

Articulações entre música e tecnocultura no Led Zeppelin

Music and Technoculture in Led Zeppelin

Itania Maria Mota Gomes¹

Resumo: Neste artigo, tomamos a banda de heavy metal Led Zeppelin como uma oportunidade para avaliar algumas hipóteses sobre a produtividade do conceito de tecnocultura em articulação com o problema da emergência cultural, e indicar possibilidades para sua investigação no campo da música massiva. As inovações realizadas pelo Led Zeppelin evidenciam formas específicas como a banda articulou criatividade e experimentação musical com estratégias empresariais e industriais no surgimento do heavy metal.

Palavra chave: Led Zeppelin. Heavy metal. Tecnocultura.

Abstract: In this article, we take the heavy metal band Led Zeppelin as an opportunity to evaluate some hypotheses about the productivity of to connect the concept of technoculture with the problem of cultural emergency. We try to indicate some possibilities for the research in the field of the pop music industry. Innovations made by Led Zeppelin show specific ways the band articulated creativity and musical experimentation with industrial and business strategies in the emergence of heavy metal.

Keywords: Led Zeppelin. Heavy metal. Tecnoculture.

And he is not likely to know what is to be done unless he lives in what is not merely the present, but the present moment of the past, unless he is conscious, not of what is dead, but of what is already living.

T.S. Eliot

When Led Zeppelin burst on the scene with their debut album in 1969, the reaction ranged from stunned disbelief to incomprehension. The electrifying excitement of 'Dazed and Confused', the menace of 'How Many More Times' and the frantic exuberance of 'Communication Breakdown' were just some of the performances that instantly set Led Zeppelin apart. Here was an album that would redefine rock music for the next 25 years.

Chris Welch

In their 12 years together, Zeppelin created one of the most powerful, influential, and timeless bodies of work in the history of modern music. They not only enjoyed enormous commercial success, but their ground-breaking musical innovation transformed the cultural landscape

Edgar Bronfman

O Led Zeppelin foi a maior banda de rock de todos os tempos, sob todos os parâmetros que se queira considerar[i]. Nascida em fins de 1968, na Inglaterra, sua música deu origem a um dos mais importantes subgêneros do rock, o heavy metal, e constituiu a trilha sonora de uma geração. Em doze anos de existência e dez discos lançados, John Bonham, Robert Plant, Jimmy Page, John Paul Jones e o empresário da banda Peter Grant marcaram a indústria da música, revolucionaram a concepção de show de rock, fizeram moda. Quebraram seguidamente todos os recordes de venda de disco e de presença de público nos shows. Pouco tempo depois do seu surgimento, a banda já superava os índices de vendas dos Beatles e de Elvis nos Estados Unidos. No auge da banda, mais de 76 mil pessoas assistiram ao show no Pontiac Silverdome, em Michigan, em abril de 1977.

O Led já vendeu mais de 300 milhões de discos em todo o mundo, e continua fazendo sucesso no mercado da música, com o frequente relançamento de seus álbuns, remasterizados ou em versões originais, em cópias simples ou edições de luxo. Em 2007 todo o catálogo da banda foi disponibilizado em versão digital. Vinte e sete anos após o seu fim, em 1980, com a morte de Bonzo, 20 milhões de fãs tentaram comprar os pouco mais de 20 mil ingressos à venda para o show na Arena O2, em Londres, em 10 de dezembro de 2007. *Celebration Day*, o álbum ao vivo que registra a reunião dos três músicos vivos com Jason Bonham substituindo o pai na bateria, ganhou o Grammy de melhor álbum de rock de 2014. Em 19 de fevereiro último, enquanto este artigo estava sendo finalizado, o Yahoo! Live transmitia a première da edição de luxo comemorativa dos 40 anos de Physical Graffiti[ii], seguida de uma sessão de perguntas e respostas, ao vivo, com Jimmy Page, no Olympic Studios, em Londres.

Se um fenômeno da magnitude do Led Zeppelin estiver surgindo hoje, estamos habilitados, como críticos da cultura, para o seu reconhecimento e a sua interpretação? É reconhecida a incompreensão da crítica especializada nos primeiros anos do Led Zeppelin. Em parte isso é atribuído às personalidades arredias de seus músicos e empresário ou aos excessos de sexo, drogas e violência durante as turnês. Mas não estaria essa incompreensão fundada no modo como nos habilitamos para interpretar a cultura em termos de suas transformações? A crítica não estaria reproduzindo um hábito comum de valorizar a reprodução em detrimento da mudança cultural?

