

O Rock em Vários Países

Hermano Vianna

rascunho (mais precisamente: um conjunto de fichas de leitura que ainda iriam se transformar em rascunho) de capítulo para tese sobre o rock brasileiro, que nunca chegou a ser concluída

Não interessa aqui escrever a história do rock e sua difusão pelo mundo. Quero apenas retirar, dessa história, pontos importantes para a reflexão sobre o caso brasileiro. Minhas observações estão baseadas na leitura de diversos livros, muitos escritos por jornalistas e alguns por sociólogos, que se dedicam a analisar as minúcias dessa história. O leitor interessado pode consultar qualquer uma das obras citadas na seção Rock - História Geral da Bibliografia. Entre elas, existe o detalhismo factual (uma profusão de nomes e datas) de Gillet, a crítica cultural (modelo Manchester) de Hebdige e os ensaios já clássicos (principalmente sobre Elvis Presley) de Marcus, além da referência básica que é a *The Rolling Stone Illustrated History of Rock and Roll*, uma coletânea de artigos escritos pelos principais críticos de rock dos Estados Unidos. Na Bibliografia estão citados também estudos sobre os antecedentes musicais do rock e sobre a indústria da música popular norte-americana pré-rock (ver por exemplo Keil, para uma análise sociológica do rhythm and blues).

O primeiro ponto importante da história internacional do rock para os objetivos desta tese é a sua origem social nos Estados Unidos. Para a maioria dos críticos, o rock dá seus primeiros sinais de vida na primeira metade dos anos 50 quando os tennagers brancos norte-americanos passam a escutar e tocar o rhythm and blues, a música urbana (descendente eletrificada do blues rural) dos negros das camadas populares daquele país. Não era a primeira vez que a música negra seduzia o público branco na América segregada pré-Martin Luther King: no início do século XX, o jazz já havia tomado conta dos país (inclusive cooptando vários músicos brancos), e o nascimento do rock aconteceu no período em que as Big Bands jazzistas já tinham entrado em decadência, depois de terem passado anos e anos como o principal divertimento musical do país. Mas o rock foi a primeira música que tinha um público facilmente identificável em termos geracionais: aquela era a música dos tennagers, os adolescentes, a geração que estava passando a ser o alvo principal da indústria de entretenimentos dos Estados Unidos.

O início dos anos 50 é a época em que os Estados Unidos, recém-vitorioso na Segunda Guerra Mundial, consolida seu papel de principal potência econômica e política do mundo capitalista. A sociedade norte-americana passa por um crescimento sem precedentes em termos de produção e consumo. É nessa fase que os adolescentes passam a ter dinheiro suficiente para se tornar uma clientela importante num mercado de entretenimento que já vive um período de segmentação tentando atingir os públicos mais variados. O cinema norte-americano logo descobre esse novo grupo de consumidores lançando uma série de filmes que retratam a vida adolescente (como é o caso de *Juventude Transviada - Rebel Without a Cause* e *O Selvagem da Motocicleta - The Wild One*). Já conhecendo a importância do mercado adolescente, Hollywood não demora a incorporar o rock em suas produções cinematográficas. Filmes como *Blackboard Jungle* e *Rock Around The Clock* foram mídias fundamentais para a difusão da "nova música adolescente" em todo o mundo, inclusive o Brasil.

O que estava acontecendo não era apenas um aumento no poder de consumo dos adolescentes, mas também uma redefinição do que era a adolescência. Alguns autores chegam a se referir a essa redefinição como o nascimento da juventude ou o nascimento da idéia de juventude, tal qual como a entendemos hoje. É óbvio que sempre existiram pessoas com 15 ou 18 anos, mas o significado cultural dessas idades não é o mesmo em diferentes períodos históricos ou em diferentes sociedades. A fase de transição, onde a pessoa deixa de ser considerada uma criança e ainda não

tem os direitos de um adulto, nem sempre existiu. Várias sociedades resolvem os problemas da metamorfose criança-adulto com rituais de iniciação que duram dias ou semanas. O alongamento dessa fase de transição (incluindo o alongamento do período em que as pessoas devem permanecer na escola para poder exercer uma profissão - e ser adulto) é um traço bem característico das sociedades modernas ocidentais.

