



HOW MANY MORE DAZED AND CONFUSED: LUZ E SOMBRA, POP E MÚSICA EXPERIMENTAL NO *LED ZEPPELIN* (1969)

HOW MANY MORE DAZED AND CONFUSED: LIGHT AND SHADE, POP AND EXPERIMENTAL MUSIC IN *LED ZEPPELIN* (1969)

Ricardo Sinigaglia Arruda*

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP

 <https://orcid.org/0000-0003-1319-816X>

ricardo.sinigaglia.arruda@gmail.com



www.revistafenix.pro.br

RESUMO: Este artigo tem como objetivo compreender os limites do projeto Led Zeppelin, elaborado por Jimmy Page e materializado em seu primeiro álbum de estúdio, o *Led Zeppelin* (1969), que é foco neste artigo. Para compreender o primeiro álbum dessa banda e suas relações com a sociedade, serão mobilizados os conceitos de *hit* e de primazia do objeto de Theodor Adorno (1986).

PALAVRAS-CHAVE: Led Zeppelin; contracultura; música pop; música gravada.

ABSTRACT: The objective of this essay is to understand the limits of project entitled Led Zeppelin elaborated by Jimmy Page and materialized in their first studio album, *Led Zeppelin* (1969) that will be analyzed in this article. In order to comprehend this work of art and its relationships with society, Theodor Adorno's concepts (1986) of hit and primacy of object will be mobilized.

KEYWORDS: Led Zeppelin, counterculture; pop music; recorded music.

* Doutorando em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

INTRODUÇÃO: O PROJETO LED ZEPPELIN E ASPECTOS TEÓRICOS

Em 1968, os Yardbirds, uma das principais bandas do rock londrino, chegaram ao fim e seu último guitarrista, Jimmy Page (1944-), deu início a um novo projeto musical que foi batizado como Led Zeppelin¹. Em sua proposta, Jimmy Page buscava uma musicalidade que não fosse apenas blues, rock'n'roll ou música *folk*, pois desejava que atravessasse diversas formas musicais² (WALL, 2009, p. 23). A pretensão de Jimmy Page pode ser resumida por aquilo que ele chamava de “luz e sombra”, uma espécie de reunião de características diversas que não permitiria que a banda fosse classificada conforme um determinado padrão. A segunda característica pouco citada sobre o projeto Led Zeppelin é o fato de que o guitarrista não desejava a presença de Mickie Most, pois Jimmy Page o considerava produtor de *hits* para alcançar os primeiros lugares das paradas de sucesso, o que afetava a autonomia pretendida pelos Yardbirds (TOLINSKI, 2012, p. 48). Assim, além de guitarrista, ele se tornou o produtor de sua nova banda.

O projeto de Jimmy Page recebeu apoio do empresário Peter Grant (1935-1995) e contou com as participações do vocalista Robert Plant (1948-), do baixista John Paul Jones (1946-) e do baterista John Bonham (1948-1980) e se materializou em seu primeiro álbum, que recebeu o mesmo nome da banda, lançado em 12 de janeiro de 1969. Sua gravação aconteceu no *Olympic Studios* durante o mês de outubro de 1968 e foram investidas £1.782,00 em todos os seus processos artísticos, sendo que apenas 30 horas foram gastas, incluindo arte final e a confecção da capa, algo considerado pouco para o contexto pós-Sgt.

¹ Para cumprir o contrato dos Yardbirds, Jimmy Page reuniu os membros do que viria a ser o Led Zeppelin e os batizou de New Yardbirds. Contudo, Chris Dreja, ex-baixista da banda que teve Eric Clapton e Jeff Beck como guitarristas, não permitiu que Jimmy Page continuasse com o nome, ameaçando processá-lo. Assim, surgiu o nome Led Zeppelin (WALL, 2009; TOLINSKI, 2012).

² Por uma questão de ajuste da temporalidade verbal, não se fez a citação direta de Jimmy Page a Mick Wall (2009), mas pouco se mudou em relação ao que foi dito pelo guitarrista.

Pepper Lonely Hearts Club Band (Beatles), em que os procedimentos de montagem das músicas nos estúdios e de mixagem costumavam demorar meses para elaboração (FENERICK; MARQUIONI, 2008; MOLINA, 2017). O *Led Zeppelin*³ alcançou o décimo lugar das paradas de sucesso nos Estados Unidos, ganhou prêmio de álbum de ouro nesse mesmo período e vendeu 100 mil cópias na Grã-Bretanha até o fim de 1969 (WALL, 2009, pp. 162-174). Assim, o Led Zeppelin se mostrava como uma banda que estava no *mainstream* do rock desde o seu trabalho de estreia.

Partindo dos princípios da recusa de Jimmy Page para a realização de *hits* e por se tratar de uma banda de sucesso massificado, que para alguns autores teria dominado o cenário da música pop na década de 1970 (FRIEDLANDER, 2012; GILMORE, 2010; MILWARD, 2013; SIMONELLI, 2013), as noções de *hit* de Theodor Adorno (1986) podem auxiliar na compreensão do *Led Zeppelin*. Segundo o filósofo alemão, a música popular tende a estandardização e os modelos exigidos para uma música de sucesso, o *hit*, não seriam questionados, uma vez que a necessidade de lucro das editoras de música⁴ buscaria garantias nos padrões do sucesso de venda. Deste modo, a autonomia musical se perde frente aos modelos exigidos em âmbito da produção musical e os detalhes se tornam insignificantes perante aos *standards* e escamoteiam a padronização, o que Adorno (1986) conceitua como pseudo-individuação.

O expoente da Escola de Frankfurt, ao escrever sobre o *hit*, não estava pensando sobre a música popular de modo atemporal ou sem se fiar em algum objeto, mas ele levava em consideração as músicas veiculadas pelo rádio nos Estados Unidos entre 1938 e 1941, em um momento em que ficou exilado no

³ Nos momentos em que o nome Led Zeppelin aparecer em itálico, refere-se ao álbum. Se não houver, alude-se à banda.

⁴ No momento histórico que Adorno (1986) estudou, ainda não existia a estrutura da indústria fonográfica que dominou o rock and roll e o rock. A música era composta, e a responsável por sua distribuição eram as editoras de música, por isso optou-se pela utilização dessa expressão ao se explicar a teoria do filósofo alemão.

país do continente americano devido à perseguição nazista. Como explica a estudiosa da obra do frankfurtiano, Iray Carone (2019, p. 133), ele percebeu a dinâmica da composição que levava à padronização, devido ao fato de que as músicas eram selecionadas pelas editoras se seguissem um padrão estabelecido, caso contrário, eram descartadas, sendo que as orquestras que as interpretavam recusavam aquilo que era desviante, pois queriam o rótulo de fazedoras de *hits*. Caso o potencial de sucesso fosse aprovado, a música seria tocada incessantemente nas rádios em um esquema conhecido como *plugging*, aumentando e garantindo as chances de sucesso comercial (CARONE, 2019, pp. 133-135).

O Led Zeppelin surgiu após quase 30 anos dos estudos de Theodor Adorno sobre o rádio e, nesse período, a ascensão do rock and roll provocou mudanças na música pop. Assim, tomar como ponto de partida o fato de que o Led Zeppelin teria produzido apenas músicas padrões, por estar na esfera do pop, seria um erro, pois se fosse este o caso, não haveria necessidade de analisá-lo historicamente, já que seria contraproducente pensar sobre aquilo que já é dado. No entanto, Adorno (2011, p. 46) era contrário às metodologias rígidas, nas quais os objetos deveriam se encaixar, visto que este deveria ser desvendado em sua estrutura e precisaria ter um método que auxiliasse na descoberta. Sendo assim, nas análises que se seguirão, o *Led Zeppelin* será estudado a partir de suas estruturas internas, ou melhor, de sua musicalidade.

O álbum se tornou algo fundamental para a realização das pretensões de Jimmy Page, que foram possíveis graças a utilização do disco de vinil 33 1/3 rpm, também conhecido como *Long-Play* (LP), no qual cabia cerca de 30 minutos de música em cada um de seus lados. Durante a década de 1960, os roqueiros popularizaram o emprego desse suporte para música pop, uma vez que ele já era utilizado por jazzistas, como Miles Davis, para a composição de álbuns. De maneira sociológica, formas artísticas só são possíveis quando há materiais que possibilitam tal construção, pois, segundo Marcia Tosta Dias (2012, p. 65), “O

formato, dado inicialmente pelas características físicas e técnicas do suporte, refere-se às qualidades e especificidades musicais e estéticas que o registro pode conter e alcançar”. As sequências em que as faixas aparecem no álbum também não são por acaso, elas são racionalmente organizadas. Logo, salienta-se que o álbum é aquele que tem o seu significado no todo e não em cada faixa particularizada do disco (DIAS, 2012, p. 69). Vê-se, dessa forma, que o LP foi fundamental para o projeto “luz e sombra”, materializado no *Led Zeppelin*. Através dele, a banda poderia ter em um só lado do disco faixas de blues, folk britânico ou com características experimentais. O *Led Zeppelin* tem em seu lado 1: “Good times bad times” (Jimmy Page, John Bonham & John Paul Jones), “Babe I’m gonna leave you” (Anne Bredon⁵), “You shook me” (Willie Dixon) e “Dazed and confused” (Jake Holmes⁶) e, no lado 2, “Your time is gonna come” (Jimmy Page & John Paul Jones), “Black mountain side” (composição tradicional, arranjo de Jimmy Page⁷), “Communication Breakdown” (Jimmy Page, John Bonham & John Paul Jones), “I can’t quit you baby” (Willie Dixon) e “How many more times” (Jimmy Page, John Bonham & John Paul Jones).