Neste artigo, tomo minhas escutas e leituras de fã como pistas para interpretar as inovações praticadas pelo Led Zeppelin e o surgimento do heavy metal. O Led se abre como uma oportunidade para avaliar algumas hipóteses sobre a produtividade do conceito de tecnocultura em articulação com o problema da emergência cultural, e indicar possibilidades para sua investigação no campo da música massiva. Certamente não oferecemos uma explicação para a emergência da inovação na indústria musical, mas esperamos contribuir para formular algumas questões estratégicas e fornecer algumas sugestões metodológicas para investigação sobre a mudança cultural.

Estruturamos o artigo com uma sugestão de uso do conceito de tecnocultura que efetivamente convoque nosso olhar para as articulações entre cultura e tecnologia. Na sequência, propomos que a análise de tecnocultura se faça buscando uma conexão estreita entre a mudança social e a mudança cultural, nos termos do materialismo cultural de Raymond Williams, para quem as mudanças nas convenções artísticas nunca são casuais ou fruto de meras escolhas técnicas, mas estão relacionadas com mudanças na estrutura de sentimento de uma dada sociedade e dão expressão a um novo modo de sentir. Finalmente, indicamos algumas das inovações realizadas pelo Led Zeppelin e evidenciamos algumas formas específicas como a banda articulou criatividade e experimentação musical com estratégias empresariais e industriais no surgimento do heavy metal. Parece-nos que a análise de processos de mudança cultural se mostra produtiva quando articula criatividade artística com contextos culturais, sociais, tecnológicos, políticos.

Existem duas grandes perspectivas de tratamento do termo tecnocultura na bibliografia que encontramos[iii], uma adota tecnocultura para falar de uma cultura que se define pela tecnologia; outra que adota tecnocultura para falar da relação entre cultura e tecnologia. No primeiro caso, o

tratamento conceitual dará lugar ao modo hegemônico de uso do termo tecnocultura para tratar do que é percebido como resultado da associação entre ciência e técnica na modernidade. Tecnocultura surge como um outro modo de falar de modernidade, mas enfatizando os aspectos relacionados à "revolução tecnológica". Esse modo hegemônico se desdobra no que se refere ao tempo em que reconhecem o fenômeno: para alguns autores, trata-se da Modernidade, e consideram-se os problemas relacionados à racionalidade técnica; para outros, trata-se da pós-modernidade, ou do período que se localiza de meados do Século XX em diante, que tem como suas características a globalização, a reestruturação do capitalismo e as novas tecnologias de informação e comunicação, o computador e a internet.

No Brasil, por exemplo, André Lemos utiliza o termo tecnocultura para tratar especificamente da relação entre ciência, tecnologia e modernidade (2008, pg. 47ss). Tecnocultura seria então uma "nova estrutura social" (pg. 51) marcada pela racionalidade científico-tecnológica: "a vida social moderna foi concebida segundo imperativos da racionalidade administrativa e tecnocrática, cuja face emblemática é o que descrevemos como tecnocultura" (pg. 257). Tecnocultura aparece por oposição ao que o autor nomeia como cibercultura, que é associada explicitamente com a pós-modernidade (pgs. 61 ss). Embora a cibercultura tenha a tecnocultura como "pano de fundo" (pg. 52) e "esteja em sintonia com os parâmetros da racionalidade moderna" (pg. 257), ela "potencializa um certo vitalismo social" e parece dar lugar a "novas formas de reencantamento social, através de diversas agregações eletrônicas e do fazer artístico" (pg. 257).

Lemos reserva para o termo cibercultura o que autores mais próximos de uma perspectiva pós-moderna reservam para o termo tecnocultura. Sua concepção de que a cibercultura se caracteriza por "uma atitude social de apropriação criativa (vitalista, hedonista, presenteísta) das novas tecnologias" (pg. 259) e seus exemplos de apropriações *hackers* estão muito próximos daqueles que encontramos na coletânea **Technoculture**.

Organizada por Constance Penley e Andrew Ross, em 1991, **Technoculture** é segundo livro publicado sobre tecnocultura[iv], e também o mais citado, o que recebeu a maior quantidade de *reviews* nos periódicos científicos e o que deu popularidade ao termo. A publicação deste livro parece estar na origem do processo de transformação da expressão tecnocultura em "termo-celebridade". Nele encontramos referências a uma variedade de tecnologias, seja na introdução ao livro seja nos artigos publicados - da bicicleta às crateras formadas por explosões de bombas, do

rádio às filmadoras, do videocassete ao computador, da televisão aos cyborgs. E a uma série de processos culturais, em especial aqueles que os autores identificam como pirataria cultural ou estratégias contraculturais. A ênfase está em casos de apropriações inesperadas da tecnologia - como, por exemplo, a utilização de crateras deixadas por bombas americanas no solo do Vietnã para criação de peixe ou plantação de arroz; ou o uso de bicicletas para potencializar a execução de tarefas tais como serrar, bombear água, debulhar grãos, bater manteiga. Ou, em casos de políticas da tecnocultura, uma abordagem dos perigos e das possibilidades de práticas culturais tocadas pela tecnologia avançada (cf. PENLEY & ROSS, 1991, xii). O esforço anunciado é o de compreender

