

FUNÇÕES DA POP-ROCK NO UNIVERSO JUVENIL

por

Luís Fernandes*

Este texto propõe algumas reflexões sobre as funções que a música rock desempenha na vida dos adolescentes e dos jovens. Interroga-a, portanto, para além do seu estatuto de produto artístico.

O texto inicial, agora reformulado, visava servir de base à comunicação oral; estava, portanto, liberto do formalismo do artigo dito científico e assim decidimos mantê-lo aqui. Mais do que sobre a citação de trabalhos e autores – ritual académico que, por obrigação profissional, normalmente adoptamos – sustentamos as nossas reflexões a partir da *experiência*: (1) experiência de análise da nossa própria posição adolescente, altura em que fomos prosélitos duma corrente da música rock e duma dada estética juvenil associada; (2) experiência de observação de ambientes juvenis; (3) experiência de atenção permanente ao evoluir das tipologias musicais produzidas e/ou dirigidas aos jovens.

Para a produção da nossa análise, se não abdicámos dum dado referencial psicológico – por exemplo, o da Psicologia da Adolescência – situámo-nos sobretudo no interior da nossa própria experiência sócio-cultural, desde a comunicação interpessoal à estética. Repita-se, então: não nos propomos à objectividade própria do texto científico (seja lá o que isso for...) mas à falibilidade do ensaio que vasculha e interpreta.

1. CONSTATAÇÕES DE PARTIDA

– Primeira constatação: a pop-rock e derivados ocupam grande parte do tempo dos adolescentes e jovens e ocupam quase todos os espaços que frequentam.

* Professor Auxiliar da Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da UP; investigador do Centro de Ciências do Comportamento Desviante.

- Primeira consequência: seria imprudente considerá-la um simples capricho ou um mero lazer.
- Segunda constatação: a pop-rock é o primeiro produto artístico da história que se tornou fenómeno de massas. É também o primeiro produto artístico produzido por jovens e o grande estruturador, desde os anos sessenta, duma cultura juvenil – um espaço social autónomo, que em si também representa um novo fenómeno social: a juventude como sector com auto-consciência da sua individualidade.

2. A MÚSICA COMO UM MEIO DE AGIR SOBRE SI

2.1. Evocação e evasão

A primeira relação que temos com o mundo é a que sustentamos connosco próprios. O ser humano é profundamente auto-interactivo: faz constantemente o exercício de dialogar consigo, volta-se sobre a sua interioridade, escuta a sua própria pessoa. Na adolescência intensifica-se a produção de auto-interacções, que dão conteúdo à proverbial “necessidade do estar sozinho”. A música ouvida solitariamente transforma aquilo que parece uma posição de isolamento numa experiência estética em interacção com vivências internas e estados emocionais. A música rock, como aliás a música clássica e outras músicas a que podemos chamar de evocação – por oposição às de mensagem revolucionária, como o Folk ou o Reggae, que são mais de exortação – tem um forte poder de estimulação de paisagens estéticas internas. Isto inclui um jogo de transcendências: pela viagem do pensamento vamos para fora de nós próprios, saímos do morno e cinzento da vida real. O *star-system* é uma máquina de produção deste tipo de evasão, sendo o *rock-star* o seu veículo. Participar fantasmaticamente da sua vida, da sua arte, é alcançar uma superação momentânea das condições reais da existência – afinal como nas drogas.

O *walkman*, que os adultos querem símbolo da intoxicação sonora, é a extensão da relação consigo próprio ao espaço público. O *walkman* é a escolha dos ruídos: aos desorganizados da cidade (poluição sonora) sobrepomos os organizados da música – trata-se de escolher os próprios ruídos, de construir uma outra paisagem sonora. O ruído desarmónico da urbe é substituído pelas sequências harmónicas debitadas pelo *walkman* – *The Art of Noise*, para tomarmos o sintomático nome dum grupo musical dos anos oitenta. Aliás, seria curioso aprofundar a relação da estética musical juvenil com o ruído. O rock é, na leitura adulta, uma música barulhenta e, por vezes, despropositada e estridente (pense-se, por exem-

plo, no *Death metal*). Ora, a estridência e o *feed-back* sonoro podem constituir, precisamente, a proposta evocativa: eis o que move o *noise*, de que são representantes conhecidos os Jesus and Mary Chain; no já mais antigo rock alemão são o ciclo repetitivo da máquina industrial e o soluço frásico do computador que criam a atmosfera musical. Enfim, o lado maquínico e ruidoso da nossa condição civilizacional constitui a referência da metáfora artística.