Além disso, o estúdio de gravação foi fundamental no contexto em que o Led Zeppelin concebeu seu primeiro álbum, pois a preocupação central da composição de música popular não estava mais no enlace da harmonia, melodia e letra, como comumente se vê em canções, mas se encontrava na criação de sonoridades a partir de cortes, colagens e fusões sonoras, ou seja, no processo de montagem da música, em que era possível, inclusive, criar sons sobrepostos. Nesse sentido, segundo Sérgio Molina (2017), pensar em ritmo, harmonia e melodia pode ser insuficiente para a compreensão de uma música em que seus

⁵ No disco do Led Zeppelin de 1969, foi creditada como composição tradicional com arranjos de Jimmy Page, como se verá adiante, a autoria foi corretamente creditada na década de 1990.

⁶ No disco de 1969 foi creditada ao Jimmy Page, contudo sabe-se que a composição foi feita por Jake Holmes, com o título de “I’m Confused” e há uma reinterpretação do Led Zeppelin.

⁷ No disco de 1969, aparece Jimmy Page como compositor, contudo se trata de uma música tradicional irlandesa.

arranjos são elaborados utilizando a tecnologia de estúdio, tendo este não como um local de registro do som, mas como um instrumento musical. Devido a essa construção de sonoridade, que se torna mais importante do que a letra, seria equivocado dizer que essa maneira de compor está na forma de canção, pois há uma importância maior do som. Assim, ele propõe chamar de música popular cantada, em que os aspectos poéticos têm a sua importância, mas a construção sonora se torna mais relevante.

No entanto, as letras do *Led Zeppelin* não devem ser simplesmente ignoradas, pois elas também dizem respeito a aspectos socioculturais presentes no álbum, uma vez que todas são machistas e misóginas, o que aponta para problemáticas importantes do projeto de Jimmy Page. Para a elaboração crítica desses aspectos, serão mobilizados os pensamentos e reflexões de Simone de Beauvoir (2019) e Betty Friedan (2020), que se debruçaram sobre o machismo e a misoginia não apenas no ocidente, mas no contexto da década de 1960 e se tornaram referências no tema.

sendo assim, este artigo debaterá os possíveis conflitos e contradições do projeto Led Zeppelin, por meio de seu primeiro álbum de estúdio. Salienta-se que, por se tratar de música popular cantada, as análises iniciarão pela parte musical, porém, em um segundo momento, serão discutidos os aspectos sociais das letras das faixas, pois elas também trazem informações importantes. As considerações que se seguirão não obedecerão à ordem das faixas estabelecida pelo álbum, mas a uma lógica analítica.

“DAZED AND CONFUSED”: A MUSICALIDADE NO LED ZEPPELIN

No *Led Zeppelin*, a faixa “Your time is gonna come” possui uma forma comum no rock que é a denominada estrofe-refrão, na qual se repete o seu momento central. Assim, sua primeira introdução é feita com dois órgãos Hammond M-100 Tracks, primeiramente limpo e depois com modificação por

chorus, e sua sonoridade remonta a músicas do período barroco (POPOFF, 2018, p. 27), sendo que a harmonia em Em7⁸ também está conectada a esse estilo e seu desenvolvimento não oferece tensões que transformam sua estrutura. Essa primeira parte tem a duração de 16 compassos e se modifica quando inicia a segunda introdução, que possui 8 compassos, tem harmonia em G e perdura como base das estrofes, cada uma com 16 compassos e com alguns aspectos de blues, nas quais a cada fim de verso há uma resposta ao canto dada pelo dedilhado de Jimmy Page no violão. Nota-se que nos últimos versos de cada estrofe, Robert Plant modifica a acentuação rítmica do canto e, juntamente com uma mudança na sequência de acordes no violão por Jimmy Page, prepara o refrão, o que significa que a parte central da música já é esperada por algo que a antecede, característica fundamental da forma estrofe-refrão (COVACH, 2005).

Não é apenas a primeira faixa do Lado B do *Led Zeppelin* que apresenta esse modelo, pois, em “Communication breakdown”, o refrão também é uma das partes centrais e sua estrutura formal assemelha-se a de “Your time is gonna come”, tendo, nesse caso, introdução-estrofe-refrão-estrofe-refrão-solo de guitarra-refrão-coda. Em sua última parte, a expressão *communication breakdown* é repetida ao menos cinco vezes em conjunção ao *riff* que dá base harmônica às estrofes, de forma semelhante à sua antecessora. Os modelos apresentados, em que o refrão se torna o momento fundamental da canção, existem muito antes da década de 1960 na música pop, sendo observados em canções como “Shake, rattle and roll” (Bill Haley & his comets), “Johnny B. Goode” (Chuck Berry), “She loves you” (Beatles) e está presente nos Yardbirds, como “Little Games” (Harold Spiro & Phil Wainman), “Tinker, Taylor, Soldier, Sailor” (Jim McCarty & Jimmy Page) e “No excess baggage” (Roger Atkins & Carl D’Errico) (COVACH, 2005).

⁸ Na cifragem musical, cada nota corresponde a uma letra, assim: A=Lá, B=Si, C=Dó, D=Ré, E=Mi, F=Fá e G=Sol.

Todavia, diferente do caso de “Your time is gonna come”, um elemento que divide o mesmo grau de importância do refrão em “Communication Breakdown” é o *riff* centralizado na guitarra cuja sonoridade foi alcançada com Jimmy Page inserindo-a em um pedal *Vox wah* conectado a um amplificador *Supro*, o que dá a distorção que lembra um *fuzz*. O baixista John Paul Jones o acompanha tocando as tônicas dos acordes feitos por Jimmy Page e em conjunção a este. No caso de “Communication Breakdown”, o *riff* não cumpre apenas as funções harmônicas, rítmicas e melódicas, por fazer contraponto à voz de Robert Plant, mas é através dele que se reconhece “Communication breakdown”. Nota-se que quando a expressão *communication breakdown* é repetida ao fim da faixa em *fade out*, é esse mesmo *riff* que a acompanha.

Um caso análogo ocorre em “Good times bad times”, pois suas partes centrais são o refrão e o *riff* observados na primeira estrofe e que também funcionam como identidade da faixa. Diferente de “Communication breakdown”, em que as estrofes são executadas pelo mesmo modelo de instrumentação, a faixa de abertura do álbum apresenta a segunda estrofe como um momento diferente da primeira, com alteração do *riff* e da tonalidade, que deixa de ser E para ser B, inclusive mudando o refrão para este tom quando executado pela segunda vez, mas que não altera substancialmente a estrutura musical a ponto de causar instabilidades; ao contrário, funciona como um momento de reconciliação. O solo de guitarra feito na sequência é realizado com base na estrutura harmônica do primeiro *riff*, sucedido pelo refrão e com retorno à musicalidade da primeira estrofe, já na ocasião do coda, acompanhada por fraseados elaborados na guitarra e versos entoados por Robert Plant, o que denota a sonoridade pela qual o Led Zeppelin gostaria que sua faixa fosse lembrada. Situações similares aconteceram no rock em relação ao reconhecimento pelo *riff*, como em “Sunshine of your love” (Cream) e “(I can’t get no) satisfaction” (Rolling Stones).

As repetições formais na música popular são vistas por Theodor Adorno (1986) como o momento de seu reconhecimento, mas no Led Zeppelin não se dá apenas na relação entre uma composição e a de outro músico, uma vez que nas faixas do *Led Zeppelin*, o refrão e os *riffs* funcionam como o momento de identificação da própria música, de sua reiteração e aceitação. Segundo Adorno (1986, p. 130),

[...] os hábitos de audição das massas gravitam em torno do reconhecimento. Música popular e sua respectiva promoção estão orientadas para a criação desse hábito. O princípio básico subjacente a isso é de que basta repetir algo até torná-lo *reconhecível* para que ele se torne aceito. (grifos nossos)

Dessa forma, se o projeto de Jimmy Page consistia na negação da composição de *hits* para as paradas de sucesso, representada na figura de Mickie Most, isso não é verificado em todo o *Led Zeppelin*, pois o guitarrista não só produziu fórmulas de sucesso, como buscou padrões de reconhecimento em suas diferentes músicas.