Esse traço se transforma em estilo de vida e visão de mundo (cada vez mais internacional) com a chegada da segunda metade do século XX. O "jovem" passa a ser definido como um ser problemático, muitas vezes rebelde (como pode ser percebido no mito James Dean), que tem roupas, músicas, gírias próprias, diferentes das da geração de seus pais. Não que nunca tenha existido algo como um "generation gap" em outras épocas e sociedades. Duby mostra como existiram movimentos de "cavaleiros jovens" durante a Idade Média européia. Morin mostra como jovens "rebeldes" se tornaram problemas para as cidades da Grécia clássica. Mas, como o próprio Morin escreve, é só nos anos 1950 e nas sociedades modernas ocidentais, que a juventude vira um fenômeno de massa (e fatia do mercado consumidor), dando origem a uma cultura jovem internacional (com toda a diversidade que existe dentro dessa cultura).

Entretanto, nenhuma dessas observações sobre o aparecimento da juventude explica a aliança juventude/rhythm and blues. Alguns comentadores (não sem juízos de valores) falam da pobreza musical do fim da era das Big Bands e da energia/sexualidade que a juventude branca encontrou na música elétrica dos negros. Outros mostram como determinados acontecimentos tornaram acessível o rhythm and blues para os adolescentes. O principal acontecimento teria sido a guerra que as estações de rádio decretaram contra as grandes gravadoras da época que, através da editora ASCAP, queriam iniciar a cobrança de direitos autorais pela execução radiofônica de suas músicas. Muitas estações passaram a tocar discos de gravadoras independentes (não filiadas à ASCAP), muitas delas especializadas em rhythm and blues, divulgando um novo tipo de música para a sua audiência. Apresentadores de rádio como Alan Freed ficaram famosos por identificar a relação que estava se criando entre tennagers brancos e o rhythm and blues. Freed passou a organizar bailes gigantescos para o deleite dos jovens consumidores e popularizou o termo rock and roll através de seu programa de rádio, um dos maiores sucessos da época.

Mesmo antes de Alan Freed (e outros divulgadores semelhantes) alguns adolescentes brancos já eram ávidos consumidores de rhythm and blues. Não eram adolescentes ricos, nem moravam em grandes cidades. Como mostra Jim Curtis em seu livro Rock Eras, a maioria quase absoluta dos primeiros ídolos do rock (Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Gene Vincent - para citar alguns dos adolescentes brancos que se tornaram superestrelas do rock) vieram de famílias pobres e de cidades minúsculas do sul dos Estados Unidos (justamente onde o preconceito racial era mais forte). Elvis Presley, por exemplo, nasceu em Tupelo, Tennessee, e trabalhava como motorista de caminhão quando ia para a Beale Street, em Memphis, escutar rhythm and blues (e aprender a cantar, a dançar e se vestir como os negros).

A juventude cosmopolita das metrópoles norte-americanas estava criando um outro movimento artístico, mais conhecido com beatnik, ligado à literatura e ao pós-cool jazz. O rock feito por "caipiras" como Elvis não era levado a sério nesses círculos de jovens intelectuais. Este é um ponto importante: o rock, nos Estados Unidos (e portanto no mundo), não nasce como uma música de classe média com pretensões artísticas. O rock nasce como uma música marginal: a apropriação, feita por jovens brancos pobres e interioranos, de uma música dos guetos negros que não era exatamente respeitada pela elite branca dos Estados Unidos. Parte dessa elite chegou mesmo a combater o rock como elemento corruptor (em termos morais) da juventude norte-americana. Outra parte, como alguns produtores de Hollywood, passaram a ver no rock uma inesgotável fonte de lucros (o que não quer dizer que viam algum valor artístico na nova onda musical).

A tentativa de transformação do rock em Arte só aconteceu na segunda metade dos anos 60. Comentando a entrada em cena de grupos que tinham referências literárias em seus nomes (Steppenwolf, The Doors - este último criado na UCLA Film School), Jim Curtis afirma: "This use of high-culture came from the fact that a new socio-ethnic group entered popular music in the years 1964-69: middle-class white kids who had gone to good suburban high schools as well as college." (Curtis, 1987:175) Janis Joplin frequentou a Universidade do Texas. Grace Slick, a cantora do Jefferson Airplane, foi da turma de Trixia Nixon no Manhattanville College. John Philips, dos Mamas and The Papas, passou pela academia militar de West Point. O cantor do The Doors, Jim Morrison, era filho de almirante e citava Artaud e Nietzsche como influências intelectuais. A banda Velvet Underground realizava concertos iluminados pelo artista plástico Andy Warhol. Foram todas essas pessoas (e seu público) que criaram a contracultura e o movimento hippie (e o ataque "conceitual" ao movimento hippie, como no caso do Velvet Underground). Foram essas pessoas, herdeiras dos beatniks (Allen Ginsberg, Jack Kerouac eram escritores favoritos), que valorizaram esse lugar chamado underground, território que passa a ser controlado pela "cultura jovem", a cultura de Woodstock, a cultura do rock.