Em suma: a pop-rock dirige-se à emocionalidade, ao nosso lado expressivo mais do que ao racional – é evocação mais do que a razão.

2.2. Construção da Identidade

A música rock pode ajudar a potenciar uma outra vertente da relação consigo próprio: a construção da identidade. Construir uma identidade é escolher um mundo neste mundo. Na dispersão de referências e de possibilidades que a vida social oferece, trata-se de escolher uma forma de estar, uma pose, um estilo; é uma tarefa incontornável da fase adolescente, que é, deste modo, um processo de procura. O mundo das *pop-stars*, profusamente mediatizado, intervém neste processo de procura. Talvez os aspectos mais explorados do rock sejam o da sua relação com movimentos generacionais (o hippie, o freak, o punk...) e com as drogas. Gostaríamos, no entanto, de chamar a atenção para um aspecto mais intimista: o do rock como galeria de figuras, de símbolos e de mensagens de grande poder de sugestão de mundos possíveis. A *pop-star* apresenta-se como uma figura de modelagem na busca de identidade e afirmação da imagem em amplos sectores da juventude urbana. A moda, tomada no sentido lato de conjunto dotado de elementos expressivos (desde o visual à música, desde a linguagem aos locais de lazer *in*), não é um frívolo passatempo, mas um elemento constitutivo do processo adolescente. “A *pop-star* orienta a moda. (...) A moda é o instrumento para distanciar a elite do vulgo. Mas o que a sua massificação revela é também o inverso: é uma forma de fazer o vulgo participar da elite” (Rocha e Rodrigues, 1983). Os líderes musicais mais carismáticos, autênticos concentradores de simbologias e de atitudes, funcionam como figuras de sugestão de modos possíveis da travessia do mundo. Na campa de Jim Morrison, no cemitério parisiense Père Lachaise, entre centenas de inscrições gravadas à mão pelos visitantes, pudemos ler a seguinte: “Jim: For the world you are somebody, but for somebody you are the world.”

Esta evocação da romaria que ainda hoje se faz ao compositor dos Doors exemplifica bem a importância do tema da morte nos adolescentes. Bastaria dar conta das vezes em que as palavras morte ou suicídio aparecem em grupos Rock (exemplifique-se com os Dead can Dance, os Dead Kennedys, os Napalm Death,

This Mortal Coil ou os Suicidal Tendencies), ou do culto dos músicos mortos; a *pop star* propõe uma galeria de mártires e de opositores ao sistema, mesmo quando são, paradoxalmente, o centro dum sistema económico da indústria discográfica e da produção em série de objectos de consumo adolescente. Cada década da *pop-rock* exhibe assim os seus heróis mortos “em combate”. Nos anos sessenta, Janis Joplin e Jimmi Hendrix, mortos de *overdose*; o *Rolling Stone* Brian Jones e Jim Morrison, mortos em meio aquático (o primeiro numa piscina e o segundo numa banheira – consequência da intoxicação psicotrópica?); nos anos setenta, o *Led Zeppelin* John Bonham ou o *Sex Pistol* Sid Vicious; nos anos oitenta o soturno Ian Curtis, dos Joy Division, enforcava-se e o som do grupo marcaria a década do urbano-depressivo e do *noise*. Nos noventa há já um defunto famoso, o *Nirvana* Kurt Cobain, que se mata a tiro, e cuja aura arrasta uma multidão de fãs e convoca o tema do suicídio. Várias notícias de adolescentes que se suicidaram ou tentaram o suicídio invocando ritualmente Cobain apareceram na imprensa.

Por motivos que nos parecem insondáveis a maior parte dos indivíduos que acabámos de citar morreram aos 27 anos, em pleno auge artístico; de qualquer modo, o culto destas figuras salienta a importância dos temas da auto-destruição e da morte no adolescente, da ausência de sentido ou da incomunicação – “All alone that’s how we are”, repete uma dezena de vezes Cobain em *Nevermind*.