Ainda em se tratando do lado instrumental elétrico, há dois blues no *Led Zeppelin* que não estão no mesmo esquema padrão das faixas anteriores: “I can’t quit you baby” e “You shook me”. As duas faixas se caracterizam por serem blues de 12 compassos, com progressão harmônica I-IV-V, enquanto a primeira está em A7, a segunda está em E7 e a forma blues com introdução, tema, solo e retorno ao tema também são partes integrantes de suas organicidades⁹. Mas há algo que causa certa singularidade na *performance* do Led Zeppelin. Em uma análise mais detida de “You shook me”, ela não foi gravada pela primeira vez pela banda de rock britânica, mas por Muddy

⁹ Na obra de arte orgânica, as partes se reconciliam no todo, diferente do que ocorreria nas chamadas não-orgânicas. Segundo Peter Bürger (2008, p. 118), “a obra de arte pode ser definida como unidade do geral e do particular. (...) Na obra de arte orgânica (simbólica), a unidade do geral e do particular é estabelecida sem mediação; na obra de arte não-orgânica (alegórica), ao contrário (...) trata-se de uma unidade mediada”. Não se trata de dizer que a obra de arte não-orgânica deixa de ser uma unidade, mas que ela permite que suas partes sejam dissonantes. No sentido da música, o blues não é caracterizado apenas por sua forma (introdução, tema, solo e retorno ao tema), mas pela escala blue, pela progressão harmônica I-IV-V e pelo fato de ser canção, com temáticas específicas para cada estilo de blues.

Waters, que a lançara anos antes. O *fuzz* da guitarra não era algo central na versão do *bluesman* e o incremento tecnológico do *reverb* não acentuava o aspecto do *bottle neck* feito por Earl Hooker, como ocorreu no *Led Zeppelin*. A sensação de espaçamento do som e de peso do *fuzz* é potencializado em “You shook me” devido ao andamento da faixa girar em torno de 53 bpm, diferente dos 70 bpm de Muddy Waters.

Meses antes do lançamento do *Led Zeppelin*, o Jeff Beck Group lançou essa música em seu álbum *Truth* e chama a atenção os contrastes entre as duas versões, pois enquanto a do Led Zeppelin prioriza os acordes rítmicos, na de Jeff Beck há solos intermitentes de órgão e guitarra entre os versos. Nota-se que nas duas, a guitarra é o instrumento que se destaca. Jimmy Page afirma que não conhecia a interpretação de seu antecessor nos Yardbirds, mas John Paul Jones com certeza estava inteirado de sua existência, pois ele tocou órgão na *performance* do Jeff Beck Group. Parte dos roqueiros britânicos buscou suas referências em diversos guitarristas de blues, seja do Chicago Blues de Muddy Waters, que priorizava os acordes rítmicos dos instrumentos, ou do chamado blues moderno, que procurou orientações nas figuras de Buddy Guy, B.B. King, Otis Rush, Albert King e outros, que preferiam solos e fraseados instrumentais (SCHWARTZ, 2007).

Se por um lado, o *Led Zeppelin* tem seu lado elétrico, por outro, possui instrumentação acústica, como em “Black Mountain Side” e “Babe I’m gonna leave you”. A primeira faixa é apenas instrumental, sendo considerada uma música folclórica tradicional irlandesa, tendo sido interpretada por Anne Briggs e, depois, por Bert Jansch com o nome de “Black water side”, anos antes do lançamento de *Led Zeppelin*. O arranjo tocado por Jimmy Page em muito se assemelha ao realizado pelo violonista britânico (WALL, 2009, p. 75). Viram Jasani acompanhou o violão de Jimmy Page com tablas, instrumento percussivo tradicional da música indiana. Assim, a versão presente em *Led Zeppelin* é similar à ideia empregada em “White Summer”, do álbum *Little Games*, dos

Yardbirds, em que um número instrumental acústico é, também, acompanhado por tablas.

A presença da música oriental no rock também não era uma novidade, ainda que ela nem sempre fazia a música ocidental soar da mesma forma. Por exemplo, “Within you without you” (Beatles) é uma faixa sem uma forma pré-definida, em que a presença da cítara traz para música ocidental algo que é desconhecido. No caso de “Black mountain side”, as tablas não modificam o andamento rítmico se comparado ao arranjo elaborado por Bert Jansch e não alteram a forma da música, que continua sendo uma melodia tradicional irlandesa. Deste modo, as tablas podem funcionar como uma pseudo-individação, pois se retiradas, a faixa ainda pode ser percebida da mesma maneira.

A segunda, é uma música folk estadunidense composta por Anne Bredon, que foi gravada por Joan Baez para o seu álbum *Joan Baez in concert, part 1* (1962), a qual ela creditou como se fosse uma música tradicional, atitude também adotada por Jimmy Page, que viria a colocar os *name rights* da compositora apenas na década de 1990. A versão do Led Zeppelin se apresenta com Jimmy Page fazendo arpejos em Am e com inversões de acordes, o que caracteriza o *basso lamento* para a faixa (ver figura 1). Segundo Alex Ross (2011, pp. 44-45), o lamento que serve para denotar tristeza e que desce a escala a cada meio tom está presente em diversas culturas tradicionais e na música acadêmica europeia, ainda que nem sempre simbolize esse sentimento. É interessante que a performance vocal de Robert Plant traz uma característica de lamentação por estar abandonando quem ama a contragosto¹⁰.

¹⁰ Letra de “Babe I’m gonna leave you”: “Babe, baby baby, eu vou te deixar/ Eu disse baby, você sabe que eu vou te deixar// Eu vou te deixar durante o verão/ deixar você durante o verão que vem rolando/ deixar você durante o verão que vai chegar// Babe, babe, babe, babe, babe, baby, baby/ Eu não quero te deixar/ Eu não estou brincando mulher, eu tive que perambular (...)”. No original: “Babe, baby baby, I’m gonna leave you/ I said baby, you know I’m gonna leave you// I’ll leave you when the summertime/ Leave you when the summer comes a rollin’/ Leave you when the summer comes along// Babe, babe, babe, babe, babe, baby, baby/ I don’t want to leave you/ I ain’t jokin’ woman, I got to ramble (...)”.

Figura 1. Representação do lamento em “Baby I’m gonna leave you”

Fonte: WARNER CHAPPEL, 1990. ¹¹

Contudo, se o aspecto “luz e sombra” está presente na diferença entre a instrumentação acústica e elétrica, é também fato que há faixas que não tem formas pré-estabelecidas, diferente das analisadas anteriormente, e que projetam essa característica da música do Led Zeppelin para o paradoxo entre o estabelecido e o inusitado. “Dazed and confused” é uma reinterpretação do blues do cantor e compositor Jake Holmes chamado “I’m confused”, feito com violão e sem muitas preocupações no uso de equipamento de estúdio para a criação de sonoridades (WALL, 2009). Ainda nos Yardbirds, Jimmy Page elaborou uma interpretação muito semelhante à que apareceria no *Led Zeppelin*, mas apenas a apresentou ao vivo. Na versão do álbum de 1969, “Dazed and confused” inicia de forma quase colada em “You shook me”, cuja forma vem do blues, com introdução, tema, solo e retorno ao tema. Porém, o conjunto de seus elementos faz com que a faixa não seja organicamente um blues, uma vez que seus outros elementos tensionam a forma e a descaracterizam enquanto tal. Sendo assim, os detalhes não se reconciliam na sua totalidade e são, ao mesmo tempo, parte formadoras do todo.

Assim, seu início se dá com uma escala cromática descendente que remete ao lamento em *basso ostinato*, que não é uma característica do blues, pois, no gênero afro-americano, quando tal elemento aparece, funciona como um embelezamento e não como uma linha de baixo, como operaria no caso da música acadêmica europeia (ROSS, 2011). Isso leva Susan Fast (2001) e Edward

¹¹ A referência para a construção dessa representação foi retirada do livro de partituras do *Led Zeppelin* feita pela Warner Chappel, dona da *Atlantic Records*, gravadora do Led Zeppelin.

Macan (2009) a caracterizar esse aspecto de “Dazed and confused”, como mais próximo do estilo de Henry Purcell, compositor inglês do século XVII¹². Dessa maneira, na interpretação presente no *Led Zeppelin*, há tradições afro-americanas e europeias, o que tensiona uma compreensão orgânica da faixa, pois uma estrutura harmônica está relacionada a um gênero específico, que no caso do blues estaria relacionado à escala blue. Os harmônicos realizados por Jimmy Page logo na introdução estão modificados por efeitos sonoros para os quais se utiliza pedal de som, como o *delay* e o *wah-wah* que desestabilizam o soar esperado da nota musical. Durante a primeira estrofe, logo após a introdução, o baixo permanece fazendo a escala cromática introdutória e Jimmy Page realiza harmônicos com menor intensidade do que os anteriores, dando a dimensão de que estão mais distantes, aumentando a sensação de profundidade, o que rompe com o fluxo sonoro esperado, algo que só é possível perceber no disco de vinil de época e não em mídias digitais.

