

Este pdf fora criado com arquivos doc do livro, enviados a mim pelo jornalista Ipitácio Oliveira em 2004.
Joe S.

Nota do autor

Escrever um livro sobre o Kraftwerk seria uma tarefa difícil. O grupo raramente dá entrevistas, muito menos fala de seu passado. Nós começamos com uma folha de papel quase em branco - ajudados apenas pelo amor por sua música, uns poucos recortes de jornal e um desejo de descobrir mais. Numa inspeção mais próxima a maior parte dos artigos cobria os mesmos assuntos, mas freqüentemente com discrepâncias alarmantes nos detalhes.

Para onde ir a seguir? Afinal, é fato bem documentado que o grupo nunca responde correspondência. O tipo de caçada investigativa que se seguiu foi mais como se eu tentasse penetrar os corredores de uma sociedade secreta ou de uma corporação privada de negócios do que de um grupo de música pop. Nossa pesquisa tomou a aparência de uma investigação policial, cada pista nos dando um outro nome ou número de telefone. Um problema comum contra o qual ficamos nos debatendo foi que as pessoas ficavam relutantes de falar a nós sem antes ter a aprovação do grupo.

Como quase sempre ocorre quando algo é escondido em segredo e silêncio, rumores, estórias e mitos tendem a se multiplicar como um vírus. Isto era um problema inevitável ao se escrever um livro sobre um grupo que escolheu se camuflar em tamanho segredo, sem mencionar em imagem complexa.

Ao compilar este livro nós tentamos evitar rumores e nos fixar o máximo possível aos fatos históricos. Contudo, nós baseamos certas suposições em artigos sobre o grupo, os quais podem ter sido parcialmente incorretos. É suficiente dizer que fizemos todos os esforços para confirmar as fontes e verificar as estórias, mas inevitavelmente algumas permanecem sem confirmação. Mesmo assim, talvez agora pelo menos todos os fatos e rumores sobre o Kraftwerk estão reunidos em um único lugar.

Durante nossa pesquisa, logo se tornou evidente que os músicos que têm sido influenciados pelo Kraftwerk eram tão numerosos até para serem relacionados, muito menos entrevistados. Em vista disto, nos concentramos em entrevistar aqueles que realmente conheceram ou trabalharam com o grupo. Além disto nós deixamos que a influência do Kraftwerk fale por si mesma ao colocar sua história dentro do contexto do desenvolvimento da música eletrônica.

Finalmente entretanto, devemos enfatizar que esta não é uma biografia oficial. Além do material direto das entrevistas, todo elogio à música do Kraftwerk são opiniões dos autores e não necessariamente como os vários membros do grupo se vêem. Esperamos que ao documentar analiticamente sua variada e evasiva carreira nós tenhamos de algum modo ampliado a consciência sobre um dos mais fascinantes e influentes grupos musicais de todos os tempos.

Pascal Bussy e Mick Fish - Paris, 1993

Prefácio

Estamos no início do século 21, Ralf Hütter e Florian Schneider estão pedalando pelos Alpes. De repente, eles param entre duas montanhas. Eles tiram de seus bolsos os computadores portáteis que eles têm com eles. Nesses computadores, eles inserem códigos especiais que simultaneamente iniciam shows em Londres, Madrid, Paris, Berlim, Moscou, Amsterdam, Roma e Estocolmo. Em cada uma dessas cidades um grupo de computadores pré-programados toca a música do Kraftwerk. Dentro de poucas horas serão Nova York, Montreal e mais tarde Los Angeles. Os shows de Tóquio e Sidnei já terminaram.

Numa pequena tela portátil os dois ciclistas recebem uma mensagem de seu estúdio Kling Klang em Düsseldorf, onde uma equipe de engenheiros controla tudo através de uma conexão por satélite: "alles OK", pisca na tela. Ralf Hütter e Florian Schneider sorriem um para o outro e prosseguem pedalando.

Alemanha e a Vanguarda

No centro de Düsseldorf está localizado um dos mais exclusivos e misteriosos estúdios da história da música pop moderna. Embora ele contenha bancadas da tecnologia e equipamentos de gravação mais recente, nunca foi alugado, nem suas paredes ecoam estórias de sessões de gravação famosas de músicos pop visitantes. O estúdio fica numa rua de aparência anônima, dentro de um prédio amarelado, com vista para um hotel barato e uma mercearia turca. O estúdio não tem recepção, nem telefone e não recebe correspondência. Diferente de Abbey Road em Londres ou o Sun de Memphis, que recebem hordas de turistas interessados, este estúdio permanece anônimo, tendo sido raramente visitado por jornalistas de música, muito menos pelo público. Contudo, alguns dos discos mais inovadores e surpreendentes do passado recente foram gravados em suas instalações. O nome do lugar é estúdio Kling Klang e por quase 30 anos tem sido o local de trabalho de um grupo - Kraftwerk.

Durante sua existência, dois músicos, Ralf Hütter e Florian Schneider, se encontraram nesse estúdio numa rotina diária - eles improvisaram, trabalharam e meticulosamente gravaram para a posteridade sua visão do mundo. Uma visão que poderia ser descrita livremente como a busca da perfeição sonora - a procura constante de uma nova sonoridade. Nesta busca, eles foram acompanhados por um número seletivo e limitado de engenheiros e músicos, assim como bonecos inanimados e robôs - todos os quais contribuíram para fabricar o produto público que é o Kraftwerk.

De dentro da reclusão auto-imposta do Kling Klang eles criaram um ambiente fabril - um laboratório onde os músicos parecem trabalhar mais como cientistas do que como artistas. Esta pequena indústria caseira cresceu consistentemente em estatura senão em tamanho e abraçou todos os novos avanços da tecnologia de instrumentos, permitindo que cada nova máquina assumisse uma vida própria. A soma total de suas conquistas tem a aparência externa de um negócio aerodinâmico, corporativo onde o estúdio, a música e a imagem, têm sido manipuladas para formar uma entidade única completamente diferente dos grupos pop comuns.

Ainda assim, é uma companhia que lança muitos poucos produtos - seus trabalhadores são cada vez mais silenciosos e não falantes. Poucos LPs pontuados por uma ou outra apresentação ao vivo são tudo que o público recebe do Kraftwerk. Num negócio de entretenimento saturado de grupos ansiosos por atenção, execução e vendas, é surpreendente que o público não tenha perdido o interesse num grupo cujo contato com o mundo exterior seja tão mínimo.

Exatamente o oposto acontece. O Kraftwerk é um dos mais respeitados, reverenciados, influentes e citados grupos de todos os tempos. Mais ainda, hoje é inconcebível compreender o curso da música moderna sem essa peça do quebra-cabeças que é o Kraftwerk. É quase impossível ver como grupos tão distintos como OMD e Depeche Mode até Afrika Bambaataa e numerosos expoentes de house e tecno poderiam existir sem a influência do Kraftwerk. Eles foram descritos uma vez ou outra como músicos de vanguarda, criadores de música industrial, fundadores do pop eletrônico, os Papas do tecno, até os "Beach Boys de Düsseldorf". Os rótulos são infinitos e inevitavelmente restritivos, mas todos eles de algum modo são apropriados.

De alguma forma, apesar de ter existido por mais de 30 anos, o grupo parece hoje tão moderno quanto sempre foi. Um feito notável e raro num mundo que vive do que é passageiro em uma cultura pop descartável. Isto é ainda mais surpreendente considerando que foi conseguido por um grupo que sempre teve pouca consideração por quaisquer tendências ou sutilezas do mundo pop, e que têm uma nacionalidade não associada normalmente com música pop ou rock.

