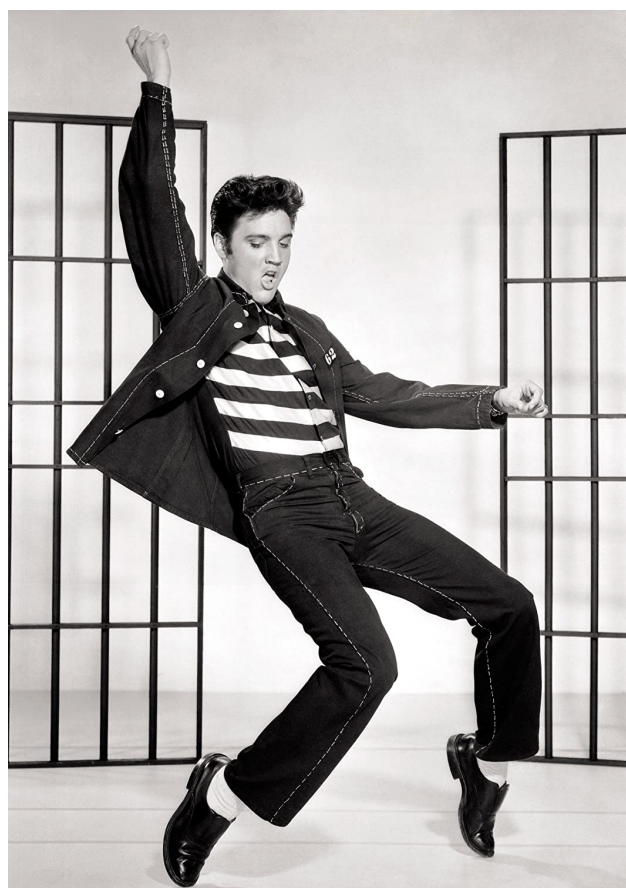


Figura 1: Elvis Presley
Cartaz publicitário ao filme *Jailhouse Rock* – 1957

referentes à depressão dos anos 1930, às dificuldades vivenciadas, aos *bunkers* de japoneses de Iwo Jima ou às trincheiras de Bastogne. Para estes jovens, a conversa sobre japoneses e nazis era história, queriam era divertir-se. E a música, mais especificamente o *rock'n'roll*, ofereceu-lhes essa possibilidade.

O *rock'n'roll* tem a particularidade de ser um género musical híbrido que incorpora elementos musicais, desde a música negra, como o *blues* e o *R&B* em que se destacam *Bo Diddley*, *Muddy Waters*, *Screamin' Jay Hawkins* ou *Howlin' Wolf*, passando pelo *swing*, *folk* ou *country music*. É assim o produto do encontro de pessoas e culturas diferentes, que fazem dele uma forte

e relevante forma de arte intercultural, um elemento central da cultura americana, que veio a efetivar-se *per se* como uma cultura. Obviamente que a difusão deste género musical e a sua consolidação enquanto cultura explicam-se pela base, ou seja, pelos meios de transmissão, como por exemplo a rádio e os LP. Efetivamente, o desenvolvimento da tecnologia radiofónica impôs-se como uma das consequências da guerra. Os pequenos rádios portáteis, inicialmente usados nos tanques de guerra, constituíram os protótipos perfeitos dos pequenos rádios pessoais dos jovens que, no período de paz, usavam para explorar os seus gostos musicais em privado. Assinalável é também o surgimento da alta-fidelidade, a qual viria a tornar possível a produção do formato conhecido como LP e de discos de vinil com qualidade de som e durabilidade incrementadas, e a um custo relativamente acessível para os adolescentes. Ainda, de salientar o papel dos DJ independentes, então, figuras centrais nas rádios locais e na indústria musical como um todo, tendo em conta o seu contributo para o estabelecimento de uma relevante relação de interdependência entre a rádio e as companhias discográficas. Os DJ viriam a constituir-se, a par das rádios, em importantes promotores na difusão dos novos projetos lançados pelas editoras discográficas, as quais perceberam facilmente que o fornecimento livre de cópias dos projetos a estes agentes era caminho potencial para se obter grandes sucessos.

Claramente, de tudo isto não se pode dissociar o contexto social e económico deste período do pós-guerra, particularmente nos Estados Unidos. Este foi um período de crescimento económico extraordinário, repercutido na disponibilidade de maiores rendimentos por parte das famílias e no prosseguimento nos estudos por parte das populações juvenis, e impactado nas mudanças na indústria dos media e publicidade. Parece seguro afirmar que estava aberto o caminho para o surgimento do *rock'n'roll*.

Do ponto de vista social, e mesmo cultural, a emergência do *rock'n'roll* revestiu-se de um profundo significado ao nível do potencial disruptivo e transformativo que a caracterizou. Na verdade, este género musical aparece como uma ameaça cultural e política à sociedade estabelecida, com um carácter de rebeldia e rebelião. E isso não deixou de provocar as suas rea-

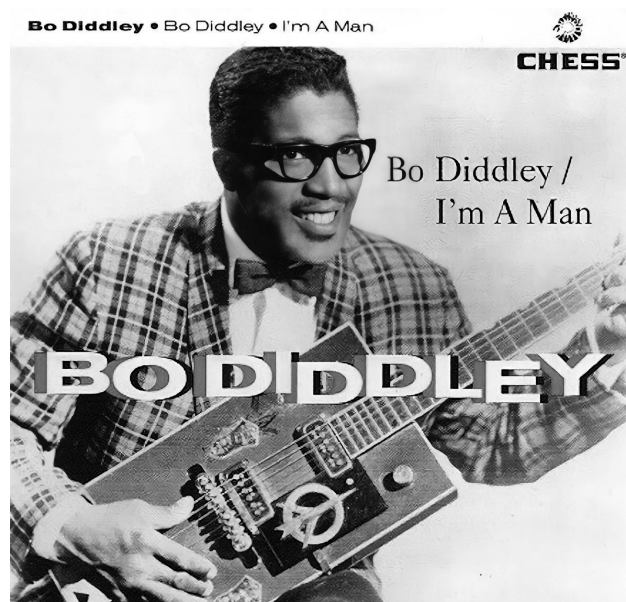


Figura 2: Bo Diddley, a quem em 1977 o grupo britânico The Clash prestou homenagem