Ao fim da primeira estrofe, o baixo permanece fazendo a escala cromática, mas com acréscimos de guitarras sobrepostas, em *overdub*, produzindo esse som no grave e no agudo, que se inicia aos 36”. As notas agudas da guitarra estão modificadas por *phasing*, *echo* e *wah wah*, enquanto as graves por *fuzz* e *reverb*, que contrastam com o baixo: enquanto John Paul Jones digita nota por nota, Jimmy Page faz as notas com *bend* (puxando as cordas para cima ou para baixo) e tensiona a própria estrutura do lamento, já que não se trata mais de uma escala cromática descendente. Desse modo, nenhuma estrofe se repete da mesma forma, pois, na segunda, a guitarra que faz o lamento desfigurado no agudo desaparece, ficando apenas a das cordas graves; na terceira, as notas agudas retornam e a última estrofe, que repete a mesma letra da primeira é executada com a guitarra realizando as notas graves, à semelhança da segunda estrofe.

¹² Henry Purcell é um dos representantes do *basso lamento* da música acadêmica europeia. Para mais informações ver Alex Ross (2011).

Um aspecto que causa instabilidade também é um novo *riff* (que será chamado de *riff 2*) com modificação por *delay* inserido entre a segunda e terceira estrofe de forma inesperada, uma vez que ele é inexistente após a primeira. Aos 2'06", logo após o *riff 2* dar a impressão de que está preparando uma nova estrofe, a faixa se modifica completamente com Jimmy Page tocando sua guitarra Telecaster com um arco de violino, com som transformado por *reverb*, que dá a sensação de estranhamento devido aos novos timbres que estavam sendo explorados pelo guitarrista. Após esses timbres permanecerem por algum tempo, há a inserção de pedal de *wah-wah* no som da guitarra, o que modifica o curso da faixa. Ademais, devido ao uso do som estéreo, a sonoridade parece deslizar de uma caixa de som para outra e causa estranhamento a uma audição que parece deixar de ser contínua.

Ao fim dessa seção, há um solo de guitarra com o andamento de 185 bpm, que rompe com o andamento anterior que era de 55 bpm, dissolvendo a sonoridade que a música apresentava até então e mudando a tonalidade de Mi menor para Mi maior. Contudo, repentinamente, aos 5'03" volta o *riff 2* e, em sequência, o *riff* cromático com a guitarra sobreposta em *overdub*. O coda é realizado como se a faixa fosse voltar à seção com arco de violino, mas, de modo súbito, a banda finaliza. "Dazed and confused" não é uma faixa orgânica, como as anteriores analisadas. Sendo assim, ela não é categorizada como blues, folk, música acadêmica europeia, mas é uma música experimental, que apesar de ser um dos maiores sucessos do Led Zeppelin, não é um *hit*, no sentido empregado por Adorno (1986).

Outra faixa que também se apresenta como música experimental é "How many more times", que utiliza os contornos melódicos de "How many more years", como interpretada por Howlin'Wolf, com modelos de *riff* semelhantes a "Smoketasck Lightnin" já presentes no Chicago Blues. Na interpretação presente no *Led Zeppelin*, ela inicia com um baixo ostinato característico do blues e algumas notas feitas na guitarra com arco de violino.

Nos quatro últimos compassos da introdução, Jimmy Page faz o ostinato junto com o baixo e tal conjunção se segue pelo canto. Apesar de a faixa se assemelhar a um blues de 12 compassos nas suas duas estrofes iniciais, no momento do solo a faixa se transforma, pois o solo de guitarra também é realizado utilizando uma técnica inventada por Jimmy Page, chamada de eco reverso¹³, com acréscimos de mixagem em que a sonoridade da guitarra sai em caixas de som diferentes a cada momento do solo, devido ao som estéreo.

Por volta dos 3' do transcórre da faixa, um novo solo é executado junto ao ritmo de uma marcha feita por John Bonham e, após o fim, inicia o solo de guitarra com o arco de violino de Jimmy Page, modificado por tecnologias como *reverb*, eco reverso e *wah wah*. Em torno dos 5'40'', há uma modificação na estrutura da música e no próprio *riff*, que segue com outra guitarra em *overdub* fazendo notas agudas e deslizando para o grave. A faixa apenas retorna ao seu fluxo inicial aos 7', como que para finalizar a estrutura do blues de 12 compassos, que já não poderia ser compreendido de forma orgânica frente às sonoridades inusitadas.

Destaca-se que não basta o uso de tecnologia para tensionar os *standards* de uma música. No *Led Zeppelin*, por exemplo, o eco reverso foi colocado em "You shook me", ao final da faixa quando há um canto e resposta entre a guitarra e a voz de Robert Plant. Porém, tais detalhes não tensionam a forma do blues e a organicidade da faixa. Caso semelhante é o de "Good times bad times", em que o solo de guitarra sofre alteração de uma caixa *Leslie*¹⁴, mas que

¹³ O eco reverso constitui-se por virar a fita de gravação, posicionar o eco dos instrumentos em outra pista e voltá-la ao lugar. Ao ouvir a sonoridade após fazer esse procedimento, percebe-se que o eco aparece antes do sinal dos instrumentos e dá a sensação de ouvi-lo de trás para frente.

¹⁴ A caixa *Leslie* é um amplificador criado por Donald "Don" Leslie para que se usasse órgãos Hammond, de amplificação comum nele, com a finalidade de reproduzir o som dos órgãos de tubo. Assim, o som agudo sai por uma corneta que fica girando e tem seu peso contrabalanceado por outra que não tem outra função a não ser servir de contrapeso para evitar ruídos. Ademais, há um *woofer*, direcionado para baixo, em direção a uma caixa cilíndrica que gira e tem uma parte aberta e outra fechada, isso faz com que o som seja direcionado para várias partes do ambiente e que fique semelhante ao *chorus*.

não causa alterações na estrutura musical ou no fato de que se trata de uma música pop padronizada.

Assim, o *Led Zeppelin*, como no projeto de seu guitarrista e produtor, Jimmy Page, não se enquadraria em nenhum gênero musical específico, mas passaria por uma vasta gama de possibilidades, inclusive por aquilo que não pode ser classificado, como no caso de “Dazed and confused” e “How many more times”. Segundo Allan Moore (2001), o conceito de gênero musical refere-se à identidade e contexto de determinados gestos, que o músico seria constrangido socialmente a utilizar, já que a organização de tais expressões pertenceria ao campo do estilo. Uma vez que o *Led Zeppelin* não se restringe a um único gênero e nem sempre se filia ao que é dado em determinadas faixas, o problema passa a ser pensar o álbum enquanto mercadoria vendida a um determinado público, pois, como um produto feito pela indústria fonográfica, deve render lucro. Sendo assim, qual seria o público consumidor que permitiu a essa banda tráfegar por entre diversos gêneros musicais e produzir músicas experimentais?

Antes de responder a essa questão no próximo tópico, observa-se que a obra de arte é a produção de um indivíduo ou um grupo, como no caso do *Led Zeppelin*, que a elabora segundo as suas experiências, mas que também vive em sociedade e está em constante tensão com as restrições de suas instituições. Sendo assim, quando se trata da relação entre arte e sociedade, não se deve tomar esta como um mero reflexo de um contexto, pois ocorre de forma tensionada e tal olhar permite compreender que cada artista produz uma obra à sua maneira e, por isso, *Led Zeppelin*, *Rolling Stones* e *Jeff Beck Group* produziram obras em um mesmo período, mas com características diferentes e nuançadas (ADORNO, 2011).

IT'S SOMETIMES THE SAME: JUVENTUDE E CONTRACULTURA NA DÉCADA DE 1960

Antes da existência do Led Zeppelin, os quatro membros da banda circularam ou tocaram nos clubes de música e *pubs* do que ficou conhecido como *underground*, um espaço físico e cultural localizado principalmente no bairro do Soho e na Fitzrovia, em Londres (FYFE, 2003; MILES, 2010), que eram frequentados por jovens boêmios durante a década de 1960. O Marquee Club, a casa de shows que foi o lar dos Rolling Stones e dos Yardbirds, por volta de 1966, tinha um evento conhecido como *Psychedelic Sundays*, em que indivíduos buscavam perceber a sociedade de maneira menos mecânica, a partir de drogas como a dietilamida do ácido lisérgico (LSD), a psilocibina, a maconha e outras.

A utilização de drogas não era uma novidade no *underground*, uma vez que outras já circularam pelo Soho (HEBDIGE, 2003, p. 89). No entanto, durante a década de 1960, o estímulo ao uso de psicoativos para a crítica artística do existente veio da chamada geração *beat*, um conjunto de escritores norte-americanos que, durante os anos 1950, estavam descontentes com a Guerra Fria e o risco de uma explosão atômica, e se reuniam para escrever, entoar mantras budistas e usar drogas como as supracitadas, dentre eles estavam Allen Ginsberg e William Burroughs. No início da década de 1960, parte desses poetas encontrava-se em Londres fazendo arte experimental no *underground* (MILES, 2010). Como afirma Barry Miles¹⁵ (2010), dos eventos organizados pelos *beats* surgiram as ideias para o *London film-makers co-op*, *Indica books and galery*, o jornal *International Times* e a *London Free School*. Todas essas organizações tinham como objetivo trazer uma cena com arte experimental e formas de pensar mais autônomas, em que os professores da Escola Livre de Londres não agiriam com autoritarismo em relação aos alunos (MILES, 2010).