Para traçar o início do que se tornaria uma instituição e um enigma total dentro da indústria da música, é necessário olhar para trás para um período no final dos anos 60 quando a música pop e o rock estavam começando a abrir suas asas sobre os limites geográficos e musicais. Na verdade, agora que a música pop é um negócio muito mais global, é fácil de esquecer que houve um tempo em que a idéia de alguma coisa que não fosse rock americano ou inglês era quase inconcebível. Músicos pop em ascensão de todas as partes do mundo buscavam inspiração em grupos como os Beatles, Rolling Stones e The Who na Inglaterra - ou Bob Dylan, The Beach Boys e The Doors nos Estados Unidos.

Em 1967 o assim chamado "verão do amor" estava acontecendo e um novo espírito de experimentação viu certos músicos de rock tentarem excursões ainda mais ousadas fora das formas comuns da música pop. O clima que permitia a esses músicos aparecerem era baseado no afrouxamento das atitudes sociais e musicais que tinha acompanhado a emergência do movimento hippie. Muitos dos astros da música pop tinham começado a dar as costas ao mercado pop orientado para os singles e tinham adotado uma música nova, mais experimental, orientada para o álbum. A influência do rhythm and blues que dominava a música dos Beatles e Rolling Stones estava sendo abandonada agora em favor de estruturas mais abertas emprestadas do jazz free-form e da música étnica, muitas vezes alimentada por quantidades enormes de LSD.

Na Inglaterra, o Pink Floyd e o Soft Machine eram não apenas pioneiros de uma nova fusão na música, mas também participantes em grandes eventos multi-media, love-ins ou happenings que excediam de longe as expectativas de um concerto de rock normal. Ao mesmo tempo, na costa oeste dos EUA grupos como Grateful Dead, Jefferson Airplane e Frank Zappa And The Mothers Of Invention estrelavam suas próprias maratonas de ácido com uma estranha mistura de improviso totalmente espontâneo, microfonia e música tradicional Americana.

Igualmente em Nova York, como um antídoto a toda a paz e amor da costa oeste, o Velvet Underground, sob a orientação de Andy Warhol, estava mostrando seus próprios eventos multi-media baseados em torno dos mantras induzidos por anfetamina do grupo e shows de luzes piscando.

A revolução hippie e a notoriedade envolvendo os "happenings" logo se espalhou dos EUA e Inglaterra para a juventude da Europa continental carregando consigo idéias mais ousadas do que mera música de rock em volume alto. Experimentação sexual e de drogas, a proeminência emergente do feminismo, dos movimentos gay e de paz, todos culminaram no sentimento de que os jovens agora tinham uma voz política mais efetiva para mudanças.

Contudo, em geral, europeus como os franceses e alemães ainda não tinham seus próprios grupos nativos de rock. Em sua maioria, os esforços europeus de produzir música contemporânea eram considerados ridículos, confinados ao tipo derivativo de canções enfadonhas do *Eurovision Song Contest*.

A maior parte dos grupos europeus se contentava em tocar versões cover de seus mentores americanos e ingleses, principalmente regurgitando o florescente dicionário de clichês do rock, mas com letras cantadas com um sotaque levemente estrangeiro.

Talvez por causa da falta de modelos musicais, os movimentos estudantis europeus adquiriram implicações políticas sérias. Eles não queriam apenas ficar sentados com flores nos cabelos escutando rock, e assim evitando os excessos hedonistas produzidos pelas cenas hippies de Londres, São Francisco e Nova York.

O auge dessa atividade política ocorreu em Paris em maio de 1968, numa explosão de rebelião jovem que viu distúrbios em larga escala de estudantes esquerdistas na capital francesa, cuja seriedade pegou as autoridades de surpresa. A violência desenfreada que

se seguiu, de algum modo pesou mais do que as passeatas anti-Vietnã nos EUA e Inglaterra, tanto que quase conseguiu derrubar o governo francês. Ali estava uma demonstração de desordem que era mais ampla em seu alcance político do que os hippies mais radicais.

Na Alemanha também, os destinos em mudança refletiam um sentido mais profundo do comprometimento político jovem. O país ainda sofria por uma ameaça de "guerra fria" alimentada por tensões entre as duas Alemanhas - Ocidental e Oriental.

Conseqüentemente, uma nova geração de alemães Orientais estava brigando com uma consciência que restava nas sombras do nazismo e na Segunda Guerra Mundial, embora eles fossem muito jovens para terem experimentado o holocausto.

Foi dentro dessa instabilidade política que um número de artistas alemães como Beuys, Richter e Kiefer começaram a explorar modos de recapturar uma identidade cultural alemã. Igualmente, um novo mundo de possibilidades se abria a estudantes de cinema como Fassbinder e Wenders. Também, um grupo de estudantes de música de vanguarda ficou interessado em desafiar idéias comuns do que constituía a música. De todos os grupos alemães que emergiram na crista dessa onda particular experimental, três em particular - Can, Tangerine Dream e Kraftwerk - viriam a ter influência duradoura na cena da música internacional.

O grupo que primeiro teve impacto foi o Can. formado em Colônia em 1968, sua influência dominaria a música alemã por uma década. Ainda assim, o Can conseguiu injetar uma paixão e anarquia em sua música que espelhava os distúrbios estudantis de 1968. Eles logo se tornaram populares na Alemanha, Inglaterra e França, onde sua mistura de improvisação peculiar e influências étnicas foi rapidamente apreciada.

A música do Can era construída em seu próprio estúdio, uma sala num castelo chamado Schloss Norvenich. Confinados por dias, eles trabalhavam em peças através de um processo de improvisação extensiva sobre ritmos repetitivos. O efeito era para criar uma música de transe que parecia ser ao mesmo tempo loucamente aleatória enquanto era organizada e disciplinada. Ao vivo, o grupo muitas vezes tocava longos shows que ignoravam as estruturas convencionais das canções - as canções eram consideradas quase burguesas. Agora os jovens na Europa estavam experimentando o sabor de seus próprios "happenings" caseiros semelhantes àqueles que aconteciam em Londres, São Francisco e Nova York.

O ímpeto inicial do Can era nascido tanto na vanguarda clássica como no rock contemporâneo - dois membros do grupo, Irmin Schmidt e Holger Czukay, tendo estudado composição clássica com Karlheinz Stockhausen. Entretanto, embora a maior parte do Can tenha educação clássica, eles nunca foram preocupados em ter pretensões sinfônicas que cativavam os grupos ingleses de origens clássicas como Emerson, Lake & Palmer e Yes.

A real influência duradoura do Can nas bandas alemãs posteriores tinha ênfase na repetição rítmica. Jaki Liebezzeit tocava com precisão metronômica e permanece um dos mais influentes e respeitados bateristas do rock. Na época em que a maioria dos bateristas demonstrava uma exuberância irrestrita exemplificada por Carl Palmer, Liebezzeit afiava sua técnica a um mínimo absoluto, fornecendo uma base sólida para as camadas improvisadas de som produzido pelo restante do grupo.

O Can conseguiu construir uma ponte entre a atmosfera rarefeita da vanguarda clássica e o enfoque mais tradicional do rock. Assim que eles começaram a expandir as barreiras musicais, outros estudantes de música alemães pegaram o manto, utilizando os últimos avanços em tecnologia de instrumentos. Nos anos que se seguiram, uma leva inteira de grupos alemães atraiu um considerável número de fãs pela Europa e foram chamados, um tanto pejorativamente, de "Kraut Rock". Entretanto, a própria existência de um rótulo significava que pela primeira vez era possível procurar fora do eixo Inglaterra-

EUA por uma fonte de inovação na música.