ções. Em primeiro lugar, e tomando o primórdio do aparecimento do *rock'n'roll*, há que notar que não houve uma adesão imediata por parte da maioria dos norte-americanos, em parte explicada, pelo facto de, nesse período iniciático, a música não ser um elemento central na vida das pessoas em geral. Aos mais velhos preocupava a forma esquisita de dançar dos mais jovens, que se abanavam de forma estranha e berravam desalmadamente; não se entendia como se apelidava de dança e de música a algo inusitado e incompreensível. “Os” Presley, Chocran e Jerry Lee Lewis desta vida não lhes inspirava confiança e as letras pareciam-lhes demasiado sexualizadas e pouco puritanas. A influência de música negra, os movimentos com as ancas, as roupas estranhas, os penteados, provocavam suspeita, incredulidade e, inclusivamente, participações às autoridades da justiça. O número exacerbado de participações contra *Elvis Presley* conduziu a investigações por parte do FBI, não fosse o músico constituir uma ameaça à segurança do país (Fensch, 2001). Ed Sullivan, o apresentador do *talk show* mais famoso da época, não esteve com paninhos quentes: o tipo não era apresentável num programa que se queria familiar. Para um crítico do *New York Daily News*, aqueles passos todos seriam ótimos se se estivesse num bordel. Para outros, ele abanava-se tanto que mereceu uma alcunha: *Elvis Pelvis*.

Reclamações excluídas, é de salientar que, efetiva-



Figura 3: Elvis perante os fãs – circa 1955



Figura 4: Beatniks – San Francisco, 1954

mente, os anos 1950 consubstanciam-se no período dourado do *rock*, uma época revivida tanto quanto os filmes e livros que se reportam a estes anos. É a fase do *rock'n'roll*, dos *beats*, do Jack Kerouac *on the road*, enfim, um período que ficou para sempre gravado na memória americana e sobejamente mostrada ao mundo. É precisamente a energia, a vitalidade e a originalidade desse contexto temporal, e consequentemente da música nele produzida, que marca 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 género musical. Nesta década, sobretudo o período compreendido entre 1954 e 1958, operou-se uma autêntica revolução, na qual o *rock'n'roll*, enquanto estilo de vida, corporizava uma paixão, uma vontade crescente, uma mensagem de euforia, amor e juventude.

A figura mais representativa de toda a época é o já evocado Elvis Presley. Elvis nasceu e cresceu numa comunidade do Sul dos EUA, estruturada em torno da moral, da religião e da música. Na verdade, a música, pela partilha de valores que pressupõe, atua no sentido da coesão da comunidade, não obstante, poder igualmente constituir-se num escape em relação à comunidade, ao revelar o seu lado mais *underground* e oculto. É, de certa forma, na intermediação desta dicotomia que colocamos Elvis. O músico assume uma relevância no processo de afirmação e canonização do próprio *rock'n'roll*, dado ter sido o primeiro jovem

branco do Sul a cantar *rock'n'roll*. Elvis conseguiu reunir valores e a comunidade ao protagonizar uma difusão e promoção do género musical com *glamour*, presença e carisma. Mais, conseguiu outro patamar de mediação, desta feita ao nível musical: 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*. Greil Marcus (1999), um dos principais jornalistas musicais norte-americanos, não duvida que Elvis representou e representa o melhor que a América tem para oferecer: simultaneamente um apego às raízes e respeito pelo passado e a procura da novidade e uma rejeição da tradição.

ROLL OVER BEETHOVEN: A BRITISH INVASION DOS ANOS 1960

*It's been a hard day's night, and I've been working like a dog
It's been a hard day's night, I should be sleeping like a log
But when I get home to you I find the things that you do
Will make me feel alright
You know I work all day to get you money to buy you things
And it's worth it just to hear you say you're going to give me
everything
So why on earth should I moan, cos when I get you alone
You know I feel OK*

(*The Beatles, A Hard Day's Night*, 1964)



Figura 5: The Rolling Stones

Mas *rock'n'roll* não é apenas norte-americano. Deste lado do Atlântico, mais especificamente em Inglaterra, o “bichinho” do *rock'n'roll* também ganhava a sua relevância, embora o contexto social fosse outro. Em meados da década de 1950, em Inglaterra, viviam-se dias cinzentos, manifestos nas dificuldades económicas do pós-guerra e de um império moribundo. À primeira vista, a ideia de uma cultura juvenil parecia muito distante, tendo em conta a realidade social bem mais dura. Não obstante, nas cidades portuárias, como Liverpool, a revolução musical estava a acontecer e a música americana que chegava aos portos tinha uma grande aceitação por parte dos mais jovens. E, no final da década e início de 1960, nas cidades do norte de Inglaterra, emergiu um vasto leque de bandas de *rock*, como os *Beatles*, *Rolling Stones*, *Kinks*, *Manfred Mann* ou os *Yardbirds*. Tal como nos EUA, também nestas paragens, este novo género musical era visto como algo exótico ou então como a “música do diabo” (*devil's music*).

Efetivamente, o surgimento do *rock'n'roll* britânico ocorre num contexto em que a segunda guerra mundial ainda estava literalmente presente, tendo em conta a destruição física e material patente. Quando Lennon e McCartney se conhecem e começam a tocar juntos, ainda havia zonas de Liverpool em ruínas devido aos bombardeamentos alemães. E a primeira atuação dos *Beatles* no estrangeiro foi em Hamburgo, uma cidade ainda mais marcada pelos bombardeamentos, desta



Figura 6: *A Hard Day's Night*

Filme de 1964 com The Beatles

feita pelos aliados. Na verdade, a relação dos quatro elementos da banda com a guerra é profundamente complexa. Como Dominic Sandbrook (2006) refere, os *Beatles* fazem parte da geração que é demasiado nova para ter vivenciado a guerra, mas que sofreu com os seus impactos e cresceu a ouvir histórias e a ver filmes sobre o heroísmo em Al Alamein ou Arnhem. Tal como os jovens norte-americanos, esta geração estava farta e sedenta para virar a página. A desobrigação de cumprimento do serviço militar deu-lhe espaço e tempo para começar a experimentar e a usufruir da sociedade de lazer e consumo.