O rock não é mais visto como música comercial, feita para o divertimento de adolescentes "sem cultura". O rock vira uma música revolucionária, porque o adolescente (o jovem) também passa a ser visto como "classe revolucionária" (revolução de costumes, de idéias - e até, como no caso dos yippies, revolução política). Tais mudanças refletiam a nova situação da sociedade norte-americana pós-baby boom. 85% dos jovens nascidos entre 1947 e 1951 completaram a high-school (só 38% dos seus pais atingiram tal grau de escolaridade) - metade entrou para a universidade. Esses jovens (os brancos entre esses jovens, pois a situação negra é uma outra história) adotaram o rock como a música da sua geração, que falava sobre a vida de quem foi à escola (e, na maioria das vezes, tem críticas a fazer ao sistema escolar). O rock (os músicos de rock e os fãs de rock) passaram a se levar a sério. Tanto que inventa até a figura do crítico de rock (a Rolling Stone, primeira publicação destinada a fazer um jornalismo sério sobre o rock, nasce em 1967) para legitimar a sua nova pretensão artística.

Esses eram os pontos principais que eu queria salientar na história do rock nos Estados Unidos: o nascimento quase simultâneo do rock e da juventude; a origem "popular" do rock e sua posterior adoção pela classe média. Nos anos 70/80, o dado que tem mais interesse para o estudo do caso brasileiro é uma cada vez maior segmentação/heterogeneidade dentro do próprio rock (dentro daquilo que se define como rock) que se divide em vários estilos diferentes (punk, heavy metal, new wave, industrial etc.) que têm públicos também diferentes que podem nunca ter contato uns com os outros. Quem define o que é rock? Cada grupo produz a sua própria definição e essas definições podem ser conflitivas. Por isso a grande quantidade de acusações (por exemplo: "o que a banda X faz não é rock") que os vários grupos trocam entre si. E também por isso a grande quantidade de estilos aos quais as novas bandas brasileiras podem se afiliar.

Passo agora a fazer comentários sobre a difusão do rock em outros países, começando com o caso inglês. Uma história internacional do rock ainda está para ser escrita. Existe pouco material disponível sobre a penetração e a história do rock em vários países. Tratarei, a seguir, dos casos sobre os quais consegui ler alguma coisa (e foi difícil coletar o que existe publicado sobre o assunto). Não pretendo ser exaustivo: discutirei apenas as questões e países que podem servir de referências comparativas para o caso brasileiro.

O CASO INGLÊS

Na Inglaterra, o rock também conquista primeiro os jovens da classe trabalhadora. A situação era bem diferente da norte-americana. O conflito racial não tinha o mesmo peso ou importância (os imigrantes negros, vindos principalmente do Caribe, ainda não eram tão visíveis como são hoje). O

rock não era percebido, de início, como uma música de negros, mas sim como uma música estrangeira. Mais do que isso: uma música americana. Entre muitos intelectuais ingleses (ver as análises de Dick Hebdige sobre a penetração da cultura de massas norte-americana - música, filmes a até automóveis rabo-de-peixe, Hebdige, 1989) o "americano" era sinônimo de mau-gosto ou de baixa qualidade artística. Mas os primeiros teenagers ingleses, que como seus colegas do outro lado do Atlântico também estavam se transformando em bons consumidores (aproveitando a recuperação econômica do Reino Unido nos anos 50), não pareciam levar a sério tais críticas.

A música popular dos Estados Unidos conquistou a Inglaterra, e o resto do Velho Mundo, com o jazz. Os soldados norte-americanos, que lutaram na Europa nas duas grandes guerras mundiais, atuaram como uns dos principais divulgadores do pop de seu país. Várias histórias do rock inglês apontam o papel fundamental desses soldados (e de marinheiros, daí a importância de cidades-portos como Liverpool) na introdução de discos de rhythm and blues entre a nascente juventude britânica. Não existia outra maneira de ter acesso a essa música, pois o rádio britânico (monopolizado pela BBC, rede estatal de comunicação) se recusou a tocar o novo pop norte-americano.