(...) o complexo processo através do qual a tecnocultura ocidental, mesmo a mais propagandística e militarista, está sempre sendo relida e reinterpretada em modos que fazem sentido para culturas locais e que intersectam com políticas locais, com todo tipo de resultados que vão contra a corrente e contra as intenções de seus produtores e patrocinadores ocidentais. (PENLEY & ROSS, 1991, xi)

Os autores estão preocupados em compreender apropriações (nesse caso, "não autorizadas") das tecnologias em diferentes contextos culturais.

Tomando como referência explícita o livro que deu fama ao termo[v], **Music and Technoculture**, organizado por René T. A. Lysloff e Leslie C. Gay Jr., é publicado em 2003 e aborda "o impacto da tecnologia - particularmente tecnologias de áudio, de informação e de comunicação - sobre práticas culturais que envolvem música" (LYSLOFF & GAY JR., 2003, p. 1). Tal como o livro de Penley & Ross, este também pretende "superar a distinção convencional, e mesmo o conflito, entre tecnologia e cultura" (LYSLOFF & GAY JR., 2003, p.3).

Além de localizar a tecnocultura na pós-modernidade ou na modernidade tardia, em razão, especialmente, de sua ênfase nas tecnologias de comunicação e informação, do ponto de vista da investigação sobre os processos de mudança cultural, as duas obras, realizadas nos marcos dos estudos culturais, deslocam a ênfase do determinismo tecnológico para as apropriações na cultura, para o poder de agenciamento humano: "não são as novas tecnologias, enquanto tais, que desafiam velhas configurações sociais e criam novas, mas são as pessoas que se envolvem com e usam estas tecnologias" (LYSLOFF & GAY JR., 2003, p.9).

Em que pese um problema comum às abordagens dos estudos culturais - tecnocultura é quase que exclusivamente vista do ponto de vista da resistência - elas convocam nosso olhar para uma perspectiva mais relacional. Acreditamos conferir maior força teórica e empírica à expressão tecnocultura quando a convocamos para falar da relação que se constitui entre qualquer tecnologia

e a cultura na qual se insere, para falarmos da relação entre tecnologia e cultura em qualquer sociedade, em qualquer tempo histórico. Mas nesse caso o termo não é apenas o reconhecimento de que tecnologias são culturalmente apropriadas nem a reiteração de que culturas se definem por suas tecnologias. Se, conceitualmente, **tecnocultura se refere a uma relação**, metodologicamente nosso olhar deve se concentrar na **articulação**.

Tecnocultura é "um conceito que se refere simultaneamente às dimensões culturais da tecnologia e às dimensões tecnológicas da cultura" (Vannini et al, 2009, p. 463). Pensada efetivamente como articulação entre tecnologia e cultura, ela não diz pura e simplesmente da tecnologia nem pura e simplesmente da cultura, mas das apropriações e interpretações da tecnologia na vida cotidiana, para lidar com problemas, questões, necessidades colocadas pela vida, em sintonia com afetos, desejos, valores e práticas sociais. Tecnocultura se refere a uma relação que convoca nosso olhar para as dinâmicas políticas, sociais, econômicas, simbólicas da nossa vida cotidiana.

Tecnocultura não é, para nós, apenas outro vocábulo para falarmos de tecnologias culturais, nem tecnologias avançadas, nem novas tecnologias. Mesmo se pensarmos apenas na parte "tecno" da expressão, não a restringimos às TICs, nem aos ambientes e tecnologias digitais, antes temos em mente um sentido mais amplo de tecnologia, como conjunto de ferramentas ou técnicas. Tecnologia, então, pode estar associada às primeiras iniciativas humanas para fazer uso de recursos naturais para se alimentar, para se abrigar, para se proteger, para se defender. Pode ser tanto a pedra lascada quanto a roda; o motor de combustão interna quanto a bicicleta. Na Comunicação, tanto um dispositivo de transferência eletrônica de dados quanto a dupla papel e caneta. Na música, tanto um papel de seda colocado sobre o fundo do bumbo para aumentar seu volume[vi] quanto estratégias de divulgação e circulação da música popular massiva. Se tomarmos o termo tecnocultura por seu aspecto conceitualmente forte, naquilo que ele diz da relação entre tecnologia e cultura, seu estudo é o estudo do modo como essa relação se mostra, ao mesmo tempo em que se reconstrói permanentemente, nas estruturas econômicas e políticas, nos padrões da vida social, nos modos de realização da arte, da literatura, da cultura popular. Estudar uma tecnocultura é, nesse sentido, uma imersão num determinado modo de vida.