As reacções sociais ao lado aparentemente agressivo, imoral ou violento da música rock têm tendência a imputar a certas bandas e a certas letras a responsabilidade dum influência directa sobre os fãs, que poderiam assim ser conduzidos à prática de actos anti-sociais ou ao suicídio. Deste modo, foram postas recentemente em causa bandas como Judas Priest ou Pearl Jam e cantores como Ozzy Osborne (Ballard e Coates, 1995); o *Heavy Metal* em geral tem sido acusado de promover a antisocialidade e bandas doutras áreas da *pop*, como os 2 Live Crew ou os Public Enemy, censurados e impedidos de actuar; se recuarmos à época de ouro da *pop*, nos *sixties*, damo-nos já conta da polarização entre a ordem social vigente e as grandes figuras da *pop* (ver os casos amplamente mediatizados da prisão de Mick Jagger ou das cargas policiais nos concertos dos Doors); estes episódios são actualizações da disputa, no campo do simbólico, entre uma cultura juvenil centrada no hedonismo e na resistência aos valores conotados com o mundo adulto e uma ordem social *straight*, tradicional, centrada nos valores do trabalho, da responsabilidade e do restrito.

A ligação causalista entre temáticas auto-destrutivas ou anti-sociais presentes nas letras ou na iconografia de algumas bandas rock e o comportamento dos adolescentes tem de ser relativizada. Em primeiro lugar, por serem dum determinismo linear que é incompatível com as multideterminações da conduta humana; em segundo lugar, porque a relação entre o consumidor e os *mass media* está hoje suficientemente problematizada para que a velha tese da tirania dum dado meio

de comunicação sobre um espectador passivo e acéfalo possa manter-se; em terceiro lugar, porque os não muito abundantes estudos da influência da música rock sobre os seus cultores não dão confirmação empírica a essas teses (cf. por ex. Ballard e Coates, 1995; Arnett, 1991). Quando muito, os estudos encontram concomitâncias; por ex., o facto de adolescentes adeptos do *Heavy Metal* estarem mais facilmente envolvidos em desordens ou em consumo de drogas pode dever-se a que tanto o *Heavy Metal* como tais actividades possam ser instrumentos para a busca de sensações (Ballard e Coates, 1995).

3. A MÚSICA COMO MEIO DE COMUNICAÇÃO COM OS OUTROS

Falámos na relação consigo mesmo que a música pode potenciar, seja pelo lado do pensamento interior, seja pelo lado da construção da identidade. Passemos agora à música como instrumento de comunicação com os outros. Apresenta basicamente duas formas: comunicação entre jovens e comunicação com os adultos.

3.1. Comunicação no sector juvenil

Pode dizer-se que é na comunicação entre jovens que melhor se revela o aspecto ritual do rock: as reuniões do tipo de concertos, festivais, festas mais ou menos privadas, em torno da música, as *Discos*, desde o movimento *Disco-Sound* ao actual *Rave*.

A semelhança com as cerimónias tribais é evidente e tem já sido explorada. A associação com as drogas é aqui uma continuidade da relação já ancestral entre ritmos, sons e consciências voluntariamente alteradas – o Psicadelismo. “Vamos provar, neste ensaio, que a *pop* e o Psicadelismo têm uma raiz histórica definida, e assim avaliar as relações desde sempre existentes entre a música e a droga, que nos nossos dias tomou foros de gigantesca moda com o rock e o psicadelismo. As sociedades tribais servem de exemplo para explicar esta dupla relação: os ritos, as tradições e os cantos surgem nos momentos mais significativos de lazer, e a experiência tóxica culmina na euforia colectiva, na festa. Um bom músico (instrumentista ou cantor) tem poder mágico, não raro atribuído à incorporação de determinado alucinogéneo” (Jorge Lima Barreto, 1982).