Provavelmente a maior influência na percepção da música de sintetizador foi o Tangerine Dream. Os "Tangs", como eles se tornaram carinhosamente chamados, foi formado em 1967 por um artista acadêmico e escultor, Edgar Froese, junto a Klaus Schulze e Conrad Schnitzler. Froese tinha passado um tempo em Cadaques com Salvador Dalí, enquanto Schnitzler era conhecido pelo esplêndido apelido de "gênio louco de Berlim". O grupo era inicialmente uma banda de rock tradicional, mas principalmente sob a influência de Schnitzler se tornou uma banda totalmente eletrônica de sintetizadores.

Mais tarde, a música ambiental sintetizada do Tangerine Dream pulsava com uma repetição de transe parecida com a música do Can. Com poucos elementos percussivos (drum machines não eram amplamente difundidas então), o ritmo era fornecido pelos pulsos repetitivos e sinais de ondas produzidos pelo sintetizador.

Isto era particularmente evidente nos arpejos repetidos que forneciam uma base rítmica própria. Era uma nova forma de música underground que por sua natureza ignorava a própria idéia dos singles. A duração das peças (freqüentemente excedendo 20 minutos) significava que elas tinham poucas chances de ser executadas no rádio.

Logo o Can e o Tangerine Dream foram acompanhados pela proliferação de outros grupos alemães como Amon Düül, Ash Ra Tempel, Guru Guru, Faust e Cluster, todos os quais pareciam ter pouco respeito às sutilezas e clichês do rock'n'roll. Eles preferiam estender os limites percebidos da "música". Diferente de muitos músicos de jazz ou da vanguarda clássica que poderiam ter tido os mesmos objetivos, esses grupos alemães foram guiados por um espírito anárquico malicioso. Como resultado eles conseguiram evitar se tornarem marginalizados, dirigindo sua música às platéias de rock mais tradicional.

Entretanto, logo se tornou evidente que haveriam mais passos a ser dados se essa nova música fosse ter um impacto mais duradouro. O Can e especificamente o Amon Düül, estavam ligados a uma imagem hippie e anárquica, sendo associados aos anos 60 e à assim chamada cultura das drogas. Igualmente, embora a música do Tangerine Dream tivesse todos os elementos da tecnologia moderna, sua imagem era ainda aquela de professores universitários deselegantes que tocavam sintetizadores. Nessa conjuntura, o "Kraut Rock" poderia ter facilmente terminado como uma curiosidade histórica, um beco sem saída que teria sido alinhavado à cena hippie do final dos anos 60 e começo dos 70, com influência limitada mas importante.

Mesmo assim, O Can e o Tangerine Dream foram agraciados com um sucesso rápido - sem mencionar um certo grau de notoriedade. (Um famoso show de 1974 do Tangerine Dream e Nico na Catedral de Rheims levou a pedidos do Papa para que o prédio fosse re-santificado). Assim como a desaprovação do Vaticano, o rock estava começando a dar sinais de reconhecimento ao ponto do rock alemão não ser mais visto como uma piada. O reconhecimento crescente criou a moldura para o terceiro, possivelmente o mais influente, e certamente o mais bem sucedido comercialmente grupo alemão a aparecer.

O Kraftwerk, tendo surgido dessa explosão experimental, elevou toda a percepção da música alemã, finalmente estendendo a filosofia experimental e acendendo uma tocha para iluminar um futuro mais motivado tecnologicamente. Essas novas obsessões foram levadas a sua conclusão lógica, finalmente estabelecendo a música de sintetizadores com a credibilidade do mercado de massa. Gerando legiões de imitadores e influenciando a música muito além do experimental ou eletrônico, eles iriam fornecer a ligação natural entre a vanguarda alemã e a música pop eletrônica.

Entretanto, este foi um processo lento e metafórico. Quando dois músicos educados classicamente - Ralf Hütter e Florian Schneider-Esleben - se conheceram na Kunstakademie (Academia de Artes) em Remscheid, perto de Düsseldorf, eles deviam ter

tido pouca idéia do que o futuro guardava para eles. Como o Can e o Tangerine Dream, eles eram apenas estudantes cujo sonho era tocar uma música que se expandisse além das noções convencionais ao invés de apenas copiar o rock inglês e americano.

Ralf Hütter nasceu na cidade de Krefeld próxima a Düsseldorf, em 20 de agosto de 1946. Filho de um médico, Hütter agora descreve sua criação como "normal, sem nenhum interesse. Nada de especial."(1) Como o porta-voz oficial do grupo, esta declaração é típica do modo como eles respondem de forma lacônica a questões sobre suas vidas privadas - vidas que eles constantemente afirmam ser normais e chatas.

Hoje, Hütter é reservado quanto a suas influências iniciais, descrevendo agora suas primeiras memórias musicais como, "nada... Silêncio."(2) Ele admite ter escutado rádio mas acrescenta que era, "nada excitante. Não me recordo disso. Não tenho flashes, nenhum evento, nenhum choque."(3) Esse tipo de lapso de memória camufla convenientemente a vida de Hütter fora do grupo. Entretanto, estranhamente para alguém que hoje afirma que seus primeiros interesses musicais foram nada e silêncio, Hütter passou na realidade vários anos estudando piano clássico de onde ele reuniu ímpeto musical suficiente para estudar órgão elétrico no Conservatório de Düsseldorf. Foi nas aulas de improviso que ele conheceu Florian Schneider-Esleben, de aparência incomum.

Florian Schneider nasceu em 7 de abril de 1947 numa pequena cidade na região Bodensee ao sul da Alemanha, perto da fronteira com a Suíça e Áustria. Quando Florian tinha três anos, a família Schneider se mudou para Düsseldorf, onde ele viveu com seu pai Paul Schneider, sua mãe Eva Maria Esleben e suas duas irmãs. O pai de Florian era um conhecido arquiteto, sendo responsável por numerosos projetos de design na Alemanha inclusive estações ferroviárias e aeroportos. Um de seu projetos mais famosos foi a Haniel-Garage em Düsseldorf que foi construída em 1949. Este prédio diferente era um estacionamento de cinco andares em vidro transparente para 700 veículos.

Düsseldorf tinha sido devastada por bombas e guardava as marcas da guerra. Florian Schneider:

"Muito da cidade ainda estava destruída. Eu me lembro que as ruas eram cheias desses buracos de bombas, era um pouco como o Líbano é hoje. Mas como criança isto não parecia terrível, eu tinha a impressão de que as ruas eram um lugar bem excitante para brincar, mas é claro que era bastante perigoso também..."(4)

Aos cinco anos, o jovem Florian já tinha sido exposto à coleção de discos de seus pais, inclusive a algumas gravações incomuns como a música concreta de Pierre Henry. Entretanto, sendo criado na atmosfera conflitante do pós-guerra na Alemanha, o rádio não apenas transmitia programas eletrônicos tarde da noite do tipo que seus pais escutariam, mas também muita música americana, pois havia ainda uma grande presença de tropas aliadas na cidade.