Tecnocultura se apresenta como um conceito fundamental para investigação dos processos de mudança cultural porque compreendemos que, no nosso momento histórico, vivemos com

ambiguidade e incerteza as relações entre tecnologia e cultura, o que indica que vivemos a relação entre cultura e tecnologia como uma crise, no sentido gramsciano do termo: já não vivemos no momento com o qual estávamos habituados, mas ainda não temos clareza de em que tempo exatamente estamos vivendo. Essa incerteza é sempre, portanto, abertura a novas possibilidades.

O "problema da emergência cultural" está associado, no trabalho de análise cultural de Raymond Williams, à hipótese cultural da estrutura de sentimento, que nos permitiria estudar a relação entre os diferentes elementos de um modo de vida. Estrutura de sentimento é essencial para compreensão do lugar que a análise cultural tem na obra de Raymond Williams e deve ser compreendida em articulação com o conceito amplo de cultura com qual o autor trabalha, conceito que será fundamental para os estudos culturais até os dias de hoje. Em GOMES, 2011 discutimos os limites e as potencialidades de estrutura de sentimento, recuperamos a trajetória do conceito de cultura em Williams, seu diálogo com algumas categorias e métodos da teoria cultural marxista e apresentamos as formulações que o conceito recebe em diferentes ensaios e livros do autor. Aqui, em articulação com o campo de problemas deste artigo, nos concentramos nas pistas que podem nos guiar numa análise duplamente material e cultural dos processos de inovação do Led Zeppelin e do surgimento do heavy metal, com ênfase nos desafios conceituais e metodológicos que enfrentamos diante da pergunta: como nos habilitamos para a interpretação da cultura em sua emergência preliminar?

A articulação entre a mudança social e a mudança cultural é o desafio central que Williams quer enfrentar com a formulação da noção de estrutura de sentimento. A rejeição de toda e qualquer ideia de separação entre cultura e vida social material é central na obra de Raymond Williams; constitui uma tradição, no dizer de Stuart Hall, "a tradição cultura-e-sociedade" (HALL, 2003, pg. 132). Ela está presente na formulação de que *Culture is Ordinary*, fundamental para a compreensão da perspectiva do autor sobre a noção de cultura como modo inteiro de vida, e diz tanto do necessário reconhecimento da complexidade dos processos sociais quanto reafirma a ênfase que Williams quer dar ao processo ativo de construção de sentido na cultura. Além do mais, para o que nos interessa aqui mais de perto, evidencia que a mudança social nunca é parcial: a alteração em qualquer elemento de um sistema complexo afeta seriamente o conjunto.

No ensaio *Film and the dramatic tradition*, parte de *Preface do film*, [vii] Williams diz que utiliza a expressão estrutura de sentimento para entender as convenções dramáticas porque a

expressão lhe parece mais acurada do que as de “ideias” ou “vida geral”. Mas ela não é apenas mais um substitutivo para esses termos marxistas, ela enfatiza outra concepção de cultura e da relação entre cultura e sociedade. Para o autor, todos os produtos de uma comunidade num determinado período são essencialmente relacionados, ainda que, na prática isso não seja fácil de perceber. *Preface to Film* é fundamental pelo tratamento analítico que estrutura de sentimento recebe. Nele, Williams entende a convenção, “aqueles meios de expressão que têm consenso tácito”, como uma parte vital da estrutura de sentimento: “enquanto a estrutura muda, novos meios [de expressão] são percebidos e compreendidos, enquanto velhos meios começam a parecer vazios e artificiais” (WILLIAMS, 2001, pg. 33), numa articulação estreita entre a mudança social e a mudança cultural. Pois para Raymond Williams (2001, pg. 36), mudanças nas convenções artísticas nunca são casuais ou fruto de meras escolhas técnicas, todas as mudanças nos métodos das várias formas de arte estão essencialmente relacionadas com mudanças na estrutura de sentimento de uma dada sociedade. Uma *convenção*, nesse sentido, é sempre um método criado para dar expressão a um novo modo de sentir: ela sempre encontra sua contraparte na estrutura de sentimento e é nela que ela se torna tacitamente aceita.