As drogas, nas reuniões adolescentes em torno da música (pense-se, por ex., no festival de Vilar de Mouros, reactualização à portuguesa do seminal *Woodstock*), assumem um valor comunicacional: com os músicos (frequentemente consumidores e a tocarem ganzados), com a música, com os outros indivíduos

presentes – o haxe “comunitário”. Este tipo de encontros é uma forma ritualizada de comunicação, enquadra e dá sentido a estilos participativos através dum cerimonial bem estabelecido, mas a que só se acede pela pertença a uma subcultura. Surge como resistência ao mundo adulto, cuja lógica tem dificuldade em comunicar com a das subculturas juvenis.

Em síntese, a pop rock tem sido uma espécie de linguagem simbólica para enquadrar experiências juvenis. Incluem-se aqui também as experiências de excesso: numa idade de ensaios de posições existenciais, a assunção do excesso tem uma importância crucial. Testa, em primeiro lugar, as capacidades e limites individuais; afirma papéis e identidades grupais; é ritual de resistência à ordem adulta, assente na contenção e na prudência. Assim, o adolescente excede-se no tempo (troca a noite pelo dia; dedica grande parte do tempo a não fazer nada, ou a fazer coisas em função do gozo imediato); excede-se no visual (desafia as regras convencionais da aparência, dos gestos, das posturas – os cortes capilares e a indústria do pronto-a-vestir juvenil têm sido os instrumentos preferenciais); excede-se nos consumos (álcool, tabaco, produtos psicotrópicos vários); excede-se no ruído (invade os seus ambientes de *acid rock*, de som *rave*, de *heavy metal*...); excede-se no risco (as motos nos já longínquos *teddy boys* ou nos *mods*, a epidemia actual do desporto radical...). Se a sociedade instituída é a máquina (o *man machine* parodiado pelos *Kraftwerk*), o excesso adolescente é a *range against the machine* (sintomático nome duma banda rock).

3.2. Comunicação com os adultos

Ao longo dos anos 70 foram aparecendo importantes trabalhos sociológicos que lançaram uma compreensão nova sobre a tensão entre a *máquina* da sociedade adulta e a *rage against the machine* protagonizada pelos jovens.* O ponto de união entre os vários trabalhos que estudaram diferentes manifestações juvenis foi uma mesma construção interpretativa: a teoria da *resistência através dos rituais*. Em poucas palavras, reequaciona-se o significado de condutas juvenis que provocavam reserva ou censura no mundo adulto; não se tratava de mera exuberância “para dar nas vistas”, de antissocialidade gratuita, etc..., mas de formas ritualizadas de resistência aos valores dominantes. As subculturas juvenis apareciam como os suportes simbólicos destes rituais: “As actividades que fazem parte da subcultura representam violações simbólicas da ordem social, que provocam censura da parte

* Destacaram-se e fizeram escola os trabalhos do Center for Contemporary Cultural Studies de Birmingham, com nomes como Paul Willis, Stuart Hall ou Stanley Cohen.

da cultura dominante”. Um exemplo desta censura é a “tendência dos *media* para amplificar a desviância, criando o *pânico moral*, reduzindo ao mesmo tempo o significado da subcultura, desqualificando a resistência ao remetê-la para a exuberância juvenil” (Baron, 1989).

De acordo com esta teoria, as subculturas juvenis “são a manifestação mais visível da mudança social” (Feixa, 1987), inventando poses e estilos alternativos aos adotados pela sociedade hegemónica. São formas, em suma, de comunicar com as instâncias de controlo social governadas pelos adultos.

A pop-rock é, justamente, um veículo desta comunicação. No rock claramente de exortação – exemplifique-se com o paradigmático Bob Dylan ou com os *punks* Clash – esta função identifica-se claramente; no rock de pendor exclusivamente hedonista ela é mais diluída: a resistência não se exprime nos conteúdos das letras, mas na pose e nos elementos expressivos propostos.

Os *graffiti* podem ser interpretados também do mesmo modo (cf. por ex. Ferrell, 1995): formas comunicacionais com o mundo adulto expressando mensagens de resistência. O “Make love, not war” dos *hippies* condensa numa frase a apologia duma nova moral nas relações humanas; o “If you want to see colour TV try LSD” fala das drogas como portas experienciais para outros mundos, ao arrempio da droga-doença da ideologia sanitarista; o “No future” dos *punks* é a rejeição das propostas de construção adultas: uma carreira profissional, uma família, uma cidade, um país... não há futuro, não há mais do que o eu aqui e agora.