Schneider começou tocando flauta doce e, encorajado por sua mãe, logo passou à flauta, tendo tocado em alguns grupos locais de jazz. Era a música, e em particular a flauta, que Schneider foi estudar no Conservatório. Florian Schneider:

"Eu estudei seriamente até um certo nível, então achei chato. Eu procurava por outras coisas, eu achei que a flauta era muito restrita... Logo eu comprei um microfone, então alto-falantes, então um eco, então um sintetizador. Muito mais tarde eu joguei a flauta fora, foi um tipo de processo."(5)

No conservatório, Hütter e Schneider se tornaram amigos inseparáveis e descobriram que eles não apenas vinham de origens semelhantes, mas também tinham interesse na música improvisada de vanguarda. Como muitos dos primeiros improvisadores, suas primeiras tentativas musicais foram mais experimentais do que melodiosas. Hütter explica, "a idéia era fazer música eletrônica contemporânea."(6) Entretanto, como tal, a dupla ainda não tinha um plano musical definido. Ralf Hütter:

"Nós não tínhamos realmente uma estratégia, nós nos apressamos em fazer música industrial, abandonando todas nossas outras atividades de antes - nosso estudo, nossa origem clássica. Foi uma ruptura total para nós. Nem antes nem agora nós pensávamos no futuro, ou em alguma estratégia. Porque pensaríamos no futuro?"(7)

Embora não tivessem nenhum plano musical definitivo, ou reconhecessem alguma influência em particular, suas experiências musicais iniciais eram semelhantes em forma e inspiração de seus compatriotas Can e Amon Düül. O quanto eram conscientes ou influenciados uns pelos outros ainda permanece no campo das conjecturas, embora a semelhança representada pelo conteúdo musical tenderia a levar à conclusão de que eles pelo menos tinham o mesmo tipo de espírito comum sem necessariamente se sentir parte de um movimento como tal. Certamente muita da aparente coesão pode ser devida à semelhança da formação clássica que significaria que todos eles foram expostos ao mesmo tipo de música de vanguarda.

Uma das mais notáveis influências para os primeiros grupos de rock alemães foi a figura central de Karlheinz Stockhausen. Como líder da escola Darmstadt, sua influência no campo da música eletrônica foi imensa. Suas experiências com sons eletrônicos também foram influentes nos músicos de rock - sua imagem sendo uma das incluídas na capa do LP *Sgt. Pepper's* dos Beatles. A propósito, Hütter disse ao jornalista Jean-François Bizot que ele e Schneider estiveram num concerto de Stockhausen em Colônia no final dos anos 60, tendo tomado LSD antes. Se isto ajudou ou prejudicou a compreensão da música de Stockhausen é discutível. Suas teorias abordavam expandir os meios musicais, sendo pretensiosamente descritas como "concertos de um evento contínuo em prédios não específicos" e muitas vezes apresentavam o que pareciam explosões de som ao acaso.

Igualmente influente foi o compositor italiano Russolo que construiu o que foi chamado de "musique bruitiste" com ruídos e efeitos sonoros. Também, o grupo Fluxus (entre eles LaMonte Young, Jon Hassell e Tony Conrad) de Nova York eram visitantes freqüentes na Alemanha. Conrad chegou a gravar um disco nos anos 70 com a banda alemã Faust. O último componente que formou esse quebra-cabeças de vanguarda foi a considerável interação entre a estação de rádio France Musique - onde o compositor Pierre Schaeffer desempenhou um papel chave como um pioneiro do rádio - e suas correspondentes rádios na Alemanha.

Todas essas influências foram de algum modo responsáveis por dar forma à cena emergente de música eletrônica na Alemanha. Ao contrário das afirmações de Hütter de não ter tido influências como tais, é muito provável que ele e Schneider tenham sido afetados por esse núcleo criativo de música experimental como os outros músicos alemães começando na mesma época.

Certamente por volta de 1968, Hütter e Schneider já tinham começado a colocar suas experiências de improviso em uso. Eles formaram o núcleo de um grupo chamado Organization cuja música inicial era uma mistura de feedback, sons e ritmos. Como estudantes de música eles poderiam ter escolhido trabalhar em vários campos diferentes, mas conscientemente escolheram interpretar sua improvisação dentro dos limites de um grupo de rock. Amigo do grupo e jornalista Paul Alessandrini:

"A coisa interessante é que ambos vinham de famílias de classe média alta. Às vezes eu acho que eles eram intelectuais da alta burguesia que queriam descobrir um outro mundo. Eles sempre foram fascinados por discotecas e garotas, e vindos do tipo de meio social e educação de onde vieram, a música era a única saída. Eles tinham esse aspecto alemão, o aspecto familiar, muito engomado - e eles queriam se unir ao mundo do rock."(8)

Esta imersão no "mundo do rock" significou que o Organization começou a tomar parte de várias performances em universidades e galerias de arte. Contudo, este era um mundo vastamente diferente das armadilhas do rock'n'roll dos EUA e Inglaterra. Muitos dos

estudantes alemães de música se consideravam menos parte de qualquer cena de rock e mais como artistas performáticos que estavam fazendo uma afirmação de arte musical. Ralf Hütter:

"Nós tivemos muita sorte, na época haviam muitos concertos de música eletrônica, happenings, o grupo Fluxus, etc. Era bem normal, nós tocávamos no mesmo circuito, nas galerias. Quando nós começamos nós não tínhamos compromissos com o mundo da música tradicional, nós estávamos engajados no mundo artístico, galerias, universidades, etc."(9)

Michael Karoli do Can se lembra de um desses eventos multi-media como um dos primeiros contatos entre os dois grupos.:

"A primeira vez que eu me lembro de tê-los encontrado foi no verão de 1968. Eu me lembro de Ralf ser muito comunicativo, mas Florian não falava tanto. Era uma época em que eles estavam envolvidos com sua banda Organization. Malcolm Mooney tinha acabado de se juntar a nós e nós íamos tocar na abertura de uma exposição de pinturas. Nós não tínhamos trazido muitos instrumentos conosco, então nós tocamos uma peça longa com os instrumentos deles por uns 15 minutos. Pelo que eu me lembro, esta foi a primeira apresentação pública do Can. Mais tarde, quando eles já tinham formado o Kraftwerk, eles vieram a Schloss Norvenich quatro ou cinco vezes a nós tocamos jam sessions juntos às tardes."(10)

Mais tarde, Karoli comparou as diferenças entre os dois grupos, "o Kraftwerk era muito alemão. Eu acho que eles eram mais abertos."(11) O tecladista do Can, Irmin Schmidt se lembra que mais tarde os dois grupos tocaram num concerto para o rádio juntos, e que depois disso eles se encontravam para beber de vez em quando. "O Kraftwerk era a perfeita antítese do Can", mas Schmidt acrescenta, "eu acho essa música tão impessoal quanto original, mas é salva por seu lado humorístico."(12)

Em 1969 a onda experimental de música alemã tinha causado tamanho furor em seu país que muitos dos grupos novos encontraram saída para seu material através de contratos de gravação. O resultado dessa enxurrada de contratações foi o lançamento do disco de estréia do Can, *Monster Movie* juntamente com *Amon Düül* do Amon Düül I e depois de uma cisão do grupo, *Phalus Dei* e *Yeti* do Amon Düül II.

No ano seguinte o ímpeto continuou. Não apenas o Can lançou seu enormemente influente álbum duplo *Tago Mago*, como houveram lançamentos de estréia de outros grupos como Xhol Caravan, Embryo e Tangerine Dream. Para não serem ultrapassados o Organization gravou um LP chamado *Tone Float* no começo de 1970. Inicialmente gravado pela companhia de Conny Plank, Rainbow Productions, a música foi produzida e gravada por Conny Plank em seu estúdio temporário que na época era localizado numa refinaria desativada. A Rainbow tinha sido formada por Plank não apenas para gravar grupos de rock alemães contemporâneos, mas também para atuar quase como uma agência, fornecendo ajuda empresarial para conseguir o lançamento de seu material. Como resultado, quando o LP foi concluído, Plank visitou a Inglaterra e o apresentou a um amigo que tinha ligações com a RCA, que ficou suficientemente impressionada para lançar o LP.