¹⁵ Barry Miles foi da cena do *underground* na década de 1960 e editor do jornal *International Times*. Atualmente, ele é um memorialista da contracultura.

Esses jovens londrinos, que passaram a ser conhecidos como *freaks*¹⁶, compreendiam que era possível uma sociedade livre do cerceamento da liberdade individual e dos desejos, e sem guerra, simbolizada na Guerra do Vietnã (1965-1975), à qual faziam oposição. Em sua maioria, eles pertenciam à classe média e viviam em um ambiente de pleno emprego e seguridade social, no chamado Estado de bem-estar social. Essa situação tinha sido alcançada pelos países da Europa Ocidental, inclusive os presentes na Grã-Bretanha, mediante empréstimos realizados pelos Estados Unidos para reconstrução do Velho Continente e o afastamento dessas nações em relação a União Soviética durante a Guerra Fria, o que ficou conhecido como Plano Marshall (HOBSBAWM, 1995). Assim, os jovens questionadores desse capitalismo cujas contradições não ficavam aparentes vieram de uma situação de bonança e não de pobreza (HOBSBAWM, 1995; MILES, 2004).

Esse fenômeno é conhecido como contracultura, conceito cunhado por Theodore Roszak (1972) para compreender diversas manifestações socioculturais e políticas de pessoas entre 18 e 30 anos que, naquele contexto histórico, faziam oposição ao que entendiam por tecnocracia, que para esse autor seria a

[...] forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando falam de modernização, atualização, racionalização, planejamento. Com base em imperativos incontestáveis como a procura de eficiência, a segurança social, a coordenação em grande escala de homens e recursos, níveis cada vez maiores de opulência e manifestações crescentes de força humana coletiva, a tecnocracia age no sentido de eliminar as brechas e fissuras anacrônicas da sociedade industrial. (...) A política, a educação, o lazer, o entretenimento, a cultura como um todo, os impulsos inconscientes e até mesmo, como veremos, o protesto contra a

¹⁶ A expressão, em uma tradução aproximada para o português, significaria doidões. No *International Times*, aparece que os *freaks* são aqueles que agem de acordo com as suas próprias leis e reconhecem no outro as suas motivações (MILES, 1967). Salienta-se que os *hippies* seriam apenas um grupo dentro dos *freaks*.

tecnocracia — tudo se torna objeto de exame e de manipulação puramente técnicos. (ROSZAK, 1972, p. 12)

Há um debate acerca do conceito de contracultura, pois Ken Goffman e Dan Joy (2007) compreenderam que esse conceito pode estar relacionado a diversas ações políticas e culturais que ao longo da História ofereceram resistência ao *status quo*. Contudo, quando Roszak (1972) cunhou esse conceito, ele estava pensando sobre uma série de valores que pertenciam a uma época específica e a diversos grupos não unívocos, mas que, nos anos 1960, possuíam características similares, como o uso de psicoativos para a busca de uma nova forma de pensar a sociedade. Por conseguinte, a opção mais viável é a utilização de Roszak (1972) nesse artigo, para que as especificidades históricas da contracultura não se percam.

O LSD foi o catalisador da crítica que os jovens faziam à tecnocracia e seus efeitos alteravam as percepções acerca da realidade. Como explica Michael Hicks (1999), seu uso provoca: 1) a descronização: o rompimento das percepções convencionais de tempo; 2) despersonalização: ruptura com os limites do ego; 3) dinamização: sensação de que os espaços físicos estão em derretimento. Assim, os *freaks* desejaram uma música que reproduzisse essas sensações através da sonoridade.

Desse modo, foi dada aos músicos a possibilidade de fazer músicas longas e com ritmos desacelerados (descronização) e/ou com alterações no andamento, tal como “Dazed and confused” e “How many more times”; de realizar transformações extremadas e bruscas na dinâmica musical, que alteram a percepção do fluxo sonoro, tal como quando Jimmy Page toca cada estrofe com um arranjo de guitarra diferente em “Dazed and confused” (despersonalização). Por fim, a possibilidade de o som dos instrumentos aparentarem derretimento, sofrendo transfigurações, resultado de uma série de procedimentos técnicos, como o uso do eco reverso ou da sonoridade do arco de violino passando entre as cordas da guitarra com alterações feitas por efeitos

de estúdio. No sentido da dinamização, o *bend* que altera a estrutura sólida do lamento também pode se enquadrar nessa característica.

Aqui reside um dos problemas de se entender a música popular como algo meramente padronizado, sem levar em consideração a primazia do objeto, pois a exigência *freak* possibilitou aos músicos compor sem ter um esquema pré-estabelecido no qual se fiar e muitas dessas músicas, como “Dazed and confused”, fizeram sucesso. Segundo David Simonelli (2013, p. 101),

[...] entre 1966 e 1967, tanto na Grã-Bretanha quanto nos Estados Unidos, as aspirações artísticas dos músicos faziam parecer algo limitado ao referir-se à sua bagagem musical, como no álbum *Revolver*, dos Beatles, como meramente pop music. Não era música [de rock and roll] feita para as paradas de sucesso da NME, mas para a satisfação artística dos músicos envolvidos. [...] A imagem do compositor como um artesão que media seu sucesso musical em termos de unidades vendidas, era agora ultrapassado.¹⁷

Salienta-se que, embora a música psicodélica possuísse características gerais específicas durante meados da década de 1960, não se tratava de aspectos técnicos (FENERICK, 2021), logo, possibilitavam faixas diversas. Por exemplo, “How many more times” é completamente diferente da também psicodélica “A saucerful of secrets” (Pink Floyd) ou de “Lucy in the sky with diamonds” (Beatles). Dessa forma, a contracultura de meados da década de 1960 abriu espaço ao novo e ao inusitado.

Essa nova forma de música também impactou a organização da indústria fonográfica, pois a feitura do rock, que usava técnicas de estúdio para produção de sonoridades, se tornou incompreensível para aqueles que já possuíam cargos nas gravadoras e o setor de Artistas e Repertórios (A&R),

¹⁷ No original: “[...] by 1966 and 1967, in both Britain and America, the artistic aspirations of musicians made it seem somewhat limited to refer to a complete musical package like the Beatles’ *Revolver* (1966) as merely pop music. I was not music made for NME charts, but for the artistic satisfaction of the musicians involved. [...] The image of songwriters as craftsmen measuring their music success in terms of units sold was now passé.”

responsável pela produção musical, desapareceu, como explica Chapple e Garofalo (1989, p. 41)

O chefe de A&R (que nunca era uma mulher) decidia que canções deviam ser gravadas e quais os cantores deviam gravá-las. Preparava as adaptações musicais, escolhia os acompanhantes e fazia os arranjos ou, pelo menos, contratava quem fizesse. O A&R era o produtor no sentido moderno da palavra.

No lugar desse setor, roqueiros ou produtores individuais que entendiam de psicodelia assumiram, como no caso de Jimmy Page, no Led Zeppelin, Frank Zappa, no Mother of Invention e de George Martin, nos Beatles.

Os gêneros encontrados no *Led Zeppelin* também possuem uma história ligada ao *underground*. Desde os finais da década de 1950, o blues também foi um elemento em que a juventude britânica forjou sua identidade, pois compreendia que ele seria uma provocação contra o consumismo da classe média britânica que havia abandonado a cultura de classe trabalhadora (SIMONELLI, 2013). Assim, uma parte da juventude fazia oposição ao *jazz* das *Big Bands*, que era bem aceito no circuito da classe média e circulava de forma massificada pelo Reino Unido, e ao *status quo* britânico, que temia a americanização de sua cultura e se via como o guardião da “verdadeira” cultura (SCHWARTZ, 2007).

Basicamente, há três fases do blues na Grã-Bretanha: a primeira, entre 1958 e 1962, em que os jovens consumiam blues, mas os fomentadores da cena eram os chamados tradicionalistas, que compreendiam que apenas o blues rural era autêntico e que outras formas urbanas (como o R&B) eram comerciais e, portanto, representariam a decadência do blues; a segunda, entre 1962 e 1965, em que Chris Barber e Otilie Patterson trabalharam com Muddy Waters em Chicago, que gostaram do estilo do cantor afro-americano e levaram esse modelo para a Grã-Bretanha, momento no qual surgiram bandas como Rolling

Stones e os Yardbirds; e o terceiro, entre 1965 e 1970, caracterizado pelo retorno do country blues e pela guinada de algumas bandas para o chamado de blues moderno. Eric Clapton e Jimmy Page também buscaram referências neste último estilo, que tinha como expoentes nomes como B.B. King e Buddy Guy. Eles tinham preferências por um blues que fosse eletrificado e que tivesse a guitarra como instrumento central, se utilizando de vibrato com o dedo, *fuzz*, *clipped phrase*¹⁸ e solo fluído, diferente do blues baseado no acorde rítmico tal como feito por Muddy Waters e Howlin' Wolf (SCHWARTZ, 2007).