Ao analisar o naturalismo, um tema recorrente em sua obra, Williams mostra como novas convenções foram estabelecidas porque mudanças na estrutura de sentimento demandavam novos modos de expressão e encontraram artistas mais criativos que perceberam isso e acolheram essas mudanças em suas obras. Certamente, essas mudanças encontram resistência e novas formas de expressão serão rejeitadas pela cultura dominante, justamente em nome dos padrões aceitos. Em boa medida, estrutura de sentimento é o que resulta da relação entre, por um lado, a criatividade individual, com sua capacidade de perceber as mudanças na estrutura, acolher as novas demandas de expressão e dar vida a novas convenções, e, por outro, a capacidade de resistência da cultura dominante. Se analisamos essa relação em retrospecto, sobre as mudanças que ocorreram numa época passada, podemos ter a percepção de uma certa inevitabilidade no surgimento de uma nova convenção, mas devemos ter em mente que esse processo não ocorre sem resistência, sem conflito. (WILLIAMS, 2001, pg. 35)

O problema da análise da cultura é reconhecer como novas convenções surgem e se consolidam, no processo contínuo de mudança cultural. Convenções, são, então, consideradas como um estratagema criado para dar expressão a um novo modo de sentir. Nesse sentido, analisar a transição nas convenções é uma forma de acessar uma estrutura de sentimento e, assim, a

emergência de novas características que irão disputar o consenso tácito que temos em torno de procedimentos, normas, formatos, gêneros.

Acreditamos que avaliar como novas convenções surgem e como elas disputam o consenso tácito demanda estarmos atentos a processos de persistência, ajustamento, assimilação inconsciente, resistência ativa, esforço alternativo que caracterizam qualquer processo de disputa por reconhecimento no campo cultural e evidenciam que a mudança que devemos procurar não é simples. Para Raymond Williams (2008, pg. 29), permanece de todo modo importante a análise “[...] (d)aqueles modos de ser e (d)aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidades e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais”.

Uma abordagem natural das articulações entre música e tecnocultura no Led Zeppelin seria a reiteração de que não há heavy metal sem tecnologia. Guitarras distorcidas, seção rítmica pesada, performance vocal e de palco agressiva se tornaram possíveis com o surgimento de amplificadores valvulados. As guitarras Fender, tão fundamentais na história do rock, começam a ser fabricadas no final dos anos 40. Em 1951 surgem a guitarra Fender Telecaster[viii], o baixo Fender Precision e o amplificador Bassman.

Os supershows da banda não seriam possíveis sem os potentes sistemas de som e seus engenheiros. Quando o Led fazia suas primeiras apresentações ao vivo usava um amplificador de 150 watts que Plant herdou de sua antiga Band of Joy; em 1975, no auge, o poder de fogo era de 70 mil watts[ix], mais um complexo sistema de iluminação e de telões (cf. Welch, 2009, p. 14-15). Seus shows de maio de 1975, no Earls Court Arena de Londres, foram os primeiros a usar as gigantes telas Ediphor na Inglaterra. O Led Zeppelin efetivamente soube aproveitar bem a tecnologia, e foi uma das bandas responsáveis pelo ingresso do rock na era dos megaespetáculos, com toneladas de equipamentos, grandes efeitos especiais e produção milionária. As performances ao vivo do Led Zeppelin são decisivas para a compreensão da relação entre música e indústria do entretenimento.

Segundo Chris Welch (2009, p. 12), a banda surgiu num momento perfeito, em que crescia o mercado para os álbuns e para os shows ao vivo, em que as apresentações em clubes davam lugar aos festivais e os sistemas de som PA[x] se tornavam cada vez mais potentes, elementos que

criaram contexto propício para os supershowings do Led e abriram caminho para o que hoje se denomina de arena rock. Fumaça, lasers e telões estavam a caminho...

Para alguns historiadores e críticos do Led Zeppelin, entretanto, o trabalho mais importante da banda se realizou em estúdio, na gravação dos seus 9 álbuns[xi]. O catálogo do Led Zeppelin compõe um dos acervos mais significativos de composição musical do século 20. Nesse sentido, a experiência de Jimmy Page e John Paul Jones como músicos de estúdio favoreceu em muito o Led Zeppelin. Um aspecto importante do ponto de vista das inovações conseguidas pelo Led em relação ao que se fazia na indústria fonográfica naquele momento é o fato de que Page tomou para si o lugar de produtor dos álbuns do Led, garantindo o controle total da sua produção artística. É recorrente em suas entrevistas sobre os momentos iniciais do Led o fato de que ele conseguia arrumar os microfones de modo a conseguir captar a profundidade musical característica do som da banda, da densidade da guitarra e do peso da bateria de Bonzo, por exemplo (cf. TOLINSKI, 2012, p.69ss). Mesmo depois do contrato com a Atlantic Records, os álbuns continuariam a ser produzidos de modo independente pela banda.