Os movimentos juvenis ingleses tiveram início antes mesmo do contato com o rock. A primeira "tribo urbana" jovem apareceu no início dos anos 50 e seus integrantes eram conhecidos como teddy boys. Os teddies eram jovens de origem trabalhadora que tentavam se vestir como aristocratas eduardianos. A preocupação com a roupa sempre foi decisiva para as várias turmas de jovens ingleses (teddies, rockers, mods, skins, punks etc. - ver Hebdige, 1985, para uma detalhada análise das estratégias visuais de cada um desses grupos). Cada grupo se identifica principalmente por seu modo de vestir e, depois dos teddy boys, pelo tipo de rock que tocam ou escutam. Os próprios teddies foram os primeiros a adotar o rock, quando essa música aportou na Inglaterra, como um emblema de sua identidade jovem.

Mas os jovens trabalhadores ingleses, e eu estou falando aqui daqueles que formaram as primeiras bandas de rock de seu país, tinham uma formação cultural diferente da de seus colegas norte-americanos. A maioria deles passou por uma instituição típica do sistema educacional britânico, a art-school, uma espécie de escola vocacional-técnica (preparando estudantes para entrar em carreiras como publicidade) que recrutava muitos adolescentes que não conseguiam entrar para as universidades. John Lennon (dos Beatles), Keith Richard (dos Rolling Stones), Ray Davies (dos Kinkies), Peter Townshend (do Who), Jimmy Page (do Led Zepelin), Eric Clapton, David Bowie: todos eles são figuras decisivas na história do rock inglês e todos eles estudaram em art-schools, recebendo informações diversas sobre o panorama da arte contemporânea.

Por exemplo: Peter Townshend conta ter ouvido palestras de Jasper Johns e Larry Rivers na sua escola. Suas ambições artísticas eram diferentes das de um Elvis Presley, mas sua origem trabalhadora também o diferenciava de um Jim Morrison. Portanto, o mainstream do rock inglês ocupa um lugar único em termos de classe social, que não tem paralelo em nenhum outro lugar do mundo. Só na Inglaterra o rock vai permanecer tão duradouramente ligado à juventude de classe trabalhadora (mesmo quando se utiliza de referências provenientes da "alta cultura"). Até mesmo o movimento punk, que muda o cenário da música pop internacional no final dos anos 70, nasce entre jovens de origem trabalhadora com background de art-school.

O CASO FRANCÊS

Quando o rock chegou na França (com o filme *Blackboard Jungle*, com Elvis Presley, como em todos os outros países - nos anos 50 o mundo já começava a viver a simultaneidade proporcionada pelos meios eletrônicos de comunicação/entretenimento), a chanson française passava por um segundo apogeu. Jacques Brel, para muitos o maior compositor da chanson, teve seu primeiro

sucesso em 1955, mais ou menos na mesma época que o aparecimento de outro grande ídolo, Georges Brassens.

Essas novas estrelas foram rapidamente legitimadas pelas instituições da Grande Cultura francesa. Não importava se o que faziam era música popular, já havia sido criado um lugar no campo artístico para o popular "de qualidade". As reportagens publicadas na época sobre Jacques Brel (ver o capítulo sobre o rock francês publicado em Yonnet, 1984) faziam questão de dizer que o novo ídolo tinha lido Voltaire, Rimbaud e Céline. A tentativa era enquadrar o seu trabalho na "linha evolutiva" da arte francesa. Uma tentativa totalmente bem sucedida: Brel tem hoje suas letras de música editadas em livro na coleção Poètes d'Aujourd'hui da Seghers, uma instância legitimadora para "o melhor" da poesia francesa contemporânea. Essa relativa promiscuidade entre os mundos da cultura popular e da Grande Cultura (que acontece quando a cultura popular se adequa às regras do "erudito", ou rende honras ao "erudito") é uma característica interessante do caso francês, que o diferencia da atitude mais segregacionista do caso inglês ou norte-americano e o aproxima do caso brasileiro (como vamos ver nos próximos capítulos). A poesia de Bob Dylan e David Bowie foi raramente estudada pelos departamentos de literatura das universidades norte-americanas e inglesas com a seriedade que a poesia de Jacques Brel e Caetano Veloso já foi tratada nas universidades francesas e brasileiras.

Nos anos 50 franceses o argumento principal anti-rock não era a defesa da música nacional, mas sim a defesa da "qualidade artística". Elvis Presley era acusado não de ser um agente do imperialismo cultural mas de ser iletrado. Bill Halley é um "músico ruim". Para o escritor Boris Vian, o rock era "um canto tribal ridículo, para o uso de um público idiota." (citado por Yonnet, 1984: 198) A guerra parecia ser entre a sofisticação e o barbarismo, e não entre o nacional e o estrangeiro. O rock precisou passar pela maquiagem contracultural dos anos 60 para ser aceito como arte de qualidade pelos intelectuais franceses (que são figuras constantes nos meios de comunicação de massa daquele país). Mas essa legitimação intelectual não foi necessária para sua divulgação popular, tanto que nos anos 60 a França lançou o seu próprio iê-iê-iê (como o rock nativo era chamado pelos franceses), um movimento que parece ser semelhante ao da Jovem Guarda brasileira. Infelizmente não encontrei nenhum estudo sobre os produtores do primeiro rock francês.