Conrad (conhecido como Conny) Plank era um músico de jazz amador que se tornou um técnico de som de rádio. Quando ele se juntou a Hütter e Schneider, o pedigree de Plank já estava estabelecido por ter trabalhado como aprendiz de Wolfgang Hirschman que era renomado por fazer o som ao vivo de Marlene Dietrich. Isto deu a Plank a oportunidade única de ser o engenheiro de som numa sessão de gravação de Duke Ellington.

Embora gostasse de todos os tipos de música, Plank tinha ficado interessado no rock inglês e americano, e em particular, nos Rolling Stones, Jimi Hendrix e no Velvet Underground. Ele também admirava a simplicidade da música do produtor jamaicano Lee

Perry e a tecnologia mínima que era usada para produzi-la. Talvez, principalmente ele logo percebeu que não fazia sentido os músicos europeus tentarem imitar os grupos americanos e ingleses, algo que ele odiava e que como produtor começou a tentar inventar meios de dar a grupos como o Organization uma sonoridade e uma identidade perceptivelmente européias.

Apesar de ter uma perspectiva alemã, Hütter e Schneider escolheram operar sob o nome inglês de Organization para seu primeiro LP. Contudo, foi um passo ambicioso para um grupo alemão assinar com um selo inglês. Isto poderia ter sido interpretado como uma atitude inovadora, expor a música alemã a um público inglês mais amplo, mas foi algo que praticamente saiu ao contrário. O público inglês não estava bem preparado para a nova onda de grupos alemães. Mais ainda, como a RCA era uma companhia inglesa, o LP só foi disponível na Alemanha como importado e assim deixou de vender muitas cópias.

A capa frontal trazia um desenho pseudo-mitológico feito pelo misteriosamente chamado Comus, do tipo que era bastante comum nas capas de LPs no início dos anos 70. Ao tentarem ser enigmáticos, eles apresentavam uma semelhança mais do que passageira com a capa do primeiro LP do King Crimson, mas era muito menos bem sucedida como imagem.

Na contra-capas estava a primeira aparição do símbolo prematuramente adotado pelo grupo - que logo seria a imagem familiar do cone de trânsito. Ao escolher uma imagem cotidiana produzida em massa, Hütter e Schneider tinham sido influenciados pela arte do início dos anos 60 de Andy Warhol. O cone de trânsito representava uma imagem igualmente anônima como as "latas de sopa Campbell's" e "garrafas de Coca-Cola" de Warhol. Eles estavam sem dúvida impressionados pela habilidade de Warhol de pegar um objeto de pouco significado e torná-lo uma marca registrada. Ao adotar o símbolo do cone, eles estavam fazendo um gesto artístico semelhante. Enquanto as "garrafas de Coca-Cola" de Warhol simbolizavam coisas cotidianas americanas, o símbolo do cone era uma imagem que podia ser vista em grande quantidade nas estradas alemãs.

Em *Tone Float*, a formação do Organization consistia de Hütter no órgão, Schneider na flauta e no violino, Basil Hammoudi nos vocais, Butch Hauf no baixo e Fred Monicks na bateria. Diferente dos grupos de rock convencionais que têm um monte de canções amadurecidas e polidas para a inclusão num LP de estréia, muitas das primeiras gravações de bandas experimentais beiravam o provisório. O LP do Organization não foi exceção, e seu primeiro passo em gravações, como muito em seu evasivo e nebuloso passado, é algo que eles são reticentes em se aprofundar. Florian Schneider:

"Nós éramos muito jovens e estávamos apenas experimentando coisas diferentes. O grupo era eu e Ralf e mais algumas pessoas que mudavam de tempos em tempos. Nós talvez fôssemos os membros mais importantes, mas ambos trabalhávamos em projetos diferentes. Eu não me lembro muito bem...(13)

O LP *Tone Float* provoca comparações com muitos outros que estavam experimentando os limites do feedback e ruídos naquele tempo, tais como o Pink Floyd. Mais tarde, em 1975, Lester Bangs perguntou a Hütter se o Kraftwerk sentia que devia algo ao Pink Floyd. "Não", ele respondeu. "É ao contrário. Eles tiram do classicismo francês e da música eletrônica alemã."(14)

É fácil de compreender porque Hütter queria prontamente reconhecer a vanguarda clássica ao invés de reconhecer qualquer dívida que eles teriam com o Pink Floyd que, na época da afirmação de Hütter, tinha se tornado fora de moda aos olhos dos críticos. Entretanto, com a percussão desajeitada do *Tone Float*, linhas de baixo arruinadas e acordes pesados de órgão, comparações com o Pink Floyd são difíceis de ignorar.

Semelhanças com o Can também são evidentes, mas a faixa título "Tone Float", que ocupa todo o lado A, e outras faixas como "Silver Forest" e "Milk Rock" não chegam nem

perto do modo dinâmico e tenso de seus contemporâneos improvisadores. Então, embora o LP do Organization tenha o mesmo clima espontâneo, lhe faltava a direção ou o ímpeto do poderoso LP de estréia do Can, *Monster Movie*.

Os ruídos estranhos de *Tone Float* e as batidas percussivas são usados de um modo desorganizado que tem um certo charme esquisito mas não tem potência duradoura. Um tanto semelhante ao primeiro LP do Pink Floyd sem Syd Barrett, *Ummagumma*, lançado um ano antes, as peças muito freqüentemente confundem e irritam ao invés de intrigar. Enquanto durante seus melhores momentos *Ummagumma* depende de seus poderes melódicos, *Tone Float* não tem tal apoio.

O LP mostra percussão repetitiva e padrões de bass drum, embelezados pela guitarra, flauta, violino e órgão, todos competindo por atenção. Muito freqüentemente o órgão de Hütter domina os procedimentos, mas muito no modo de improviso, presumivelmente encorajado pelas aulas no Conservatório, não mostrando nada da contenção que dominaria os LPs posteriores.

Secções da música são claramente influenciadas pelos anos 60 e têm quase um clima ocidental com violinos arranhados e bongôs. No todo eles deixam de atingir algum lugar próximo do clima mântico misterioso do Velvet Underground ou o humor cósmico do Pink Floyd no início. Mas há vislumbres, apesar de breves, do interesse de Hütter e Schneider no minimalismo quando certas passagens do LP se esgotam em silêncio.

O LP do Organization, tendo sido lançado pela RCA, nem vendeu bem nem impressionou tanto quanto outros grupos alemães. Ficou óbvio que a dupla teria que encontrar não apenas uma gravadora diferente, mas também um som mais confiante se eles fossem se estabelecer como uma identidade própria e emergir das sombras projetadas por seus mais bem sucedidos compatriotas. Entretanto é interessante como um exemplo da luta crescente de dois músicos que eventualmente quebrariam as restrições impostas a eles pela música improvisada desestruturada.

Na verdade, quaisquer comparações entre o som mais maduro do Kraftwerk e o LP do Organization são difíceis de traçar. É bem fácil de entender porque Hütter e Schneider quiseram colocar um véu sobre esta primeira fase de sua carreira. Certamente, *Tone Float* não pode ser considerado como a obra-prima esquecida da dupla, na verdade muita gente continua desconhecendo este LP e assume que sua primeira gravação foi o auto-intitulado LP *Kraftwerk* que apareceu no outono do mesmo ano.

Tone Float foi a última vez que Hütter e Schneider dependeriam apenas da forma livre irrestrita de uma banda que improvisa. Talvez eles tenham percebido que a improvisação indisciplinada poderia ser tão restritiva como as estruturas das canções. Também, com o Organization sendo uma banda de cinco membros essencialmente democrática, era difícil desenvolver um enfoque disciplinado. Quando eles fossem gravar alguns meses depois, a dupla iria se concentrar numa forma mais restrita, e as sementes do som mais familiar do Kraftwerk estariam mais aparentes.