Good Times Bad Times é a primeira faixa do primeiro álbum do Led[xii] e, ainda que não esteja entre seus maiores *hits*, traduz o estilo da banda e indica os caminhos que o rock 'n' rol tomaria daí em diante. Ali estão presentes um consistente riff de guitarra de Jimmy Page, a força vocal de Robert Plant, o peso das baquetas de John Bonham, e a tensão do baixo de John Paul Jones. Mas as reações às primeiras apresentações do Led e ao seu primeiro disco foram de resistência e de incompreensão ao um som que parecia blues, mas que era tocado a um volume impossível de assimilar, ao menos no cenário britânico, que recebeu o Led com uma quase indiferença.

Blues, folk e rock formam as matrizes musicais do Led, e estão todas presentes desde o primeiro disco. Robert Plant desde a adolescência tinha a música americana como inspiração. A garimpagem de discos de Muddy Waters, Howlin' Wolf e Sonny Boy Williamson[xiii] nas lojas especializadas e a troca de discos entre amigos constituem as atividades de Plant já aos 13 anos, numa época em que essas músicas não tocavam nas rádios britânicas. Jimmy Page também tinha suas referências na música americana, e a gravação que Elvis Presley fez de "Baby let's play house" teria marcado sua entrada na música. John Bonham, o primeiro baterista a fazer um solo dispensando as baquetas e usando as mãos[xiv], ou usando quatro baquetas[xv]... buscou sua

formação nos bateristas de jazz americano, em especial Joe Morello, na época do Dave Brubeck Quartet, e Gene Krupa. John Paul Jones, baixista que oferecia o porto seguro para que Page, Plant e Bonzo pudessem explorar todos os limites, tinha, como o guitarrista da banda, uma formação de estúdio, com habilidades para tocar country, reggae, rock. Segundo ele, o fato de que os músicos o Led tinham "gostos musicais completamente diferentes em termos musicais" (em TOLINSKI, 2012, p. 103) favoreceu a diversidade musical da banda.

Mas se a diversidade musical da banda é evidência da amplitude de gostos e de formação musical de seus músicos, com igual importância para o que pretendemos neste artigo, também o é seu trabalho de experimentação musical. Enquanto o soul, a música psicodélica e mesmo o reggae presentes nas canções do Led surgem das escutas favorecidas pelos ambientes musicais em que circulavam, as influências étnicas são resultado de um explícito trabalho de pesquisa musical: Jimmy Page e Robert Plant viajaram juntos ao Marrocos; Page viajou à Índia ainda nos tempos do The Yardbirds.

Mas há um outro aspecto que considero importante na trajetória do Led Zeppelin, que são as estratégias empresariais e industriais adotadas por aquele que alguns consideram o quinto elemento do Led, Peter Grant, seu empresário. Grant aposta nos álbuns numa época em que o lançamento de singles era a regra, evidenciando sua fina percepção das transformações na indústria fonográfica: na Grã-Bretanha, 1968 foi o primeiro em que a venda de álbuns superou a dos compactos simples (WALL, 2009, p. 69). Do mesmo modo, Grant concentra a divulgação da banda nas rádios underground e nas FMs, sabendo antecipar-se à explosão que as FMs viverão logo em seguida. Também foi uma decisão empresarial realizar a primeira turnê da banda, em janeiro de 1969, nos Estados Unidos, país que Grant e Page já haviam percorrido um ano antes, juntos, na última fase do The Yardbirds. Os shows-concertos eram a outra estratégia de divulgação da banda - Grant se orgulhava de dizer que os shows do Led não eram para dançar, eram um concerto a que você iria para ouvir (e ver) a melhor banda de rock de todos os tempos... Para além dos casos de bastidores da atuação agressiva de Grant, destaca-se na implementação das inovações criadas pelo Led um empresário que transformou o rock num negócio global e estabeleceu as regras que caracterizariam a indústria da música nas décadas seguintes (cf. WELCH, 2002).