Estes rituais são, mais do que formas de rebelião reais, mecanismos simbólicos de passagem. Nas sociedades urbanas complexas, a transição da esfera adolescente para o estatuto adulto não é linear nem se dá de uma vez. A antropologia cultural demonstrou já claramente como os rituais de passagem nas *folk societies* eram momentos bem definidos e inequívocos na vida das comunidades: as cerimónias da primeira caçada, da menarca, do casamento, da atribuição do papel de adulto... Nas sociedades ocidentais estes processos são menos contrastados e intermitentes temporalmente (os estatutos não são atribuídos, mas negociados), longos e, por vezes, paradoxais. É justamente a natureza complexa desta passagem que torna a sua gestão problemática, tanto para os adolescentes como para os adultos, de tal modo que houve mesmo lugar à criação de especialistas para o efeito: *os psis*.

4. NOTA FINAL

Se o rock já tinha idade para ser adulto – o rock’n’roll nasce nos anos 50 – teima em permanecer um artefacto e um objecto de consumo juvenil. Quando se é adolescente ele aparece como uma estética inultrapassável, sendo à uma lógico e incompreensível que um adulto não faça dele um acontecimento central

(lógico, porque o adulto é “careta” demais para uma coisa tão *in*; incompreensível, porque tinha ao mesmo tempo obrigação de perceber a sua excelência). Quando se é adulto, pode ter-se gostado em tempos de rock. Mas, o rock desses tempos é que era! Como é possível ouvir-se agora a batida insane que enche as discotecas? Como pode ser-se músico genuíno se hoje a *pop star* está a soldo das etiquetas comerciais e dos *lobbies* económicos? O rock de hoje é sempre pior do que o de ontem – eis a máxima que, no plano psicológico, traduz a incomunicação do adulto com a sua própria adolescência, à uma reatualizada e recalçada em cada adolescente que o provoca.

Os apontamentos que fomos desenvolvendo neste texto pretenderam lançar pistas para uma compreensão do fenómeno da *pop-rock* situando-o além desta superfície de aparências; que revela ele acerca do discurso auto-interactivo dos adolescentes? Como se constitui em instrumento de identidade em sociedades urbanas caracterizadas pela dispersão e pela atomização das referências? Que nos diz enquanto fala – dos jovens entre si, organizados nas tão mediatizadas tribos urbanas; dos jovens com os adultos, nos rituais de resistência?

Há um *sítio* nas músicas. E como o mais profundo dum *sítio* é inacessível ao discurso racional, procura-se dizê-lo através de discursos cuja enunciação comunica directamente com o plano emocional. É por isso que uma cultura se pode contar num fado, numa morna ou no *reggae* – e é por isso que a cultura juvenil, que perde pouco tempo a explicar-se por palavras e conceitos, se conta a si através da *pop-rock*. A *pop-rock* é o *sítio* onde se está antes de se estar no mundo adulto. Depois disso, ela pode escutar-se com agrado, com curiosidade ou com revivalismo – escutar-se, não utilizar-se como lugar e como discurso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNETT, J. (1991), Adolescents and heavy metal music. *Youth & Society*, 23, 76-98.
- BALLARD, M.; COATES, S. (1995), The immediate effects of homicidal, suicidal and non violent heavy metal and rap songs on the moods of college students. *Youth & Society*, 27, 148-168.
- BARON, S. (1989), Resistance and its consequences. The street culture of punks. *Youth & Society*, 21, 207-237.
- BARRETO, J.L. (1982). *Rock e droga*. Lisboa: & etc.
- FEIXA, C. (1987), De joves, bandes i tribus. Les subcultures juvenils des de l'antropologia. *Antropologies*, 1, 32-42.
- FERRELL, J. (1995), Urban graffiti. Crime, control, and resistance. *Youth & Society*, 27, 73-92.
- ROCHA, A. & RODRIGUES, F. (1983), *Rock stars – cinco anos de rock em Portugal*. Lisboa: Gradiva.