Devido a essa aproximação com o blues moderno, na cena londrina, o guitarrista não era apenas um elemento fundamental nas bandas, mas era visto como herói, por isso a proeminência dos Yardbirds nos clubes do *underground* (MILWARD, 2013; SIMONELLI, 2013). Em *Led Zeppelin*, a primazia da guitarra e sua clareza, em faixas como "You shook me", não é somente um estilo individual, mas uma exigência do público londrino que via no blues, ainda que padronizado, a negação do comercialismo de classe média, revelando uma das contradições da juventude londrina, uma vez que o blues é uma mercadoria e, portanto, é comercializado. Nesse caso, o Led Zeppelin também não rompeu com os Yardbirds, que foram importantes justamente por tocar esse gênero musical afro-americano.

Desde os finais da década de 1950, alguns grupos de jovens, também chamados de subculturas, que se viam como representantes da classe trabalhadora, circulavam pelo *underground* londrino e forjavam sua identidade também na música, como os *teddy boys* e os *rockers*, mais conectados ao rock and roll, e os *mods* (abreviação de *modernists*), que tinham relação com o que ficou conhecido como R&B britânico, além das músicas da Tamla/ Motown, da Stax/Volt e de gêneros como o soul, a bluebeat e o ska (HEBDIGE, 2003, p. 87; SIMONELLI, 2013, p. 63). Foram esses últimos que entre 1963 e 1966

¹⁸ Fraseados feitos na guitarra entre um verso e outro que são executados de maneira clara e rápida, como faziam os músicos de jazz *bebop*.

frequentaram o Marquee Club e o Flamingo e se tornaram peças-chave no contexto social da juventude londrina e do blues.

Todavia, no lugar do LSD, que é uma droga alucinógena, os *mods* utilizavam anfetaminas, também chamadas de *speed*, que serviam para que ficassem “alertas” para os perigos noturnos ou para simplesmente poderem dançar, como se essas drogas conectassem corpo e mente em uma mesma “alta velocidade” (HEBDIGE, 2003, p. 89). Essa subcultura ficou conhecida pela sua forma elegante, limpa e discreta de se vestir, em busca constante de inovação de seu estilo, uma vez que procuravam nunca copiar seu semelhante (SIMONELLI, 2013, pp. 63-64). Segundo Dick Hebdige (2003), os *mods* incorporavam diversas mercadorias da sociedade de consumo em suas roupas, mas com seu modo de vida boêmio e sua atitude crítica em relação à passividade da classe média, subvertiam o significado desses elementos e transformavam a moda em algo ativo e crítico.

O folk britânico também se tornou parte da identidade jovem. Antes da ascensão da contracultura, os defensores de uma cultura nacional inglesa, contrária à cultura de massas simbolizada no rock and roll e no próprio rock, buscavam referências no folclore britânico e se colocavam contra a mecanização da vida, defendiam a natureza e eram contrários às armas nucleares, porém, em sua maioria, eram nacionalistas conservadores e, portanto, favoráveis à mecanismos que controlavam os desejos individuais. Todavia, os jovens do *underground* se sentiram atraídos por algumas características da comunidade folk, uma vez que ela tinha uma autenticidade anticomercial e pautas que se colocavam contra o racionalismo técnico e à guerra. Ainda que os jovens tenham aderido a esses valores e os tenham transformado em uma crítica a qualquer modelo de opressão, a entrada de roqueiros e de seu público na cena folk foi vista como um desastre pelos tradicionalistas, pois, além de serem favoráveis aos comandos cerceadores dos desejos, entendiam que a música tocada com instrumentos elétricos era símbolo de um comercialismo decadente.

Contudo, desse contato surgiram bandas que adotaram a linguagem do rock e forçaram modificações no circuito, dentre essas, há a Pentangle, a Incredible String Band e a Fairport Convention (SIMONELLI, 2013).

Dessa forma, o elemento “luz e sombra” de Jimmy Page está além da sua relação acústico e elétrico, reside também em sua concepção entre música pré-estabelecida e aquelas com traços experimentais que circulavam no *underground*. Todavia, essa característica não é restrita ao Led Zeppelin, mas é algo que está na sociedade, pois o rock dialoga com os elementos do pré-formatado e do inusitado. Por conseguinte, essas questões não permeiam apenas a banda que se está estudando, mas outras, como os Beatles (FENERICK; MARQUIONI, 2015).

À vista disso, tomar o rock como um gênero musical a partir das definições de Allan Moore (2001), seria insuficiente para enquadrar a música do Led Zeppelin, pois não há gestos padrões quando se comparam diversas músicas de rock psicodélico. E, levando em consideração “Dazed and confused”, nota-se que o *Led Zeppelin* não se resume a uma reunião de gêneros. Por isso que o rock, a partir de seu momento psicodélico, diferencia-se de seu antecessor, o rock and roll, pois as músicas de Chuck Berry e Little Richards não se assemelham às possibilidades musicais do contexto dos *freaks*, como argumenta a historiografia especializada no assunto (MERHEB, 2012; HICKS, 1999; FENERICK; MARQUIONI, 2015; FENERICK, 2021; SIMONELLI, 2013).

Em estudos brasileiros, Merheb (2012) e Fenerick e Marquioni (2015) compreendem o rock como uma forma cultural, conceito elaborado pelo pensador marxista Raymond Williams (1965, p.58) que seria um conceito para descobrir valores ou significados universais,

[...] em que a clarificação de um modo de vida particular é o principal fim na visão, para uma ênfase que do estudo de significados e valores particulares, procura não muito compará-los, como um modo de estabelecer uma escala, mas estudar seus modos de transformação para descobrir certas ‘leis’ ou

‘tendências’ gerais, através das quais os desenvolvimentos social e cultural como um todo podem ser mais bem compreendidos.¹⁹

O Led Zeppelin parece, dessa forma, trabalhar dentro das contradições do rock e não se caracteriza por uma banda que possui apenas um gênero musical, pois isso faz parte do seu projeto “luz e sombra”. Todavia, as contradições da contracultura aparecem não só na musicalidade, como em suas letras.

“SOUL OF A WOMAN WAS CREATED BELOW”

A temática de todas as letras do *Led Zeppelin* é machista e misógina, pois como afirma Emma Rees e Richard Wilson (2009), esse posicionamento não ocorre apenas quando há a objetificação do corpo das mulheres, mas na inferiorização de sua voz, na retirada de sua individualidade, ao encará-las apenas como passivas, mecanizadas e sem poder sobre si. Além disso, a misoginia também pode ser vista quando as mulheres são fontes de terror e de desconfiança (REES; WILSON, 2009, p. 66).

“Your time is gonna come” traz a temática de um homem que não aceita que a mulher possua relações com outros indivíduos e isso o leva a dizer que ela estaria “Vagabundeando com todos os garotos da cidade”²⁰. Os dois versos finais da primeira estrofe também revelam a dor de um homem que não consegue controlar a ex-parceira e, por isso, espera se vingar dela ao se relacionar com outras mulheres. O refrão, assim, é uma ameaça (REES; WILSON, 2009), frente a quem realiza seus próprios desejos sexuais, como se pode notar: “Você procurará por mim, mas baby, eu terei ido/ Isso é tudo que

¹⁹ No original: “[...] in which clarification of a particular way of life is the main end in view, to an emphasis which from studying particular meanings and values, seeks not so much to compare these, as way of establishing a scale, but by studying their modes of change to discover certain general ‘laws’ or ‘trends’ by which social and cultural development as whole can better understood.”

²⁰ Segundo verso da primeira estrofe, no original: “Messin’ around with every guy in town”

eu direi a você, mulher// A tua hora chegará”²¹. Tal comportamento masculino também se repete em “Good times bad times”, na qual a mulher que deixou o narrador, jurou que seria toda dele. Ao invés de compreender como uma declaração de amor, ele entendeu que a mulher estava se tornando sua propriedade²². Em “Communication breakdown”, há uma situação semelhante, em que a quebra de comunicação e o colapso nervoso sentido pelo narrador²³ se dá porque a mulher não permite ser controlada pelo homem, como se nota na primeira estrofe da faixa:

Hey garota, pare o que você está fazendo
 Hey garota, você me levará à ruína
 Eu não sei o que é que eu gosto sobre você, mas eu gosto muito disso
 Você não vai me deixar te possuir? Deixe-me sentir teu toque amoroso²⁴

A mulher como objeto sexual que deve se portar de uma maneira segundo o desejo masculino aparece em “You shook me”, em que *bird*, na gíria inglesa pode significar garota, o que faz sentido na letra, pois é substituído pela expressão *baby*. Para aquelas que não atendem às vontades, compra-se um anel de diamante, como se percebe: “Eu tenho um pássaro que assobia, eu tenho pássaros que cantam/ Eu tenho um pássaro que assobia, eu tenho pássaros que cantam/ Eu tenho uma *baby*, que não fará nada (compre um anel de diamantes)”²⁵.