O CASO ITALIANO

Segundo Umberto Fiori, o Partido Comunista teve um papel decisivo na divulgação do rock em solo italiano. Essa afirmação pode surpreender o leitor brasileiro acostumado à política cultural anti-imperialista/colonialista dos comunistas latino-americanos. Mas os comunistas italianos demoraram algum tempo para se aproximar dos roqueiros. Tal aproximação só aconteceu no final dos anos 60, quando o rock já havia se transformado em contracultura, uma atitude que foi algumas vezes interpretada como anticapitalismo. Foi nesse momento que a Frente del Proletariato Giovanille, a ala jovem do PCI, decide "hegemonizar" (para usar um conceito gramsciano) o rock, organizando grandes festivais com grupos ingleses e norte-americanos, e incentivando os novos grupos locais, por toda a Itália. Fiori comenta: "Italian rock was born, then, as open-air music of the people and it often had a quite specific political content." (Fiori, 1988: 212) Tal atitude dos comunistas foi atacada por outros partidos como o Democrata-Cristão, para quem o rock transmite a desordem, a corrupção, a violência e as drogas para a juventude.

Antes dos festivais organizados pelo PCI, o rock não tinha uma ligação clara com a juventude trabalhadora italiana: "Although in the Anglo-Saxon countries rock was aimed particularly at the young workers, in Italy the price of records and record-players in the fifties was still very high in relation to the average working wage." (Fiori, 1988: 261) O rock não tinha uma delimitação precisa nem em termos de classe, nem em termos geracionais: "Rock in Italy, then, part of light music in

general in the same way as the bossa-nova or the waltz, for example." (Fiori, 1988: 270) Era como o início do rock no Brasil, quando um cantor como Caubi Peixoto podia gravar o sucesso Rock em Copacabana entre um samba e um calipso. Grupos dedicados inteiramente ao rock, ou classificados como bandas de rock, só surgem na Itália nos anos 70. De uma maneira geral, esse rock italiano (nascido com a ajuda do PCI) não tinha muito contato com o circuito comercial das rádios e grandes gravadoras. Como acontecia em vários outros países nessa mesma época, o rock italiano também tentava usar elementos nacionalistas ("there was a search for the sources of a national music" - Fiori, 1988: 273) em suas composições. Essa preocupação nacionalista nunca foi uma constante, ou um princípio dominante, no caso brasileiro. E o rock no Brasil, mesmo nos anos 70/80, sempre manteve relações de desconfiança mútua com a esquerda local.

O CASO DO LESTE EUROPEU

As relações do rock com a esquerda brasileira parecem mais com o caso dos países comunistas do leste europeu do que com o caso italiano. Em Moscou, em Praga, em Budapeste o rock era tratado pelas autoridades governamentais com total hostilidade (para uma história detalhada do rock nesses países ver Ryback, 1990; ver também Bright, 1985, para o caso soviético; Szemere, 1983, para o caso húngaro; Barber-Kersovan, 1989, para o caso sloveno). O imperialismo cultural norte-americano era indetectado por trás de cada acorde das guitarras elétricas das bandas jovens "ocidentais". Essa hostilidade já era grande quando o estilo da moda era o jazz. Andrei Zhdanov, o arquiteto da política cultural do período stalinista (cujas idéias tiveram bastante repercussão no comunismo latino-americano), condenou em 1947 o que ele percebia entre segmentos da sociedade soviética como "predilection for and even a certain orientation toward modern western bourgeois music, toward decadent music." (citado em Ryback, 1990: 11) Na publicação *Sovetskoe Iskustvo* de 16/02/52, um artigo acusava o governo norte-americano de estar explorando "the senseless, stupefying jazz 'music' to deafen, to kill the man in men, to turn them into cannon fodder." (ibid, 11) É possível, nesses ataques, ouvir claramente o eco das palavras de Adorno e Horkheimer contra a indústria cultural. É possível ouvir o mesmo eco na críticas que a Igreja Católica brasileira ou que a esquerda brasileira tem feito contra a penetração do rock no Brasil.