Parece-nos que o Led Zeppelin se forma negociando com as tradições tecnoculturais do seu tempo, mas a sua música não é mais uma versão da tradição, uma versão que seria uma reprodução

do mesmo. Nem é apenas uma nova roupagem de algo que já estava lá. Antes de seu surgimento, em 1968, nenhuma banda soava como o Led; antes de 68, não podemos rigorosamente dizer que havia heavy metal. As inovações do Led se dão na sua música, prioritariamente, mas a banda não seria o fenômeno cultural que é até hoje sem as estratégias empresariais e industriais que adotou, sem a revolução que fez nos usos dos equipamentos e das tecnologias de som, de iluminação e de gravação. A história do Led evidencia que a introdução de novas tecnologias, novas mídias, novos valores, novas práticas, novos gêneros e formatos se faz em negociação com a tradição, o hegemônico, o consolidado. "Antigas" tecnologias, mídias, valores, práticas, gêneros não necessariamente desaparecem, e não o fazem de um dia para o outro, antes convivem, coexistem, interagem com os "novos".

Do mesmo modo, nenhuma tecnologia, mídia, valor, gênero surge de um dia para o outro; antes são anunciados por diversas experiências até certo ponto pioneiras, no sentido de que não conseguem adquirir reconhecimento social em seu momento. O heavy metal não surge pronto com o Led Zeppelin. Só muito tardiamente, quando o Led já tinha adquirido fama, se reconheceu no trabalho da banda o coroamento das inovações tentadas pelo menos uma década antes, por Link Wray, em Rumble... Do mesmo modo, antes que a expressão heavy metal migrasse da literatura de William Burroughs para a crítica musical[xvi], bandas como The Who, The Kinks, Cream e The Yardbirds já faziam novos sons que abriram caminho, musical e comercial, para o Led, Deep Purple e Black Sabbath (cf. LEÃO, 1996, P. 14ss).

No contexto do final dos anos 60, política e culturalmente um dos momentos mais interessantes que vivemos, "a cultura se transformava à velocidade do som" do Led Zeppelin (TOLINSKI, 2012, p.69). Recuperar a rede de relações sociais, políticas, econômicas e tecnológica que constituem as bases das inovações realizadas pelo Led Zeppelin deixa à mostra a hipótese de Raymond Williams de que mudanças nas convenções artísticas nunca são casuais, nunca são apenas produto de escolhas técnicas, mas estão relacionadas com mudanças na estrutura de sentimento de uma dada sociedade e dão expressão a um novo modo de sentir. Entretanto, uma avaliação do Led Zeppelin permite perceber que as inovações na cultura nunca são apenas da ordem da criatividade do artista, mas têm lugar nas articulações entre música e tecnocultura. Parece-nos que o exercício preliminar realizado aqui tem o potencial nos ajudar a formular questões estratégicas, categorias conceituais e ferramentas metodológicas que nos permitirão interpretar transformações tecnoculturais articuladas a produtos e processos da música popular massiva.

1

Doutora., Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. Pesquisadora do CNPq., itania@ufba.br

[i] Trabalho submetido ao GT de Estudos de Som e Música.

[ii] Sexto álbum (duplo) de estúdio do Led, lançado em 24 de fevereiro de 1975; primeiro disco lançado pela Swan Song Records, selo da banda. Link da transmissão: <https://screen.yahoo.com/live/event/led-zeppelin>

[iii]Tecnocultura não é um termo exatamente novo - as primeiras referências datam dos anos 60 -, mas ele se tornou, hoje, um termo-celebridade. Certamente tecnocultura dá brilho a títulos de livros e artigos, a cursos de graduação e pós-graduação, a linhas e grupos de pesquisa. Entretanto a maior parte dos trabalhos não se preocupa muito em definir o que é tecnocultura ou a precisar as condições de seu uso. Também não deixa muito claro que novos fenômenos impõem sua adoção. Em GOMES, 2014, reconstruímos a história do uso do termo tecnocultura nas Ciências Sociais e Humanas, desde a primeira referência que conseguimos localizar, em 1961, até seu uso no Brasil, hoje. Neste artigo, apresentamos os usos que temos proposto para o conceito de tecnocultura e exploramos algumas de suas possibilidades em articulação com o campo da música.

[iv] O primeiro foi *Ethics and Technoculture*, de 1986, em que J. Mark Thomas investiga as relações entre ética e tecnocultura do ponto de vista da teologia da cultura de Paul Johannes Tillic.

[v] Além das referências ao livro de Penley & Ross, Andrew Ross escreve seu posfácio.

[vi]Conta-se que Bonzo, em seu esforço por mudar a concepção do lugar da bateria nas bandas e fazer-se ouvido, colocava um papel de seda no bumbo para se projetar (cf. Wall, 2009, p.56).

[vii] Nossas referências aqui são do ensaio republicado no livro organizado por John Higgins (2001).

[viii] Guitarra de Page nos primeiros tempos do Led, usada no primeiro álbum e celebrizada com sua performance musical em Dazed and Confused, uma das músicas do primeiro disco e aquela na qual o músico utiliza um arco de violino no solo.