A *beatlemania*, quando surge em 1963, acontece numa fase em que a economia britânica consegue sair da recessão do pós-guerra. Há jovens, quer a trabalhar quer na escola, com dinheiro disponível. Mas os *Beatles* - ou melhor, os seus agentes - não cometem os erros dos primeiros artistas *rock'n'roll* americanos. Depois de Hamburgo, os *Beatles* aparecem com os seus famosos fatos, uma imagem “limpa”; uma estratégia pensada para os tornar apresentáveis para as jovens, que eram o público-alvo da indústria musical, bem como para os seus pais. Quando *Beatles* atuam, nomeadamente, no *Ed Sullivan Show*, em 1964, não se confrontaram com comentários depreciativos, ao contrário de Elvis quando aí atuou. Obviamente que os setores mais conservadores pontuavam pelas críticas dirigidas ao género musical, designadamente apontando o infantilismo do mesmo, a submissão e importação de valores

americanos ou os cortes de cabelo. Mas em Inglaterra, nestes anos de 1960, desejava-se uma mudança face à velha ideia do *rule britannia* e estes jovens músicos ofereciam-na.

Em 1964, os *Beatles* vão para os Estados Unidos e começa a *British invasion*. Para Sandbrook (2006), a *beatlemania* e a *British invasion* não seriam possíveis uma ou duas décadas antes. Até à década de 1940, quando se mencionava Inglaterra, a ideia do império britânico ainda estava muito presente. Em 1964, com o seu desmoronamento, abre-se espaço a uma nova imagem de *britishness*, que passa a estar, em grande parte, associada aos emergentes jovens músicos, como Lennon, Jagger ou David, ou figuras estelares como ao *James Bond* ou à moda das calças com padrões da *Union Jack*. A *British invasion* representa uma (nova) ideia de Inglaterra.

O período entre 1964 e 1969, em Inglaterra, é de crescimento, inovação e transição. Decorrente da herança dos *Beatles* e da emergência de sons mais psicadélicos, em 1967, surge no mercado uma segunda geração (de inovadores) do *rock*, caracterizando-se, nomeadamente, pela diversidade das letras. Associa-se a essa época um contexto revolucionário do ponto de vista cultural, moral e societal onde assumem particular importância as miscelâneas peculiares de poetas como Rimbaud e Baudelaire, da *beat generation*, de filósofos como Sartre e Marcuse, de gurus indianos, de Mao Tse Tung e de outros líderes espirituais e/ou revolucionários.

SOMEBODY TO LOVE: O SUMMER OF LOVE E A FORNADA HIPPIE

*The Summer Of Love was something special
We were so young and so free
The Summer Of Love that I was a part of
We had so many dreams
And even a few of them came true it seems
I still believe in all the music, whoa and it's still playing
I still believe in all the words, yeah, I'm still saying
I still believe in all the people, ooh, they were really great
And I get to thinking back to where we all once were*

(*Jefferson Airplane, Summer of Love*, 1989)

Desde os seus inícios que a cultura *rock* está associada ao aforismo sexo, drogas e *rock'n'roll*. Surge a noção de uma cultura marcada por excessos hedonísticos e de negação da culpa e da vergonha que se exprime através de fenómenos como o “Verão do Amor” de 1967. Foram cerca de 100 mil as pessoas que se reuniram no bairro de *Haight-Ashbury*, em São Francisco, e que procuraram criar uma utopia, conjugar música psicadélica com críticas à guerra do Vietname, apostar no amor livre, experimentar drogas, o esoterismo oriental e as novas filosofias *new age* e, no fundo, provocando uma sacudidela geral nas convenções sociais norte-americanas. O hino do movimento que aí se demarcaria ficou a cargo dos *Mamas & The Papas* que cantavam: “If you are going to San Francisco/Be sure to wear some flowers in your hair (...) All across the nation such a strange vibration/People in motion/There is a whole generation with a new explanation/People in motion people in motion”.

Este acontecimento está marcado na consciência coletiva e todos sabemos do que se trata: *hippies* a cantar e a dançar, com flores na cabeça, num verdadeiro Carnaval nas ruas. Mas nem tudo foram rosas nesse acontecimento. Houve um aumento da violência na cidade e as autoridades não souberam como reagir a este influxo de jovens de todos os estados americanos. O governador da Califórnia, um antigo ator chamado Ronald Reagan, tinha uma opinião muito vincada sobre estes *hippies*. Reagan tinha sido eleito, em 1966, pela promessa de limpar a “porcaria” existente - leia-se os *hippies* e esquerdistas - no campus da Universidade da Califórnia, um local para comunistas e desviantes sexuais. Confrontado com 100 mil *hippies* na cidade, grupos de jovens que “looked like Tarzan, walked like Jane and smelled like cheetah”, a resposta foi mandá-los para casa, cortar o cabelo e arranjar um trabalho.

A atenção sobre o movimento, nomeadamente a mediática deixa no ar a dúvida sobre a liminaridade do mesmo. Efetivamente, mesmo no seio do movimento contracultural muitos estavam desconfortáveis com o olhar mediático. Eram demasiadas câmaras, demasiados jornalistas, demasiada atenção. A ideia de *hippie* parecia ser mais uma construção mediática do que um verdadeiro estilo de vida. Por alguma razão é que, para marcar o final do Verão do Amor, um grupo de jovens revolucionários irritados com toda esta atenção me-