As relações do rock com os países comunistas do Leste Europeu começam a mudar com Khrushchev e a denúncia do stalinismo no 20º Congresso do PC Soviético em 1956. Os efeitos de uma sutil "liberalização" já puderam ser sentidos em 1957, no 6º Festival Mundial da Juventude realizado em Moscou, quando bandas de jazz dos Estados Unidos, da Inglaterra, da França e até mesmo da Polônia foram convidadas para tocar em território soviético. O rock não chega a ser exatamente tolerado pelas autoridades, mas as informações sobre a nova música passam a circular quase que clandestinamente por trás da "cortina de ferro". Um circuito bem especial tornava possível tal "clandestinidade": "ironically, rock and roll, which was considered 'lower-class' entertainment in the United States, first took hold among the social elite in the Soviet bloc. Jazz clubs in city centers and students attached to universities provided the first forums, while young people with relatives abroad or with family members privileged enough to travel to the West obtained recording of the latest Western hits. These albums drew small fortunes on the black market." (Ryback, 1990: 21)

O clima de clandestinidade continuou até a perestroika (quando o próprio Gorbatchev recebeu artistas como Yoko Ono ou o grupo heavy Scorpions no Kremlin). Mesmo Khrushchev, em reunião do Comitê Central do PC Soviético em 1962, continuava o ataque contra o rock: "the so-called fashionable modern dances are something unseemly mad, and the devil knows that." (citado por Ryback, 1990: 52) Esse ataque era tão poderoso que fez com só em 1970 tenha sido lançado o primeiro disco de uma banda de rock soviética (cujo cantor era neto de um militar importante) e só em 1977 tenha sido lançado o primeiro disco de rock internacional (o LP *Band on the Run*, de Paul McCartney). Essa proibição de lançamentos de discos de rock aconteceu em todos os países do

bloco soviético (e também, um caso diferente, no Portugal de Salazar).

Segundo Ryback, os primeiros músicos de rock do Leste Europeu eram filhos de arquitetos, escritores, professores universitários, músicos clássicos. Tal origem social (além da conjuntura política) cria uma cultura do rock bem diferente daquela que se formou no Brasil nos anos 50/60 (mas que parece com o rock brasileiro pós-tropicalismo - ver o capítulo seguinte).

O CASO CHINÊS

O rock surge na China depois de 1976, com o fim da Revolução Cultural. Nos anos 80, os roqueiros chineses se transformaram em ídolos nacionais, vendendo centenas de milhares de cassetes e se apresentando por todo o país. Suas principais influências musicais não eram mais o rock norte-americano ou inglês, mas sua versão produzida em Hong Kong e em Taiwan. Suas letras misturam temas românticos com a crítica do regime político do país (ver Friedlander, 1991).

Uma das maiores estrelas do novo rock chinês é Cui Jian, que iniciou suas atividades musicais como trumpetista da Sinfônica de Beijing. Sua carreira revela a tensão existente entre os músicos de rock e as autoridades locais. Cui Jian foi proibido de se apresentar em diversos períodos em 1987/88. Mas seus cassetes continuaram a ser vendidos livremente. O governo chinês tenta ao controlar o rock com censura e até mesmo prisões, mas continua incentivando a nascente indústria musical. Friedlander comenta: "China is developing along lines that could easily follow the old East German mode - the state embracing and actively financing a pop/rock scene." (Friedlander, 1991: 77)

A atitude paradoxal do governo chinês complexifica a imagem do rock como música rebelde ou oposicional. A oposição nem sempre significa a ausência de financiamento. E o rock não precisa necessariamente fazer oposição às autoridades políticas locais. No caso tailandês, por exemplo, parecia existir até recentemente uma aliança entre o rock e o governo. Ubonrat Siriyuvasak comenta a novidade: "some of today's pop stars and rock bands also promote alternative and oppositional views in order to appeal to their audience." (Siriyuvasak, 1990: 71)

Tudo depende da maneira como o rock é interpretado pelos músicos, pelo público e como essa música se insere na situação política dos vários países onde é adotada. O rock, portanto, não tem uma essência que determina o modo como deve ser consumido.

O CASO JAPONÊS

Bandas japonesas tocando música norte-americana não eram novidade nos anos 50. Quando o rock chegou no Japão, o novo "ritmo jovem" passava a fazer parte de uma história que teve início nos anos 20 com a banda de jazz de Ida Ichiro e o blues de Hattori Ryôichi nos anos 30 (para um resumo pioneiro da história da música popular no Japão ver IASPM-Japan, 1991).