²¹ No original: “You’ll look for me but baby I’ll be gone/ This is all I gotta say to you woman// Your time is gonna come”

²² Essa ideia está presente a partir do segundo verso da segunda estrofe: “Levou apenas alguns dias, até que ela se livrou de mim/ Ela jurou que seria toda minha e me amaria até o fim”. No original: “Only took a couple of days, till she was rid of me/ She swore that she would be mine and love me till the end”.

²³ Letra do refrão de “Communication breakdown”: “Quebra de comunicação, é sempre igual/ tendo um colapso nervoso, me deixe louco”. No original: “Communication breakdown, it’s always the same/ havin’ a nervous breakdown/ drive me insane”.

²⁴ No original: “Hey girl, stop what you’re doin’/ Hey girl, you’ll drive me to ruin/ I don’t know what it is I like about you, but I like it a lot/ Won’t you let me hold you? Let me feel your touch”.

²⁵ No original: “I have a bird that whistles, and I have birds that sing/ I have a bird that whistles, and I have birds that sing/ I have a baby, won’t do nothing (buy a diamond ring)”

Em “Dazed and confused”, a misoginia se mostra através da desconfiança que se tem na mulher, pois como afirma Robert Plant ao cantar a faixa,

Todo dia eu trabalho duro, trazendo ao lar meu suado salário
Tento amar você, baby, mas você se afasta de mim
Não sei para onde você está indo, apenas sei onde você esteve
Doce e pequena, baby, eu quero você de novo²⁶

A própria expressão *baby* que aparece em todas as faixas do *Led Zeppelin*, não é apenas *vocalises* feitos por Robert Plant, mas maneiras de negar a maturidade à mulher e infantilizá-la para que ela seja dominada com a maior facilidade, como demonstra Rees e Wilson (2009). A situação de machismo e dominação chega ao ápice em “How many more times”, quando o sujeito da letra da música tem fixação por garotas em idade escolar e as conquistas de forma seriada, como se pode notar:



Eu era um homem jovem, eu não pude resistir
Comecei a pensar sobre o que eu tinha perdido
Me deu uma garota e eu a beijei, e depois, e depois
Whoooooops, oh, não, *yeah*, bem eu fiz isso de novo
Agora eu tenho dez crianças minhas
Eu tenho outra criança a caminho, que soma onze
Mas eu estou em constante paraíso
Eu sei que está tudo bem na minha mente
Por que eu peguei uma estudante pequena e ela é toda minha²⁷
(grifos nossos)

As mulheres, que causam ciúmes e colapsos nervosos no narrador das músicas do *Led Zeppelin*, são aquelas que recusam sua condição de inferioridade ou, para usar a expressão de Simone de Beauvoir (2019, p.503), de vassala, ao

²⁶ No original: “Every day I work so hard, bringin’ home my hard-earned pay/ Try to love you baby, but you push me away/ Don’t know where you’re going, only know just where you’ve been/ Sweet little baby, I want you again”.

²⁷ “I was a young man, I couldn’t resist/ Started thinkin’ it over just what I had missed/ Got me a girl and I kissed her, and then, and then/ Whoooooops, oh, no, yeah, well, I did it again/ Now I’ve got ten children of my own/ I got another children on the way, that makes eleven/ But I’m in constant heaven/ I know it’s alright in my mind/ ‘Cause I got a little schoolgirl and she’s all mine”.

fazerem o contrário daquilo que coloca a mulher no lugar da feminilidade, uma vez que se apresentam como sujeito soberano e não aceitam a passividade a qual foram destinadas (BEAUVOIR, 2019). As letras do Led Zeppelin, no entanto, mostram homens que “querem despertar na mulher uma emoção singular, e não serem eleitos para satisfazer sua necessidade em sua generalidade” (BEAUVOIR, 2019, p. 513) encarando-as como presas. Tal comportamento que não aceita mulheres com sexualidade livre faz parte de uma feminilidade imposta às mulheres de fora para dentro, algo que não é restrito apenas à questão da sexualidade, mas é aquilo que, segundo Simone de Beauvoir (2019) e Betty Friedan (2020), encarcera as mulheres na atividade doméstica, no cuidado com a educação dos filhos e na sua relação estritamente “delicada” com o corpo.

Devido a esse posicionamento misógino, Angela McRobie e Simon Frith (1990, p.374), definiram o Led Zeppelin como uma banda de “cock rock”, quando roqueiros são agressivos em seu modo de tocar e cantar, gritam e gemem. Susan Fast (2001), ao pensar sobre a recepção das obras do Led Zeppelin, questiona o posicionamento de McRobie e Frith (1990), ao criticar o fato de que as mulheres não gostam apenas da passividade e do *soft*. Ademais, ela discorda do reducionismo com o qual os dois autores encaram a voz de Robert Plant, que nem sempre opta pela agressividade, como no caso de “Babe I’m gonna leave you”. A partir dessa apreciação e dos apontamentos realizados por Simone de Beauvoir (2019), pode-se também questionar os motivos pelos quais se deveria pensar que as mulheres apenas se expressariam artisticamente de maneira leve ou passiva, pois isso é reconciliar a mulher com seu lugar de feminilidade ou, seja, de opressão.

Edward Macan (2009) também é crítico dessa perspectiva do “cock rock”, uma vez que ele compreende que os valores de leveza, amedrontamento e mistério, ligados à vanguarda, são femininos, como é o caso da sessão de arco de violino de “Dazed and confused” e a agressividade e o primitivo são

características da masculinidade. Assim, para Macan (2009), o Led Zeppelin não pode ser visto como misógino por equilibrar esses elementos em sua musicalidade, como no caso das duas faixas sem forma pré-estabelecida. Contudo, esse autor não faz uma análise completa do *Led Zeppelin* e não percebe que mesmo aquelas que ele veria apenas com elementos masculinos são misóginas. Além disso, Macan (2009) não tece uma crítica acerca do que pode trazer características ontológicas a mulheres e homens, preferindo apenas reproduzir tal problema.

Durante a década de 1960, os homens *freaks* incorporaram aspectos restritos às mulheres pela sociedade conservadora, como usar roupas coloridas, colares de miçangas e cabelos compridos, possibilitando o que ficou conhecido como nova masculinidade (FRITH, 1998; MACAN, 1997). Essas características podem ser observadas na própria aparência dos membros do Led Zeppelin durante a existência da banda. Tal atitude possibilitou um esfumaçamento entre as fronteiras de gênero, mas não resolveu a questão do machismo dentro da própria contracultura, uma vez que as mulheres ainda eram sensualizadas e tratadas como objetos sexuais dos homens, como se observa nas páginas do volume 1, *issue 4* do *International Times*, em que há um guia para os clubes de *strippers* do bairro do Soho elaborado pelo *freak* e participante da *London film-makers co-op* Raymond Durnat (1966). Nesse guia, as *strippers* francesas se assemelhavam à imagem de secretárias fofas, com físico suculento e inteligência dramática. E há shows de *strip-tease* que são afrodisíacos, ou seja, que elevam a testosterona dos *freaks* (DURGNAT, 1966, p. 11). Dessa forma, as mulheres, perdem sua soberania para realizar seus desejos frente ao pagamento que os homens realizam nesses ambientes, colocando em xeque aspectos da contracultura que se opunham ao controle dos impulsos livres.

Segundo Barry Miles (2004, p. 13), os *freaks* tratavam as mulheres como “velhas senhoras” ou “novinhas” e esperavam que elas cuidassem do lar e que fizessem as tarefas domésticas como uma mulher da classe média conservadora.

Tal atitude foi questionada pelas mulheres participantes da contracultura e por alguns homens que eram proeminentes no *underground*, como Barry Miles, que percebia que as mulheres eram desumanizadas pelos *freaks* e que era preciso uma mudança de postura e de mentalidade para que houvesse uma transformação da sociedade de fato (MILANI, 2018). Assim, o *Led Zeppelin*, ainda que apresente algumas possibilidades artísticas emancipatórias, em que os *standards* não são reproduzidos, também possui elementos de conflito inerente a essa contracultura, da qual eram participantes, tal como o machismo, o que também pode ser visto como parte de sua proposta de “luz e sombra”, pois reunia elementos contraditórios presentes no *underground*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se o objetivo de Jimmy Page, ao realizar seu projeto, batizado como *Led Zeppelin*, era romper com a composição de *hits*, tal como feitos pelo produtor dos *Yardbirds*, a elaboração de faixas como “Good times bad times”, “Communication breakdown” e “Your time is gonna come”, segundo esquemas padrões que eram caminhos para o sucesso comercial na música pop desde, pelo menos, a década de 1950, coloca uma derrota para esse projeto, que acaba por reproduzir aquilo que não desejava ser. Além disso, o próprio blues, folk e a música que não seguia modelos pré-estabelecidos presentes no *Led Zeppelin* remetem a continuidades com os *Yardbirds* e a ideias do próprio Jimmy Page que já eram empregadas na banda que compôs *Little Games*.

Todavia, é perceptível que certa reprodução do que ocorria nos *Yardbirds* também possibilitou que, no álbum em questão, Jimmy Page conseguisse levar adiante a pretensão de fazer “luz e sombra”, não somente empregando instrumentação acústica e elétrica, mas compondo *hits*, músicas com fórmulas pré-estabelecidas e aquelas com características experimentais, o que permite, de certa forma, uma realização parcial de suas pretensões.