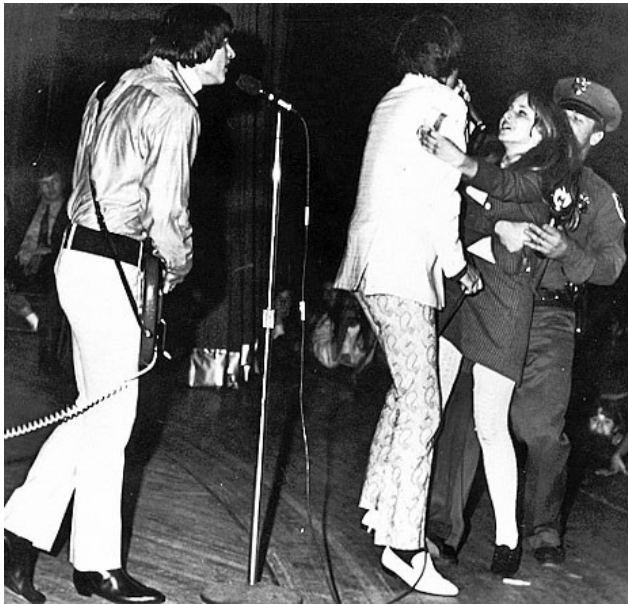


Figura 7: The Seeds ao vivo
Fã histórica agarra o vocalista Sky Saxon – 1965



Figura 8: Os psicadélicos The Seeds
Young, bold & beautiful – 1965

diática e dos milhares de *hippies* que lhes apareceram à porta, decidiram fazer um funeral apelidado “Death of the Hippie Parade”. Numa procissão desfilaram pelas ruas de *Haight-Ashbury*¹, com um caixão aberto e cheio de flores, pulseiras, ao mesmo tempo, que distribuíam papéis onde se lia: “Funeral Notice / HIPPIE / In the Haight Ashbury District of this city, Hippie, devoted son of Mass Media...”. A irritação foi maior quando, à medida que o movimento proliferava e que as comunidades se tornavam visíveis, verificaram que o mercado viu nos *hippies* uma boa forma de fazer dinheiro. Como as então surgidas “Hippie bus tours”, oferecidas aos turistas que visitavam a cidade, em que se podia ver os *hippies* no seu habitat natural (Guida, 2021).

I WANNA BE YOUR DOG: O ROCK'N'ROLL UNDERGROUND APARECE E NÃO VAI À BOLA COM OS HIPPIES

*I'm waiting for my man
Twenty-six dollars in my hand
Up to Lexington, 125
Feel sick and dirty, more dead than alive
I'm waiting for my man*

¹ Os psicadélicos: *The 13th Floor Elevators*, *The Seeds*, *Jefferson Airplane*, *Hawkwind*, *Jimi Hendrix Experience*.

*Hey, white boy, what you doin' uptown?
Hey, white boy, you chasin' our women around?
Oh pardon me sir, it's the furthest from my mind
I'm just lookin' for a dear, dear friend of mine
I'm waiting for my man*

(*The Velvet Underground*, *I'm Waiting For The Man*, 1967)

No final da década, o espírito do *flower power* sucumbia, dando lugar a uma nova era de crescimento renovado em termos musicais. A viragem para o *underground*, com bandas como os *Velvet Underground*, os *Stooges*, *New York Dolls*, os *Ramones*, entre outras, tornam-se incontornável.

Os *Stooges* são, talvez, a banda que mais representa este espírito *underground*. Esta banda formou-se, à semelhança de muitas outras, após um concerto. Um jovem chamado James Newell Osterberg Jr., após um concerto dos *Doors* e a entusiasmante atuação de James Morrison, renomeia-se como *Iggy Pop* e persegue o ensejo de formar uma banda. A energia e o anti-convenacionalismo transmitidos em palco por *Iggy Pop* e os *Stooges* foram marcantes e fizeram desta banda uma pioneira na transgressão artística, estética e musical.

Perante a dúvida de alguns sobre se as atuações “doídas” do *rock* seriam realmente autênticas ou faziam parte de uma estratégia de *marketing*, Legs McNeil é perentório em afirmar que essa dúvida não se aplicava



Figura 9: Iggy Pop
“Mr. Iguana” – 1970



Figura 10: The Stooges
Sexy & rebel – 1970

ao Iggy Pop, dado ele ser um maluco autêntico. Era o caos verdadeiro o que acontecia nos concertos: a música era ofensiva, ele era ofensivo, gritava, fazia acrobacias loucas, dilacerava e sujava o corpo e ameaçava e provocava o público, que volta e meia procurava atacá-lo. Era uma banda que estava aborrecida com o que via à sua volta e queria divertir-se e se ofender muito gente pelo caminho, ainda melhor (Colegrave & Sullivan, 2002; Kent, 2013).

Enquanto neste final de década as bandas procuravam uma maior criatividade e experimentação, com o surgimento do rock progressivo e a nova base experimental dos Beatles, os Stooges cantavam “And now I wanna be your dog”. Numa lógica que iria influenciar os futuros punks, os Stooges eram autodidatas, não tinham formação específica na área musical. Primeiro assumiram-se como *roqueiros*, depois é que vieram as aptidões musicais.

Se os Beatles cantavam sobre experiências psicadélicas de forma infantilizada em “Sgt. Pepper’s” ou em “Yellow Submarine”, os Velvet Underground optaram por outra abordagem. Esta banda formada sob a alçada da Factory de Andy Warhol, e pioneira pelo DIY e experimentalismo, cantava sobre drogas, prostituição, diversidade de opções sexuais, doença e morte. Enfim, sobre a vida sombria de Nova-Iorque. A música, completamente diferente daquilo que então se ouvia, muito deve muito às raízes da banda no expressionismo

alemão e no existencialismo francês. Foi uma banda que teve pouco sucesso comercial durante a sua existência, sendo apenas reconhecida muitos anos depois. Ainda que ao seu primeiro álbum, *The Velvet Underground & Nico* e a sua famosa capa da banana, deva provavelmente o seu reconhecimento a essa mesma capa. Estava-se em 1967, mas muito longe do *summer of love* e dos *hippies*. Venderam-se 30 mil cópias em cinco anos e Brian Eno, não pondo esses números em causa, referia que toda a gente que comprou o álbum na altura formou uma banda.

O *rock’n’roll* tinha entrado pelo *underground* e tão cedo não sairia. E os seguintes a entrar em cena seriam os *New York Dolls*. Se geralmente traçamos a origem do *punk* em Inglaterra, a verdade é que incorremos num lapso se não levarmos em consideração os *Dolls*. Foram uma banda de *glam rock* e *proto punk* formada em 1971, no pináculo do rock progressivo. Nesse mesmo ano os *Pink Floyd* lançaram o seu sexto álbum, com uma música de 23 minutos. E não era caso isolado. Os *New York Dolls* em 23 minutos cantavam quase metade do seu primeiro álbum; os *Ramones* cantavam tudo o que tinham e ainda sobrava tempo. Músicas de 20 minutos não eram para estes últimos, que queriam músicas rápidas, intensas e curtas. Canções de três minutos no máximo, refrão, estrofe, refrão, estrofe e feito.