Som e Indústria

Em meados de 1970, muita da tradição da nova música de rock alemã podia ser resumida em duas fascinações alemãs - tecnologia e eficiência. Central para o apelo do "Kraut Rock" era uma música que, embora inicialmente anárquica e experimental, era eficiente de um jeito minimamente hipnótico. Também intrigante foi a utilização e conquista dos últimos avanços tecnológicos nos instrumentos. Isto resultou em músicos que eram cuidadosos tecnicamente, conscientes de preencher o espaço entre o músico e o engenheiro de estúdio. Como resultado inevitável, grupos montaram seus próprios estúdios ou bases, que poderiam ser utilizados como ferramentas criativas. Assim, o processo de gravação agora era percebido de modo semelhante àquele de um artista ou escultor enfocando uma pintura ou escultura em seu estúdio.

Este enfoque de construção era bastante diferente dos grupos de rock mais convencionais. Os grupos americanos e ingleses viam o processo de gravação como escrever um punhado de canções e então reservar um estúdio comercial por uns dias ou semanas para gravá-las. O Can, entretanto, podia agora deleitar-se no controle permitido a eles em seu próprio estúdio - quase como ter os benefícios de uma indústria caseira onde eles pudessem trabalhar constantemente e refinar suas idéias. Talvez, mais importante era que o tempo gasto na construção dessas idéias tornava economicamente impraticável gravar em um estúdio comercial completo. Como disse Hütter, "o estúdio nasceu antes do grupo. Tudo veio do estúdio, como de uma Mutterschiff (Nave-mãe)." (1)

O baixista um tanto excêntrico do Can, Holger Czukay, ficou entretido pelo aparente diálogo que aconteceu entre ele e as máquinas de gravação em seu estúdio Inner Space. Hütter e Schneider também, embora não tivessem a malícia de Czukay, ficaram intrigados pela noção de um novo tipo de música tecnológica. Eles começaram a estudar idéias similares às de Czukay - de que as máquinas de gravação poderiam assumir vida própria.

Mais tarde, é claro, houve pouca distinção para o Kraftwerk entre a música e o estúdio. Na verdade, avanços na tecnologia de gravação se tornariam a razão de ser da existência do grupo. Eventualmente, eles ficaram obcecados em produzir música que soasse quase como se tivesse sido criada pelas máquinas - não apenas por músicos que fossem engenheiros de som, mas mais como engenheiros de som que produziam música. Isto levou à conclusão lógica de que o estúdio seria um instrumento musical ou um membro do grupo. Como eles diriam, "nós tocamos o estúdio." No fundo, conforme o som do Kraftwerk se desenvolvia, o estúdio se tornou um tipo de laboratório técnico, afirmando que eles eram nem tanto artistas, mas cientistas.

Entretanto, pode ter sido apenas uma idéia quando Hütter e Schneider deram o passo inevitável no começo de 1970 ao estabelecer seu próprio estúdio provisório no centro de Düsseldorf. No mesmo prédio em que é hoje, ele foi montado num loft de 60 metros quadrados bem perto da estação ferroviária principal. Depois de instalar material de isolamento acústico eles começaram a gravar sons em gravadores estereofônicos e cassetes pensando em enviar essas fitas a um estúdio completo para a mixagem final. Chegou a ser noticiado que, como parte desse processo de gravação, eles levavam microfones escondidos nas roupas para captar vários sons conforme eles se moviam pelo estúdio.

Sendo Düsseldorf localizada no coração industrial da Alemanha, ela forneceu ao Kraftwerk a inspiração para muitas dessas primeiras fitas, recriando os sons da região plana industrializada às margens do Reno. Desde o princípio eles forjaram conexões musicais entre o mundo exterior e sua própria visão interior idealizada desse mesmo mundo, construía dentro do confinamento de seu estúdio. Este funcionava como um filtro musical para alguns dos retratos que Hütter e Schneider faziam da realidade industrial que

os rodeava.

O desenvolvimento musical do Kraftwerk estava intimamente ligado à pequena, mas ativa cidade de Düsseldorf. Localizada na região oeste da Alemanha, abraçando a fronteira holandesa, era o local perfeito para o nascimento da ideologia musical do Kraftwerk, sendo simbólica de uma nova modernidade pós-guerra. Assim como Frankfurt tinha se tornado um símbolo de poder financeiro, Düsseldorf era a principal cidade do "Ruhrgebiet", a maior concentração industrial da Europa. Como tal, simbolizava uma nova forma de poder industrial representado pelo design limpo, moderno. Em termos musicais isto se refletia nas diferenças entre o Can, que produzia uma música mais tradicional no sólido ambiente cultural de Colônia, e o Kraftwerk, que iria adotar uma linguagem musical mais moderna em sua base de Düsseldorf.

Depois de desfazer o Organization, a dupla adotou o nome Kraftwerk (literalmente Usina de Força). Ao escolher um nome especificamente alemão ao invés de um mais americanizado, afirmavam claramente sua intenção alemã, assim como possivelmente reivindicavam um posto acima dos outros grupos alemães que tinham adotado nomes em inglês. Na verdade, era prática comum para os grupos alemães escolher nomes que refletissem o tipo de música que tocavam, ao invés de escolher nomes arbitrários como muitos grupos americanos e ingleses. Portanto a palavra Can, tendo significados em inglês, turco e japonês refletia os interesses étnicos do grupo. Da mesma forma, Ash Ra Tempel e Tangerine Dream refletiam o lado mais tipicamente "cósmico" da cena alemã. É desnecessário dizer que o nome Kraftwerk viria a dizer muito sobre a influência industrial e motivação que o grupo de Hütter e Schneider abraçaria.

Contudo, de acordo com o futuro colaborador Karl Bartos, o nome foi tramado com origens bem menos intelectuais. Aparentemente, Hütter e Schneider, numa viagem à Alemanha Oriental, acharam divertidos os nomes de times de futebol como o Dynamo Dresden. Eles todos pareciam ter conexões grandiosas e industriais. Hütter e Schneider começaram a brincar com nomes de times imaginários com prefixos tipo Kraftwerk, e assim o nome pegou. Como atrativo extra para o nome Kraftwerk, eles ganhariam muita propaganda grátis. Nas estradas alemãs as centrais de força (kraftwerks) são indicadas por sinalização de trânsito.

Então, a cada 100 km, mais ou menos, você encontraria uma placa indicando saída para a kraftwerk. O grupo ficou consciente desse ângulo extra no apelo de seu nome.