Led Zeppelin também é revelador dos conflitos da contracultura, público que frequentava o *underground* de Londres e do qual o Led Zeppelin fazia parte e permitiu obras com características não padronizadas, por desejarem uma música que reproduzisse os efeitos do LSD na mente humana e que corroborasse com sua busca por uma sociedade livre de comandos e do cerceamento da autonomia individual, ao mesmo tempo em que apresentavam o pop padronizado e o machismo e misoginia de forma acrítica, o que coloca a mulher numa posição de subalternidade e as impõe a feminilidade, que, para Simone de Beauvoir (2019), significava a restrição da ação das mulheres por as colocarem um papel pré-definido, de sujeição às vontades dos homens e de mera sexualização. À vista disso, nota-se que os homens *freaks* em raros momentos permitiam que mulheres expressassem seus desejos de maneira livre de comandos, o que demonstra as contradições da contracultura.

Por fim, em *Led Zeppelin*, as possibilidades artísticas emancipatórias da contracultura estão tensionadas em outros elementos que também circularam pelo *underground* durante a década de 1960, como no caso dos *mods*, o que permitiu ao Led Zeppelin dialogar com o blues e a apresentar uma diversidade musical no projeto “luz e sombra”, no qual a interação não se dava apenas com o acústico e o elétrico, mas com o pré-definido e o inusitado, com o blues, o pop e o psicodélico e com os *mods* e os *freaks*.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Introdução à sociologia da música**: doze preleções teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ADORNO, Theodor. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel. **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Editora Ática, 1986. p. 115-146.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008
- CARONE, Iray. A face histórica de *On popular music*. In: CARONE, Iray. **Adorno em Nova York: Os estudos de Princeton sobre a música no rádio (1938-1941)**. São Paulo: Alameda, 2019. p.105-144.
- CHAPPLE, Steve; GAROFALO, Reebee. **Rock & Indústria: história e política da indústria musical**. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- COVACH, John. Form in rock music: a primer. In: STEIN, Deborah. **Engaging Music: Essays in music analysis**. New York: Oxford University Press, 2005, pp.65-76.
- CREAM. **Disraeli Gears**. New York: Atlantic Records, 1997 [remasterizado do LP original de 1967]. 1 CD (33min.). Disponível no Spotify.
- DIAS, Marcia Regina Tosta. Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 13, p. 63-74, 2012.
- DURGNAT, Raymond. Strippers: a guide to Soho clubs. **International Times**, London, v. 1, n. 4, 27 nov. 1966. p. 11. Disponível em: https://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1966&volume=IT-Volume-1&issue=4&item=IT_1966-11-28_B-IT-Volume-1_Iss-4_011. Acesso em: 26 jun. 2022.
- FAIRPORT CONVENTION. **Liege and lief**. New York: Island Records; Universal Music, 2002 [remasterizado do LP original de 1969]. 1 CD (55min.). Disponível no Spotify.
- FAST, Susan. **In the houses of the holy: Led Zeppelin and the power of rock music**. New York; London: Oxford University Press, 2001.
- FENERICK, José Adriano. Pink Floyd: Gritos de estranhamento e alienação. In: FENERICK, José Adriano (Org.). **Nas trilhas do rock: contracultura e vanguarda**. Curitiba: Appris, 2021. p. 97-112.
- FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. Revoluções do álbum branco: vanguardismo, Nova Esquerda e música pop. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 17, n. 31, p. 21-37, jul.-dez. 2015. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF31/5_As_revolucoes_do_Album_branco.pdf. Acesso em: 06 ago. 2018.
- FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*: uma colagem de sons e imagens. **Fênix: Revista de História e**

Estudos Culturais, Uberlândia, v. 5, ano V, n. 1, p. 1-21, jan.-mar. 2008. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF14/Artigo2JoseAdrianoFenerick.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2016.

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Rio de Janeiro: Rosas dos tempos, 2020.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela. Rock and sexuality. In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (Eds.). **On record: rock, pop and the written world**. New York: Routledge, 1990. p. 371-389.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Massachusetts: Harvard University Press, 1998.

FYFE, Andy. **When the levee breaks: the making of Led Zeppelin IV**. Chicago: A Capella Books, 2003.

GILMORE, Mikal. **Ponto final: crônicas sobre os anos 1960 e suas desilusões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HEBDIGE, Dick. The meaning of mod. In: HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (edit.). **Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain**. Abingdon: Routledge, 2003. p. 87-96.

HICKS, Michael. **Sixties rock: garage, psychedelic and other satisfactions**. Chicago: University of Illinois Press, 1999.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JANSCH, Bert. **Jack Orion**. London: Sanctuary Records Group Ltd., 2015. [remasterizado do LP original de 1966]. 1 CD (32 min.). Disponível no Spotify.

LED ZEPPELIN. **Led Zeppelin**. New York: Atlantic Records, 1969. 1 LP (44min.).

MACAN, Edward. Bring the balance back. In: CALEF, Scott (Org.). **Led Zeppelin and Philosophy: all will be revealed**. Illinois: Open Court Publishing Company, 2009. p. 187-218.

MACAN, Edward. **Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture**. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997.

MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução**: uma história cultural do rock, 1965-1969. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MILANI, Vanessa Pironato. She's leaving home: o processo de feminilização na canção dos Beatles, o movimento feminista e a contracultura. In: SOUSA, Rainer Gonçalves (Org.). **Nas trilhas do rock**: experimentalismo e mercado musical. Goiânia: Kelps, 2018. p. 55-81.

MILES, Barry. **Hippie**. New York: Sterling Publishing, 2003.

MILES, Barry. Miles. **International Times**, London, v. 1, n. 7, 30 jan. 1967. p. 2. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Volume-1&issue=7&item=IT1967-01-30_B-IT-Volume-1_Iss-7_002. Acesso em: 10 nov. 2018.

MILES, Barry. **London Calling**: a countercultural History of London since 1945. London: Atlantic Books, 2010.

MILWARD, John. **Crossroads**: how the blues shaped rock'n'roll (and rock saved the blues). New Hampshire: University Press of New England, 2013.

MOLINA, Sérgio. **Música de montagem**: A composição de música popular no pós-1967. São Paulo: É Realizações, 2017.

MOORE, Allan. Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. **Music & Letters**, Oxford, vol. 82, n. 3, 2011, pp. 432-442.

PINK FLOYD. **A saucerful of secrets**. London: Pink Floyd Music Ltd.; Sony Music Entertainment, 2016. [remasterizado do LP original de 1968]. 1 CD (39min.). Disponível no Spotify.

POPOFF, Martin. **Led Zeppelin**: All the albums, all the songs. Minneapolis: Voyageur Press, 2018.

REES, Emma; WILSON, Richard. Sometimes a guitar is just a guitar. In: CALEF, Scott (Org.). **Led Zeppelin and Philosophy**: all will be revealed. Illinois: Open Court Publishing Company, 2009.

ROSS, Alex. **Escuta só**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

SCHWARTZ, Roberta Freund. **How Britain got the blues**: the transmission and reception of American blues style in the United Kingdom. Oakley: Ashgate Publishing Limited, 2007.

SIMONELLI, David. **Working Class Heroes**: Rock Music and British society in the 1960s and 1970s. Plymouth: Lexington Books: 2013.

THE BEATLES. **Sgt Pepper Lonely Hearts Club Band**. London: Apple Corps., 2017 [remasterizado do LP original de 1967]. 4 CDs (203min.). Disponível no Spotify.

THE JEFF BECK GROUP. **Truth**. Londres: Warner Music Group, 2016. [remasterizado do LP original de 1968]. 1 CD (70 min.). Disponível em Spotify.

THE ROLLING STONES. **Out of our heads**. New York: ABKCO Music & Records, 2002 [remasterizado do LP original de 1965]. 1 CD (33min.). Disponível no Spotify.

THE YARDBIRDS. **Little games**. London: Parlophone Records, 2003 [remasterizado do LP original de 1967]. 1 CD (76min.). Disponível no Spotify.

TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra**: conversas com Jimmy Page. São Paulo: Globo, 2012.

WALL, Mick. **Led Zeppelin**: quando os gigantes caminhavam sobre a Terra. São Paulo: Lafonte, 2009.

WARNER CHAPPEL MUSIC. **Led Zeppelin**: off the record. London: Rittor Music, 1990.

WATERS, Muddy. **The Chess box**. Santa Monica: UMG, 1989 [remasterizado do LP original de 1989]. 3 CDs (210 min.). Disponível em Spotify.

WILLIAMS, Raymond. **The long revolution**. Middlesex: Penguin Books, 1965.

WOLF, Howlin'. **Moanin' in the moonlight**. Chicago: UMG, 1958 [remasterizado do LP original de 1968]. 1 CD (34 min.) Disponível em Spotify.

RECEBIDO EM: 27/07/2022

PARECER DADO EM: 06/09/2022