Os *New York Dolls* assinalaram uma diferença ao apa-



Figura 11: Malcom McLaren – 1976



Figura 12: The Ramones
Gabba, gabba, hey! CBGB, NY – 1977

recerem com saltos, roupas femininas, exaltando a excentricidade e evidenciando inexperiência em termos instrumentais. Passavam a ideia de que cada um podia fazer o que entender. E foi por essa razão que Malcolm McLaren se interessou pelo grupo a primeira vez que os viu em Nova Iorque, tendo, então, pressentido a semente *punk* contida na sonoridade e na postura da banda. Os *New York Dolls* foram a face manifesta da rebelião dos anos 1970 e incorporaram todos os excessos ligados ao *rock'n'roll*. Em todos os domínios, com exceção das roupas, os *New York Dolls* deram a Malcolm McLaren o molde para os *Sex Pistols*. Os *Dolls* foram o primeiro projeto a denegar a indústria musical e os *managers* e a eleger os espetáculos ao vivo como momentos altos de celebração e excesso.

Por sua vez, os *Ramones* com o seu grito de guerra icónico “Hey! Ho! Lets Go! Hey! Ho! Lets Go! Hey! Ho! Lets Go! Hey! Ho! Lets Go!” e a sua estética de *jeans* rasgados foram outros importantes precursores do *punk*. Ainda adolescentes já tocavam no famoso clube CBGB (Country Bluegrass and Blues) de Manhattan. *Joey Ramone* é muito claro nos seus objetivos: salvar o *rock'n'roll*. A música tinha de ser divertida e rápida, que estes jovens estavam com pressa. O primeiro álbum, lançado em 1976, tem a duração de 29 minutos e foi gravado numa semana. Numa época em que os álbuns demoravam meses e meses a serem produzidos, isto foi uma pedrada no charco. Para eles, a

música era simples e assim se devia manter. Simples e rebelde (McNeil & McCain, 2006).

Dee Dee Ramone dizia que o que interessava era a música, uma música rápida, sem teorias ou filosofias existenciais; miúdos a falarem do dia-a-dia sem quaisquer pretensões literárias (Ramone & Kofman, 2004). Certo é que os *Ramones* influenciaram milhões e o referido álbum gravado em apenas uma semana é agora considerado um dos melhores em toda a história: para a *Rolling Stone* (2003), é o 33.º melhor álbum de sempre.

NO FUTURE: É A VEZ DO PUNK ROCK

God save the queen
The fascist regime
They made you a moron
Potential H-bomb

God save the queen
She ain't no human being
There is no future
In England's dreaming

Don't be told what you want
Don't be told what you need
There's no future, no future,

No future for you

God save the queen

We mean it man

We love our queen

God saves

God save the queen

'Cause tourists are money

And our figurehead

Is not what she seems

Oh God save history

God save your mad parade

Oh Lord God have mercy

All crimes are paid

When there's no future

How can there be sin

We're the flowers in the dustbin

We're the poison in your human machine

We're the future, your future

God save the queen

We mean it man

We love our queen

God saves

God save the queen

We mean it man

And there is no future

In England's dreaming

No future, no future,

No future for you

No future, no future,

No future for me

No future, no future,

No future for you

No future, no future

For you

(Sex Pistols, God Save The Queen, 1977)

Se o *rock'n'roll* surgiu num período único de riqueza e desenvolvimento, o *punk* é o verdadeiro oposto. A

sensação de mudança, de contínuas melhorias na qualidade de vida, a paz e o amor, tudo isso tinha ficado para trás. Estava-se numa fase de crise económica, a celeberrima dos anos 1970, desencadeada pelo conflito israelo-árabe de 1973 e sequente aumento dos preços do petróleo. A Inglaterra foi particularmente atingida. Dois dos bastiões da sua economia, a indústria automóvel e a indústria têxtil, desmoronam-se, a par da indústria do carvão e da metalurgia. Os preços sobem, os salários estagnam e o desemprego aumenta e os jovens deixam de ter dinheiro disponível para gastar em discos, como os seus pares dos anos 1950 e 1960. No campo musical, o rock tinha envelhecido e estava dominado por grandes bandas e por um *star-system*.

Os *punks*, portanto, tiveram de “se desenrascar”. Perante a escassez do dinheiro, aguça-se o engenho, ativamente a estratégia do *do-it-yourself*. Mais do que os dos anos 1950 e 1960, este novo movimento assume-se como contestatário nas dimensões artística, económica e social. O movimento *punk* olhava para trás e via o falhanço do movimento *hippie*, tanto mais que não respeitava os seus idealismos e ingenuidades. Em 1967, os *hippies* ofereceram flores aos soldados e polícias que foram enviados para lidar com eles. Os *punks* não seguiriam esse caminho. Não só rejeitariam a paz e o amor com as instituições sociais, como viariam a declarar guerra sem quartel à música reinante nos anos 1970. Não é por acaso que *Johnny Rotten* andava de *t-shirt* a dizer *I hate Pink Floyd*. O *punk* estava mais próximo do *garage rock* dos anos 1960, predispondo-se a uma movimentação dos jovens por via da constituição prolífica de bandas, reivindicando para si a estratégia do *DIY*.

Como *Joe Strummer* dizia:

“Tudo parecia um deserto, sem nada. Tínhamos energia. Queríamos ir a algum lugar. Queríamos fazer algo. Não havia nada para fazer. Nenhum lugar para ir. Um tipo de desesperança. Mas tínhamos esperança num mar de desesperança (*in* Colegrave & Sullivan, 2002: 34).

Se hoje em dia, podemos comprar facilmente uma *t-shirt* dos *Sex Pistols* e andar de calças rasgadas, de certa forma, banalizando o *punk* e desvalorizando o



Figura 13: Jovens punks britânicos – 1977

seu papel, tal não deve impedir-nos de encarar o *punk* como algo bem mais do que uma *t-shirt* ou mesmo muito mais do que um género de música. Foi, antes, uma atitude insubmissa que quebrou o *status quo* e deu visibilidade a uma juventude insatisfeita e descrente no futuro. *No future*, diziam eles, com uma visão fatalista das suas próprias possibilidades. Queriam mudar tudo, mas sabiam que provavelmente falhariam (Reynolds, 2007). Mas a sua posição panfletária viria a marcar mais do que uma geração. O *pós-punk* do período de 1978-1984 pode ser entendido como a consequência de todas as questões que até então se levantavam e de todas as respostas e conclusões provisórias que alguns apresentavam.