Eles não apenas escolheram um nome alemão, mas todas as faixas do começo do grupo tinham nomes em alemão também. Por não se conformar em americanizar seu produto, eles faziam um esforço consciente, apesar de pequeno, para resgatar o terreno que a cultura alemã tinha perdido no pós-guerra. Eles estavam tentando reverter a "americanização" que tinha sido imposta em muitos aspectos da sociedade alemã, e mais particularmente na música popular. Por ser o primeiro dos novos grupos alemães a entitular peças exclusivamente na língua alemã, eles estavam se expressando com uma identidade centro-européia ainda mais forte. Ralf Hütter:

"A cultura da Europa central foi podada nos anos 30, e muitos dos intelectuais foram para a França ou os EUA, ou foram eliminados. Nós estamos retomando de onde eles pararam, continuando esta cultura dos anos 30, e estamos fazendo isto espiritualmente."(2)

Hütter e Schneider eram bem conscientes de que havia toda uma geração de alemães, com idades entre 30 e 50 anos, que tinha perdido sua identidade, tanto durante a guerra como no período imediatamente pós-guerra. Muitos alemães se referiam a esse período como "die Stunde null" (a hora zero) se referindo não apenas à economia e política, mas também à cultura e música. Talvez mais do que qualquer outro grupo alemão, o Kraftwerk expressava através de sua música a reconstrução e a continuidade da cultura alemã do passado. Hütter mais tarde explicou isto a Lester Bangs em 1975:

"Então você tem um outro grupo como o Tangerine Dream, que embora seja alemão, tem um nome em inglês, então eles criam no palco uma identidade anglo-americana, que nós negamos completamente. Nós queremos que o mundo todo saiba que nós somos da Alemanha, porque a mentalidade alemã, que é mais avançada, sempre será parte de nosso comportamento. Nós criamos na língua alemã, a língua mãe, que é muito mecânica, nós a utilizamos como a estrutura básica de nossa música."(3)

Seria muito fácil atribuir implicações de direita a esta afirmação com seu discurso sobre uma "mentalidade avançada" e "língua mãe". Na verdade o Kraftwerk sempre pareceu politicamente ambivalente e tais respostas devem ser compreendidas num contexto artístico e cultural ao invés de político. Entretanto, ao expressar sua identidade nacional de tal forma, eles podiam estar reagindo contra a orientação mais hippie e esquerdista da maioria dos outros grupos alemães, os quais foram deixados para trás pelo Kraftwerk na época dessas afirmações de Hütter.

Em 1970, após um desentendimento mútuo entre o grupo e a RCA a respeito da falta de sucesso de *Tone Float*, Hütter e Schneider começaram a procurar uma gravadora com ligações com a Alemanha para lançar seu próximo disco. Eles terminaram por assinar um contrato com o recém fundado selo Philips. Esse selo era propriedade da Phonogram, que era subsidiária da companhia holandesa Philips, que tinha vínculos fortes com a grande companhia alemã Siemens AG. Indiretamente, de algum modo parecia harmonioso para os pioneiros da música industrial moderna terem ligações com uma das maiores companhias da Alemanha. O Kraftwerk era apenas o terceiro contrato da Philips, depois dos agora esquecidos Kinder em 1969 e Frumpy em 1970. Na época a maior parte dos outros grupos alemães estava ou na Liberty, que era subsidiária da United Artists, como o Can e Amon Düül ou como a maioria das bandas de Berlim nas subsidiárias da Metronome, Brain, Ohr e Pilz.

O primeiro fruto de seu contrato com a Philips foi o auto-intitulado LP Kraftwerk. Gravado entre julho e agosto de 1970 em seu próprio estúdio, foi co-produzido por Conny Plank, desta vez com a assistência de Klaus Löhmer. Plank, então um engenheiro experiente, poderia talvez ter escolhido se concentrar em um trabalho mais lucrativo. Entretanto, porque ele acreditava tanto na música pioneira do Kraftwerk, ele ajudou no processo de gravação por pouca ou nenhuma remuneração. Seu papel foi crucial em desenvolver as habilidades de gravação de Hütter e Schneider ao ponto de que eles se veriam mais como engenheiros de estúdio do que músicos.

Como a maior parte dos bons produtores, Plank era bom em organizar as pessoas dentro de um ambiente de estúdio. Ele sentia que a melhor música era feita quando músicos e produtores "fizessem juntos como as crianças brincam juntas."(4) Plank mais tarde descreveria as sessões iniciais do Kraftwerk como muito longas, com todos presentes, algumas vezes não fazendo muita coisa. Então alguém daria sugestões e um deles decidiria se eles gostavam ou não. Pela descrição de Plank fica claro que, mesmo tão no começo, com restrições de tempo, o processo criativo podia ser lento. Como disse Plank, "Para mim era mais importante que a representação fosse certa, não importando quais sons fossem usados na fita."(5)

Quando foi lançado no final de 1970, como um ponto de continuidade do LP do *Organization*, a capa dupla do LP *Kraftwerk* foi desenhada por Hütter e apresentava sua marca registrada adotada - o cone de trânsito. Tanto a capa como a contra-capas traziam um cone laranja e branco luminosos com a palavra Kraftwerk sobreposta. Para os não iniciados, não ficava claro se era para ser entendido que este era o nome do grupo ou do disco ou dos dois. Abrindo-se a capa, se revelava uma fotografia grande de um gerador elétrico, um outro indicador da imagem industrial e tecnológica que o grupo estava começando a abraçar.

Pelas primeiras notas do LP, fica evidente que a dupla tinha colocado rapidamente muitas das incertezas de *Tone Float* para trás, atingindo uma forma muito mais disciplinada de música. Kraftwerk continha muitos elementos que mais tarde formariam o som do grupo, sem talvez formar um todo conclusivo. Ritmicamente era muito mais forte, trazendo Andreas Hohman e Klaus Dinger na bateria. Inicialmente eles tiveram dificuldade para encontrar bateristas que pudessem abraçar suas idéias mais vanguardistas. Ralf Hütter:

"Não apenas ficamos impressionados com a Musique Concrete, mas também em tocar grupos de tons de órgão e sons de feedback de flauta que acrescentavam variedade às seqüências de notas repetidas que gravamos e mixamos na fita. Então nós usamos vários bateristas acústicos ao mudar nossa atenção à música mais rítmica, e logo descobrimos que amplificar as baterias com microfones de contato era desejável para nós mas não era prontamente aceito pelos bateristas." (6)

Como resultado da dificuldade em conseguir bateristas que se adaptassem a sua música, o LP também traz Florian Schneider na percussão eletrônica. Isto era sem dúvida o resultado dos esforços iniciais de Schneider para fabricar aparelhos rítmicos caseiros que ele iria mais tarde modificar e expandir com tanto sucesso. Entretanto, ao escolher Hohman e Dinger eles estavam obviamente conscientes de trazer duas pessoas que eram naturalmente inclinadas ao ritmo, fornecendo um equilíbrio ao grupo entre ritmo e experimentação. Isto também deu mais a impressão de uma banda de quatro membros, mesmo sendo toda a instrumentação creditada a Hütter e Schneider.

O lado A abre com "Ruckzuck", uma peça que iria se tornar uma favorita ao vivo do grupo. Eles muitas vezes começavam seus shows iniciais com esta faixa que é dominada pelo riff de flauta de Schneider. A seguir vem "Stratovarius" de 12 minutos que, embora tenha um clima misterioso improvisado, dá a impressão de que a estrutura da peça é toda mais organizada. Os tipos de sons são mais sutis e a faixa evolui com um ímpeto interior e lógica. O título da faixa é um trocadilho possivelmente aludindo à música clássica como assunto (por exemplo Stradivarius). O andamento acelera e desacelera em vários picos, terminando com um violino tristonho e flauta tocados sobre um ritmo percussivo mínimo. O climax final termina de repente e abruptamente como se alguém tivesse cortado o som de uma vez.

O lado B abre com "Megahertz" que começa com uma nota grave oscilante que se desenvolve até ondas de som industrial. Isto finalmente dá lugar a uma passagem quieta que tem uma canção quase clássica mínima, demonstrando uma primitiva compreensão do tipo de linhas melódicas básicas que eles mais tarde usariam.

Entretanto, um pouco da música em *Kraftwerk* ainda apresenta uma semelhança mais do que passageira com seus contemporâneos alemães. "Stratovarius" tem os mesmos picos percussivos do Can, enquanto passagens de "Megahertz" têm um clima de catedral semelhante ao Tangerine Dream. mas é a última faixa do LP que realmente começa a afirmar o futuro modelo eletrônico do grupo. Em "Vom Himmel Hoch", ruído passeia de um canal a outro, com tensão crescente enquanto golpes de som industrial são acompanhados por um ritmo tribal. Algumas passagens soam como máquinas que foram deixadas a sua própria sorte, bipando e guinchando como rádios e amplificadores em microfonia num canto. A intensidade e provável direção da dupla agora estava clara conforme a faixa caminha para longe das sombras de seus contemporâneos como um retrato ameaçadoramente evocativo do som industrial.