Como o jazz e o blues, o rock também foi introduzido no Japão pelas mãos da elite local: "Professional rockabilly performers in Japan, who tried to resemble American originals in the late 1950s, were largely from rich families who resided in metropolises, as is the case with those who professionally performed 'Western' music." (IASPM-Japan, 1991: 15) Nos anos 60 o rock japonês estava dividido em duas tendências: letras em inglês ou letras em japonês. Tal situação não expressava a ausência ou presença de sentimentos nacionalistas: "In the mid-1970's, many Japanese rock fans did not mind whether lyrics were in Japanese or English. Although bands such as Go Die Go, the first rock band to perform in China, chose English lyrics, the group had a distinct Japanese sound. On the other hand, the Sadistic Mika Band used Japanese lyrics, but their group had a distinct English sound" (ibid, 16/17). Nos anos 80 o cantor Keisuke Kuwata lançou a moda de

cantar em japonês com pronúncia inglesa. Essa tentativa, bem sucedida em termos de apelo popular, era mais uma resposta para o debate sobre a adequação da língua japonesa para o rock. Tal debate, com relação à língua portuguesa, também ocorreu no Brasil. Mas a possibilidade de cantar em inglês, pelo menos até o final dos anos 80, nunca foi explorada com frequência/impacto pelos roqueiros brasileiros.

O CASO AUSTRALIANO

Como tantos outros países do mundo, a Austrália teve seu primeiro contato com o rock através do filme *Blackboard Jungle*. Os adolescentes australianos também dançaram dentro do cinema, ao som de Bill Haley and The Comets. Segundo Lawrence Zion, esses adolescentes pertenciam, em sua maioria, às classes trabalhadoras que estavam ocupando os subúrbios de cidades como Sydney ou Melbourne. Zion comenta: "It was partly for economic reasons then that the idea of being a teenager had its strongest appeal for working-class youth: their middle-class contemporaries were more likely to be at school, still lacking the financial independence to buy the new teenage fashions." (Zion, 1989: 168) Além disso haveria um maior apego dos jovens de classe média aos valores de suas famílias e ao jazz (que era consumido também por seus pais): "Melbourne teenagers at this time were polarized into 'rocker' and 'jazz' camps, the former generally from working-class backgrounds, the latter usually middle-class teenagers who had deliberately turned to 'traditional' jazz while deriding rock'n'roll." (Zion, 1989: 173) Tal divisão lembra o Rio de Janeiro dos anos 50, com seus roqueiros "na Tijuca" e jazzistas "em Copacabana" (estes últimos vão criar a Bossa Nova e os primeiros serão os ídolos da Jovem Guarda - ver o capítulo seguinte).

A maioria dos músicos das primeiras bandas do rock australiano também tinha origem na classe trabalhadora. Suas apresentações revelavam pouco material original: quase todas as canções que tocavam foram compostas e gravadas por músicos norte-americanos. A América "became an icon of almost suffocating proportions." (Zion, 1989: 170) Cantores norte-americanos quase totalmente desconhecidos no seu país, como um tal Crash Craddock, viraram super-estrelas ao se apresentar na Austrália. Uma das revistas destinadas ao público teenage da cidade de Adelaide chegou a criticar essa situação: "It's funny how the local romeos have to take second preference with the girls when the Yanks are in town." (citado em Zion, 1989: 174) Principalmente com o rock, os Estados Unidos passam a ser o ponto de referência principal para adolescentes de todo mundo. A América se transformou em símbolo do moderno, do jovem, do "pra frente". Ser jovem, dos anos 50 aos nossos dias, é quase sinônimo de ser americano. As bandas de rock desejam ser famosas na América. Mas foi só nos anos 80 que o rock australiano conseguiu realizar esse sonho.

O CASO ARGENTINO

não escrito

O CASO HOLANDÊS

O caso do rock holandês mostra uma interferência estatal bem diferente daquela que teve lugar no mundo comunista. O problema principal não é mais o imperialismo norte-americano e sim a qualidade artística do rock (mais ou menos o mesmo problema francês pré-Mitterrand, só que agora discutido pela burocracia de incentivo às artes do Ministério da Cultura). Desde 1975, quando foi criada a Fundação Holandesa de Música Pop (ver van Elderen, 1989), esse problema se tornou uma luta política com resultados interessantes para a comparação com o caso brasileiro.