O *punk* foi talvez o género musical e movimento que mais se aproximou da realidade religiosa, no sentido que é repleto de cismas. Revêem-se persistentemente *posers* e refutam-se epítetos. Chamam-se aos primeiros falsos punks. O caminho abria-se a desintegrações. O *old wave* versus *new wave* é apenas o primeiro cisma, ao qual seguem várias fragmentações. E a principal controvérsia que abalou a cultura *punk*, no período 1978-1984, remeteu para a incerteza sobre o que fazer com os despojos do *punk*, com toda a força e quimera acumuladas em 1976/1977.

Poucas bandas representam o *punk* como os *Sex Pistols*. A atitude desta banda é assinalada por três negações: rejeição dos sentimentos, rejeição da diversão e

rejeição do futuro (*no feelings, no fun, no future*). Este sentimento de revolta e a vontade de provocar é transversal ao final da década de 1970, uma altura marcada por alterações do ponto de vista social e político, quando o sonho *hippie* começa a desmoronar-se e quando surgem os problemas trazidos por um consumo excessivo de drogas (Savage, 2001). E não se pode acusar os *Sex Pistols* de não provocarem. Ficou para a memória a ida da banda ao *Today*, um programa apresentado por Bill Grundy. O apresentador desde o início procurou provocar a banda, demonstrando a hipocrisia entre o que cantavam e o que faziam, questionando sobre as 40 mil libras que receberam pela gravação do álbum. Steve Jones respondeu-lhe que sim, mas que tinham gastado tudo em cerveja. O caldo “entornava-se”. Nas seguintes trocas de galhardetes, evocativas inclusive de Mozart e Bach, o apresentador começou a falar com *Siouxsie Sioux*, e quando esta lhe disse que sempre o quis conhecer, ele respondeu para se encontrarem depois da entrevista. Entendendo isto como um avanço sexual, Steve Jones começou a insultar abertamente Bill Grundy e este a impelir sistematicamente o músico a proferir coisas “escandalosas”. O programa acabou ao som de “dirty sod”, “dirty bastard”, “dirty fucker” e outros epítetos. A carreira de Bill Grundy terminava e os *Sex Pistols* passavam a ser um tema nacional.

A partir de 1976, surgiram outros grupos importantes. Os *Clash* surgem e vão assumir um papel fundamental no movimento *punk*, assumindo o seu lado mais politizado. Trouxeram a mistura estilística e sonora para o *punk* e como bem assegura Greil Marcus: “A promessa dos *Clash* tinha sido a de que a noção de horror, longe de ser algo que nos devamos libertar, é um meio de influenciar a realidade que deve ser buscado, constantemente testado e renovado: o ‘não’ dos *Sex Pistols* sempre foi o ‘sim’ dos *Clash*. O horror fornece limites” (Marcus, 2006: 30). Em Manchester surgiam os *Buzzcocks*, desenvolvendo um som muito rápido, sendo marcados pela sua junção do *pop* ao *punk*. Os conteúdos das suas letras eram de teor sentimental e afetivo, de amores e de desamores e não arriscavam na mensagem política como os *Clash* ou os *Pistols*.

Depois de 1978, muitos falam da morte do *punk*, ora, dizem uns, pelo fim dos *Sex Pistols*, ora pelo facto de



Figura 14: Sex Pistols – 1976

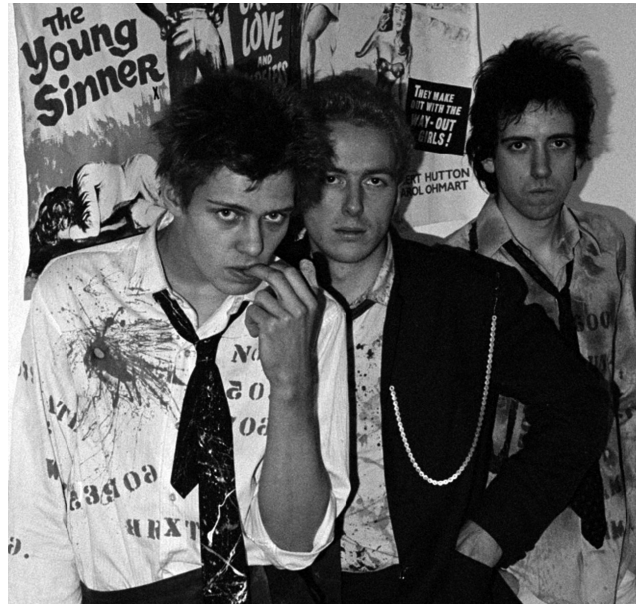


Figura 15: The Clash (of the Titans) – 1976

os *Clash* terem assinado por uma *major*, dizem outros. Apenas se concorda que terá morrido. Talvez a morte do *punk* se assemelhe à “primeira” e muitíssimo exagerada morte de Mark Twain. Certo é, no entanto, que o *punk* viria a sofrer alterações e reestruturações como veremos mais adiante. Claramente esta reestruturação não deixou de provocar contestações e, à semelhança dos *bus tours* dos *hippies*, na década de 1960, os *punks* também se tornaram um espetáculo. As pessoas iam ver e tirar fotografias aos *punks* como fossem visitar o jardim zoológico. E muitos *punks* jogaram com isso, com os seus moicanos e roupas rasgadas para exibição. Marco Pirroni declarou que “de qualquer coisa de excitante, individual, diferente e subversiva, o *punk* começou a transformar-se numa forma de apresentação, de beber cerveja e ter atitudes cretinas” (Colegrave & Sullivan, 2002: 352). E volta a questão que sempre fendeu o *punk*: *posers* ou *punks*?