[ix] Os grandes sistemas PA só se tornam funcionais quando os amplificadores com transistores de alta potência são desenvolvidos, em 1965. Ver TRYNKA,1996.

[x] Public address system.

[xi] Estamos considerando os alguns gravados durante a existência da banda: *Led Zeppelin* (1969), *Led Zeppelin II* (1969), *Led Zeppelin III* (1970), *Led Zeppelin IV* (ou *Four Symbols*, como alguns preferem denominar o quarto álbum, sem título, do Led) (1971), *Houses of the Holy* (1973), *Physical Graffiti* (1975), *Presence* (1976), *In Through the Out Door* (1979). *Coda* (1982) é o nono álbum, gravado estúdio, depois da morte de Bonzo e da dissolução da banda. *The Song Remains the Same* (1976) é o disco ao vivo.

[xii] *Led Zeppelin*, lançado nos Estados Unidos primeiro, em janeiro de 1969, e na Inglaterra em março seguinte.

[xiii] Em fevereiro de 1964, com 16 anos, Plant viajou a Birmingham para assistir um show de Sonny Boy Williamson com The Yardbirdse. Como troféu, teria surrupiado sua harmônica (cf. REES, 2013, p.36).

The Yardbirds estavam com Erick Clapton na época: <http://www.whereseric.com/eric-clapton-tour/28/02/1964>

[xiv] Na música *Moby Dick*, do álbum *Led Zeppelin II*.

[xv] Na música *Four Sticks*, do álbum *Led Zeppelin IV/Four Symbols*.

[xvi] Atribui-se ao crítico Lester Bangs, em 1971, o primeiro uso da expressão *heavy metal* em referência a bandas de rock.

GOMES, Itania Maria Mota. **Comunicação audiovisual em transição**. Projeto de pesquisa apresentado ao CNPq, para fins de obtenção de bolsa de Produtividade em pesquisa, Salvador, 2014;

GOMES, Itania Maria Mota. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento **in** JANOTTI Jr., Jeder & GOMES, Itania Maria Mota (Orgs.). **Comunicação e Estudos Culturais**, Salvador, Edufba, 2011a, pg. 29-48;

HALL, Stuart. Estudos Culturais: dois paradigmas. Trad. de Ana Carolina Escosteguy, Francisco Rüdiger e Adelaine La guardiã Resende. In: SOVIK, Liv (Org.). **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte, Editora UFMG; Brasília, Representação da Unesco no Brasil, 2003, pg. 131-159;

LEÃO, Tom. **Heavy Metal**. Guitarras em fúria, São Paulo, Editora 34, 1996;

LEMO, André. **Cibercultura**. Tecnologia e vida social na cultura contemporânea, Porto Alegre, Sulina, 2008;

LYSLOFF, René T. A. & GAY JR. Leslie C. (Eds), **Music and Technoculture**, Connecticut, Wesleyan University Press, 2003;

- PENLEY, Constance & ROSS, Andrew, (Eds.). **Technoculture**. Minnesota/London, University of Minnesota Press, 1991;
- REES, Paul. **Robert Plant: a life**, New York, HarperCollins Publishers, 2012;
- THOMAS, J. Mark. **Ethics and Technoculture**, Maryland, University Press of America, 1986;
- TOLINSKI, Brad. **Luz & Sombra**. Conversas com Jimmy Page, São Paulo, Globo, 2012;
- TRYNKA, Paul. **Rock Hardware**. 40 years of rock instrumentation, Balafon Book, 1996;
- VANNINI, Phillip; HODSON, Jaigris & VANNINI, April. Toward a Technography of Everyday Life: The Methodological Legacy of James W. Carey's Ecology of Technoculture as Communication, **Cultural Studies <=> Critical Methodologies**, Volume 9 Number 3, June 2009 462-476;
- WALL, Mick. **Led Zeppelin: quando os gigantes caminhavam sobre a terra**, São Paulo, Larousse, 2009;
- WELCH, Chris. **Led Zeppelin**. The stories behind every Led Zeppelin song, Londres, Carlton Books, 2009;
- WELCH, Chris. **Peter Grant. The man who Led Zeppelin**, Londres, Omnibus Press, 2002;
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Trad. de Lólio Lourenço de Oliveira. 3. ed. São Paulo, Paz e Terra, 2008;
- WILLIAMS, Raymond. Film and the Dramatic Tradition. In HIGGINS, John (Ed.). **The Raymond Williams Reader**, Oxford, Blackwell Publishers, 2001. pg. 25-41.