O objetivo dessa Fundação era proteger o rock holandês do comercialismo da indústria fonográfica. Só o governo poderia financiar o desenvolvimento de um rock "independente". Um manifesto declarava: "dependence on the music industry would force commercial standards upon rock" (citado

em van Elderen, 1989: 190). A Fundação queria montar centros de rock espalhados pelo país: "a service institution helping a nationwide organization of musical specialists, a trade-group of non-commercial rock music." (ibid)

A palavra-chave nesse discurso era não-comercial. A idéia que a arte séria não pode se envolver com o comércio está por trás da estratégia montada pela Fundação para disputar verbas do Estado (verbas destinadas a incentivar a "verdadeira arte"). Uma estratégia vitoriosa: em 1985, com a ajuda governamental, a fundação já coordenava 85 "coletivos pop" nas principais cidades da Holanda. Segundo van Elderen, "the central government's position has moved from the view that 'the commercial circuit is the natural environment of rock music' to the thesis that 'rock is an art form like any other'. This implies that the policies on the arts come into play in the rock world as well." (ibid, 196) Isto é, se um pintor pode receber incentivo do Estado para comprar tintas, um músico de rock também pode comprar sua guitarra com financiamento estatal.

A questão, portanto, não era a origem alienígena do rock (o governo brasileiro poderia financiar uma fundação do rock sem provocar a fúria nacionalista?), mas sua legitimação como arte. Tanto que muitas das primeiras bandas a usufruir das verbas governamentais nem sequer cantavam em línguas locais: suas músicas eram compostas em inglês. P. van Elderen, em outro artigo (van Elderen, 1984), mostra como o rock cantado em holandês só surge realmente no início dos anos 80, sendo produzido principalmente por músicos da classe média "regional" (isto é, situada fora do eixo Randstad - Amsterdam, Rotterdam, Utrecht), quase como uma atitude anti-Randstad, anti-centro .

Nesse sentido, do nascimento de um rock cantado nas línguas locais, a Holanda teve um percurso diferente de outros países europeus (e nenhum deles se parece com o percurso do rock no Brasil). Comentando o caso dos países escandinavos e do País de Gales, Roger Wallis e Krister Malm declaram: "In the Scandinavian nations it was almost unthinkable for local pop groups to sing in their own languages during the sixties. When this did happen, in the late sixties, a flood gate was opened and a whole wave of socially orientated songs in local language appeared. The same process seems to have occurred in Wales." (Wallis & Malm, 1983: nota de pé da página 78)

O CASO DOS "PEQUENOS PAÍSES"

Krister Malm e Roger Wallis, os autores citados no parágrafo anterior, realizaram uma pesquisa comparativa sobre o funcionamento da indústria fonográfica (e a penetração da música ocidental) em 12 países de todos continentes intitulada *The Music Industry in Small Countries*, cujos resultados ainda não foram integralmente publicados. No artigo *Patterns of Chance*, Malm & Wallis apontam alguns dos traços comuns do material coletado nessa pesquisa. Vale a pena citar um parágrafo importante do artigo:

When the Swedish music movement exploded around 1970, thousands of groups suddenly started singing in their own language. The same process took place in Wales [...] The first pop record sung in Sinhala was released in Sri Lanka in 1969. Through the seventies Jamaica experienced the transition from rock steady to reggae. Kenya was producing the first Lou pop records. Other local tribal variants followed throughout the decade. The Tanzanian jazz bands were developing their own Swahili version of East African popular music. After almost ten years of copying the Beatles, Elvis, or Chubby Checker, musicians in the small nations started trying to develop their own national forms of popular music. Singing in one's own language or dialect was a significant change, since it introduced a new communicative element between performer and listener. (Wallis & Malm, 1990: 179)

O esquema de Wallis e Malm parece funcionar em décadas. Uma década depois da invasão da

música estrangeira, os cantores locais começam a cantá-la em suas próprias línguas ou a misturá-la com tradições locais. Outros dez anos são necessários para que as inovações transculturais (Wallis e Malm definem transculturação como "a process whereby elements of music and music technology spread by the transnational industry are incorporated into local music" - *ibid*, 179 - e a repercussão do reggae jamaicano em todo o mundo mostra que esse processo não tem apenas a mão única do primeiro para o Terceiro Mundo) sejam assimiladas pelas elite locais: "During the following ten years these local forms of pop and rock were to become accepted, first by a youth audience, and then gradually by government authorities and national mass media." (*ibid*, 179)

Se esse esquema é realmente uma regra geral o caso brasileiro é uma exceção. O rock no Brasil desde o início foi cantado em português. O sucesso rápido da Jovem Guarda, criado com toda a ajuda da televisão e do rádio, também mostra que as mídias de massa brasileiras não demoraram muito para aceitar o rock nacional. Além disso, as bandas do rock feito no Brasil nunca tiveram um projeto claro de "abrasileirar" a música que gostam de tocar. Mas essas são questões que serão analisadas com mais calma no próximo capítulo, a história do rock brasileiro.