THIS CHARMING MAN: NEW WAVE E A ERA DO SINTETIZADOR

*It's just gone noon
Half past monsoon
On the banks of the river Nile
Here comes the boat
Only half-a float
Oarsman grins a toothless smile*

*Only just one more
To this desolate shore
Last boat along the river Nile
Doesn't seem to care
No more wind in his hair
As he reaches his last half mile
The oar snaps in his hand
Before he reaches dry land
But the sound doesn't deafen his smile
Just pokes at wet sand
With an oar in his hand
Floats off down the river Nile
Floats off down the river Nile
(All aboard, night boat to Cairo!)*

(**Madness**, *Night Boat to Cairo*, 1979)

A aclamada morte do *punk* foi exagerada e isso viria a verificar-se pelo lastro de dinâmicas musicais ecléticas que floriram em Inglaterra. O *ska*, a *new wave*, o *electro pop*, o novo romantismo, entre outros, foram os géneros que surgiram na década de 1980. Em termos de caracterização estilística sumária, pode afirmar-se que são estilos pautados pela junção do *punk* com o *krautrock*, o *dub*, o *reggae*, o *funk* e a experimentação. Trata-se de uma época musical caracterizada por algumas condições sociais e económicas específicas que influíram no desenho e sonoridade de alguns dos seus principais projetos. As políticas conservadoras e libe-

rais de Ronald Reagan e Margaret Thatcher, o despoletar e o incremento de campanhas moralistas face ao consumo de drogas, a intensificação da Guerra Fria entre os EUA e a União Soviética, foram as grandes condicionantes socioeconómicas deste período de produção musical. Permanece a contestação, o niilismo, a iconoclastia e o minimalismo do *punk*, sendo atributos reconfigurados e reforçados no âmago da produção cultural e musical da época. Tudo isto remete para características sonoras específicas: primeiro plano para o baixo, a guitarra como uma espécie de segunda voz, letras plenas de cinismo e existencialismo, uso de sintetizadores e a introspeção enquanto modalidade criadora das líricas. Trata-se de um período que coloca em cena bandas tão diversas como os *Echo & the Bunnymen*, os *Public Image Ltd.*, os *Wire*, os *Gang of Four*, os *Pere Ubu*, os *Talking Heads*, os *Smiths*, os *Cure*, os *Joy Division* e os *R.E.M.* Reynolds não tem dúvidas, foi “uma fortuna” ter a possibilidade de ver todas estas bandas (2007: xiv).

Manchester assume aqui importância radical, enquanto berço de bandas emblemáticas como os já referenciados *Joy Division*, *Smiths* e dos *The Fall*. A cidade, com os aspetos negativos do urbanismo da década de 1970 - poluição, arquitetura brutalista -, parecia servir de inspiração para experimentações que se apoiavam no *punk*, mas que iam para além dos famosos três acordes. Esta inspiração negativa revertia-se nas letras. Os *Joy Division* constituem um exemplo paradigmático, com letras cinzentas e músicos que se vestiam com sobretudos cinzentos. Os próprios *Smith* têm essa aura, uma espécie de raiva, inclusivamente pessoal, já que Morrissey teve como objetivo vingar-se de todos os que tinham gozado com ele. Foi também nesta época que apareceu a MTV, mais especificamente em 1981. E não foi por acaso que o primeiro videoclipe emitido foi o “Video Killed the Radio Star”, dos *Buggles*, uma banda *new wave* britânica. Deixando de lado a ironia da escolha, a MTV mudou a indústria musical, mudou a forma como se ouvia e via música, fazendo com que as editoras comesçassem a apostar em videoclipes. Veja-se o vídeo promocional de *Night Boat to Cairo*, dos *Madness*, uns anos antes da MTV. O seu amadorismo é tal que o torna engraçado e, talvez por isso, se tenha tornado um clássico (o famoso *nutty train* da banda também terá



Figura 16: Pere Ubu e o seu carismático frontman David Thomas – 1977

ajudado, claro). Com a MTV, e o passar dos anos, as bandas virão a investir milhares e milhares de libras em videoclipes. De igual modo, nenhum género até então fora tão aproveitado pela sétima arte. Filmes marcantes da década de 1980, como *Sixteen Candles* ou *Breakfast Club*, tinham uma banda sonora repleta de músicas *new wave*. Os sintetizadores não tiveram descanso nesta década.

COME AS YOU ARE: O GRUNGE E A QUESTÃO SER FAMOSO OU SER INDEPENDENTE?

*What the fuck is this world running to?
You didn't leave a message
At least I could have learned your voice one last time
Daily minefield, this could be my time by you
Would you hit me? Would you hit me?
Oh, oh-oh
Oh, oh-oh, aw*

*All the bills go by and initiatives are taken up
By the middle there ain't gonna be any middle anymore
And the cross I'm bearing home ain't indicative of my place
Left the porch, left the porch
Oh, oh-oh*

*Oh, oh-oh
Hear my name, take a good look*

*This could be the day
Hold my hand, walk beside me
I just need to say*

*Oh, oh-oh
Hear my name, take a good look
This could be the day
Hold my hand, lie beside me
I just need to say*

*I could not take, oh, just one day
I know when I would not ever
Touch you, hold you, feel you in my arms
Never again
Yeah, yeah, yeah
Yeah, yeah, yeah
Yeah, yeah, yeah
Yeah, yeah, yeah*

(Pearl Jam, Porch, 1991)

Nova década. Os anos 1990 não podiam ser mais diferenciadores. Os sintetizadores finalmente puderam descansar. As pessoas deixaram de se preocupar com a possibilidade de uma deflagração nuclear. A União Soviética desmoronou e, aparentemente, a democracia ocidental ganhava terreno por todo o mundo. As guerras civis na Jugoslávia ou no Ruanda não chegaram para pôr em causa o sentimento de euforia e renovação.

Este sentimento de euforia, porém, não chegou foi ao *rock* alternativo ou ao *grunge*. As bandas *grunge*, com a sua combinação entre *punk* e *heavy metal*, nunca deixaram as garagens de Seattle. Algumas bandas ficaram célebres através da editora *Sub Pop Records* situada em Seattle, mas não ricas: *Mudhoney*, *Kim Gordon & J. Mascis*, *L7*, *Hole*, *TAD* ou *The Dwarves*, entre outras. Foi nesta cidade adormecida, em que a indústria de extração de madeira e a indústria pesqueira eram as principais geradoras de emprego, que começou a surgir uma sonoridade muito específica, o *grunge*. Uma nova Liverpool, por assim dizer. Mark Arm, numa carta para o fanzine *Desperate Times*, descreveu o som da sua banda como “*grunge* puro”. Maire Masco, uns anos depois, recorda-se dessa carta e da conversa que teve com a editora do fanzine. Disse-lhe que *grunge* não era uma palavra, ao que a editora respondeu que

talvez não, mas que soava muito bem. Surgia, assim, o *grunge* (Yarm, 2012), um género diferente e massificado por rádios independentes e pela editora *Sub Pop*.

Fixemos *Nirvana* e o seu álbum mais famoso, o *Nevermind*. Os *Nirvana* representaram uma espécie de inconsciência coletiva das gerações que os acompanhavam, pautadas por uma fúria implosiva e por um certo idealismo disperso. Para além disso, tornaram-se importantes por materializaram uma proposta alternativa e distinta numa altura em que a oferta musical parecia toda ela semelhante, e também por não procurarem fugir à realidade numa atitude transcendente, mas antes por a confrontarem.

No que toca à popularidade do álbum *Nevermind* dos *Nirvana*, deparamo-nos com duas correntes de pensamento. Por um lado, argumenta-se que o seu sucesso se deve ao facto de ser um álbum fenomenal no sentido de penetrar na estrutura rígida da indústria musical; por outro, referencia-se que o álbum surge no momento certo, ou seja, numa era em que o conformismo imperava (Arnold, 1993). De certa forma, o álbum *Nevermind* deve o seu êxito à linguagem empregue, ou seja, uma linguagem finalmente compreendida por milhões de pessoas, cujo epicentro se coloca no universo dos jovens, na sua imaginação, nas suas crises e nos seus sentimentos. O que sucede no caso dos *Nirvana*, e das outras bandas, é que nenhum delas aspirava ascender à condição de vedetas, a *groupies* ou a drogas, a casas, a *Mercedes Benz* ou a relógios *Rolex*. Aspiravam, antes, poder tocar a sua música na cave. E mesmo agora, depois de terem assinado os seus contratos, de partilharem a sua música e de terem mudado o mundo, estão arruinados, tristes e gastos.

Todos os géneros precisam das suas rivalidades. Verdadeiras ou imaginárias. O *rock* teve os *Beatles* e os *Stones*; o *punk* teve os *Sex Pistols* e os *Clash*. O *grunge* teria de um lado os *Nirvana* e do outro os *Pearl Jam*. Numa espécie de competição futebolística criada pelos média, havia a comparação de vendas entre álbuns. Se fosse um jogo de futebol, teria sido uma goleada das antigas. Se em 1992, o álbum *Tem*, dos *Pearl Jam*, vendeu uns 18 milhões de cópias em todo o mundo, o *Nevermind* vendeu mais de 30 milhões. O *grunge* passou a ser moda. Por todo o lado apareceram as camisas de flanela aos quadrados e as calças de ganga



Figura 17: Nirvana in Utero – 1994

coçadas. De repente, os jovens pagavam bem para pa-
recerem uns lenhadores.

A explosão do *grunge* foi de pouca dura. Um pouco
como o *punk*, durou poucos anos. Intensos, sim, mas
curtos. Roger Daltrey, vocalista dos *Who*, cantava “I
hope I die before I get old” (está com 78 anos), mas
deviam ser os músicos *grunge* a cantar a *My Genera-
tion*: Andrew Wood, dos *Mother Love Bone*; Kristen
Pfaff, dos *Hole*; Layne Staley, dos *Alice in Chains* e, cla-
ro, Kurt Cobain. Todos faleceram ainda novos e foi o
sinal para o fim de mais uma era na música *rock* que
desde sempre balouçou na tensão entre fama e auten-
ticidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arnold, G.** (1993). *Route 666 on the Road to Nirvana: On the Road to Nirvana*. Nova Iorque: St. Martin's Press.
- Colegrave, S. & Sullivan, C.** (2002). *Punk*. Hors Limites. Paris: Éditions du Seuil.
- Fensch, T.** (2001). *The FBI Files on Elvis Presley*. The Woodlands, Texas: New Century Books.
- Guerra, P.** (2010). *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.
- Guerra, P.** (2013). *A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Edições Afrontamento.
- Guida, J.** (2021). *The Summer of Love Wasn't All Peace and Hippies*. JSTOR Daily. Disponível em: <https://daily.jstor.org/the-summer-of-love-wasnt-all-peace-and-hippies/>
- Kent, N.** (2013). *An initiation into Iggy Pop – a classic feature*

from the vaults. The Guardian. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2013/apr/30/iggy-pop-nick-kent>

Marcus, G. (1999). *Dead Elvis: A Chronicle of a Cultural Obsession*. Cambridge: Harvard University Press.

Marcus, G. (2006). *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century: A Secret History of the 20th Century*. Londres: Faber & Faber.

McNeil, L. & McCain, G. (2006). *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk*. Nova Iorque: Grove Press.

Ramone, D. D. & Kofman, V. (2002). *Mort aux Ramones! Vauvert: Éditions Au Diable Vauvert*.

Reynolds, S. (2007). *Rip it Up and Start Again: Postpunk 1978-1984*. Londres: Faber & Faber.

Rolling Stones (2003). *The 500 Greatest Albums of All Time* (2003). Rolling Stones. Disponível em: <https://genius.com/Rolling-stone-the-500-greatest-albums-of-all-time-2003-annotated>

Sandbrook, D. (2006). *Never Had It So Good: A History of Britain from Suez to the Beatles*. Londres: Abacus.

Savage, J. (2001). *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*. Londres: Faber & Faber.

Vulliamy, E. (2017). *Why The Velvet Underground's landmark debut album still resonates after 50 years*. The Guardian. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2017/nov/12/velvet-underground-nico-new-york-50-years-john-cale>

Yarm, M. (2012). *Everybody Loves Our Town: An Oral History of Grunge*. Nova Iorque: Crown.

DISCOGRAFIA

- Jefferson Airplane** (1989). *Jefferson Airplane*. Nova Iorque: Epic.
- Madness** (1979). *One Step Beyond...* Londres: Stiff.
- Pearl Jam** (1991). *Ten*. Nova Iorque: Epic.
- Presley, E.** (1956). *Hound Dog*. Nova Iorque: RCA Victor.
- Sex Pistols** (1977). *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*. Londres: Virgin.
- The Beatles** (1964). *A Hard Day's Night*. Londres: Parlophone.
- The Velvet Underground** (1967). *The Velvet Underground & Nico*. Nova Iorque: Verve.