Comparado ao LP do Organization, *Kraftwerk* foi um sucesso artístico considerável. Eles tinham conseguido misturar ritmos obsessivos, sussurros de flauta, suspiros de órgão e sons de violino tratados, dando um efeito quase alucinógeno muito mais forte. Sons flutuam para dentro e para fora, ritmos monótonos e hipnóticos crescem e desaparecem.

Peças semelhantes de Terry Riley e Steve Reich, infantis, quase como canções de ninar, evoluem e mudam pouco ao longo de uma faixa.

Com uma gravação bem sucedida sob os braços, a confiança do grupo tinha aumentado a um ponto em que eles se sentiram capazes de aceitar fazer mais shows pela Alemanha. Esses shows eram anunciados por um poster que mostrava o cone vermelho e branco com uma mulher nua sobreposta. Mais uma vez, como nos shows que o Organization tinha feito, estes não eram em clubes de rock, mas geralmente em lugares mais exóticos. Ralf Hütter:

"Nós fizemos shows aqui e ali, em universidades, festas ou happenings. Nós viajavamos numa perua Volkswagen, dormindo em casas de amigos em outras cidades. Não era uma grande organização como é hoje, com palcos, caminhões e sistemas de PA."(7)

Entretanto, apesar destes shows que apresentavam a formação do LP, o grupo iria passar por um período tumultuado. Hohman foi o primeiro a sair e por um curto período eles continuaram como um trio. Então, Hütter, Schneider e Dinger foram acompanhados por Michael Rother (guitarra) e Eberhardt Krahnemann (baixo), um quinteto que iria durar por uma sessão. A saída de Krahnemann foi surpreendentemente seguida por Hütter e por um período de seis meses o grupo consistiu de Schneider, Rother e Dinger. Talvez não foi surpresa que a música que o trio tocava se assemelhava mais ao trabalho que Rother e Dinger fizeram depois com o Neu! do que com o Kraftwerk.

O trio gravou uma sessão de 35 minutos no estúdio de Conny Plank que nunca foi lançada. Entretanto, uma boa idéia da música que eles faziam é uma apresentação que eles fizeram para o programa "The Beatclub" que foi filmado e transmitido na TV alemã em 1971. Esta primeira apresentação de TV do Kraftwerk mostra Schneider com sua flauta e equipamento eletrônico, Rother na guitarra e Dinger na bateria. Eles tocaram uma peça de 11 minutos chamada "Truckstop Gondolero" durante a qual eles misturavam melodias repetitivas improvisadas com ruídos eletrônicos fornecidos por Schneider. (Este filme esteve disponível no Japão em Laserdisc, juntamente com apresentações do Yes e Soft Machine, sob o título de "Frontiers Of Progressive Rock" e foi recentemente lançado na Alemanha na série de DVDs "Beat-Club, no volume dedicado a 1971).

Não muito depois desta gravação, Rother e Dinger se separaram de Schneider e formaram o Neu!, logo se estabelecendo junto ao Kraftwerk como o segundo grupo cult definitivo de Düsseldorf. A música do Neu! era uma extensão natural para Rother e Dinger, levando algumas das primeiras idéias do Kraftwerk à sua conclusão lógica. Os pulsos metronômicos do Neu! também tinham paralelos com o Can, e não foi surpresa quando Rother usou Jaki Liebezeit do Can em suas gravações solo.

De qualquer modo, quando o LP *Kraftwerk 2* foi lançado, Hütter e Schneider tinham juntado as forças novamente para continuar as idéias eletrônicas do Kraftwerk. Na verdade, Rother e Dinger estiveram envolvidos nas sessões iniciais para o LP, mas saíram devido ao que Rother descreve calmamente como uma "questão de temperamento, de caráter."(8) Produzido em apenas sete dias entre 26 de setembro e 1o. de outubro de 1971, o LP foi gravado em seu próprio estúdio e no Star Musik Studio em Hamburgo. Este último era propriedade de Ralf Arnie que era uma figura chave na cena rock de Hamburgo e com quem o Kraftwerk mais tarde assinou um contrato de edição. O LP foi mais uma vez co-produzido por Conny Plank, cuja contribuição é reconhecida por um crédito ilustrado na parte interna da capa. Isto deve ter sido em parte um agradecimento a Plank que acreditava tanto no grupo que convenceu gente como Ralf Arnie a dar ao Kraftwerk acesso barato e às vezes gratuito aos estúdios comerciais, muitas vezes trabalhando à noite.

Kraftwerk 2, mais uma vez lançado pelo selo Philips, é mais uma extensão de *Kraftwerk*. Certamente o conceito da capa é uma continuação direta, tendo exatamente o

mesmo design, apenas desta vez o cone de trânsito é verde e branco luminosos com "Kraftwerk 2" sobreposto. A idéia de fazer duas capas tão parecidas foi provavelmente emprestada de Warhol, que fazia séries de silkscreens de uma figura em particular, apenas com uma pequena mudança na cor entre as cópias. Entretanto, copiar este truque pode ter sido ruim para eles. A capa era tão parecida com o primeiro LP que as pessoas devem ter pensado que se tratava do mesmo LP relançado e ligeiramente re-embalado.

A capa dupla se abre e revela pequenos retratos de Hütter e Schneider em vários perfis. Com calças de couro, cabelos compridos, óculos escuros e jaquetas de pele de leopardo, a dupla estranhamente se parece com os membros da formação inicial do Roxy Music. A fileira de fotos na parte de baixo é reservada para figuras dos vários instrumentos utilizados no LP, como se, já naquela época, os instrumentos (como o estúdio hoje) fossem considerados como membros adicionais do grupo.

Kraftwerk 2, como seu antecessor, era totalmente instrumental. Hütter é creditado por *rhythmusmaschine* (máquina de ritmos) assim como vários outros instrumentos como órgão, piano elétrico, *glockenspiel*, harmônio e baixo. Schneider enquanto isso é creditado por guitarra, flauta, *glockenspiel*, e os instrumentos obscuros "geige" e "mischpult". O LP encontrou o grupo desenvolvendo modos de tratar esses instrumentos convencionais eletronicamente para criar tanto um novo modo de tocar como um novo tipo de música. Desta forma, piano, flauta, guitarra e violino são todos deformados numa tentativa de fugir dos sons normalmente atribuídos a eles. Este modo de tratar instrumentos convencionais era semelhante em natureza à música de John Cage entre outros, e em particular sua peça chamada "Prepared Piano".

Por volta dessa época, tendo se separado de bateristas anteriores, *Kraftwerk 2* não traz nenhuma bateria convencional - sendo o ritmo fornecido por uma *drum machine* e uma caixa de eco. Nesta época, as *drum machines* eram muito limitadas ao tipo de caixas de ritmos que se encontrava num órgão elétrico e tinham poucos ritmos pré-programados, como bossa nova. Ralf Hütter:

"Em 1971 o Kraftwerk ainda estava sem baterista, então eu comprei uma bateria eletrônica barata que trazia alguns ritmos de dança pré-programados. Ao mudar os sons básicos com eco e filtros nós fizemos as trilhas de ritmos para nosso segundo álbum. Nossos sons instrumentais vinham de osciladores caseiros e um antigo órgão Hammond que nos dava várias harmonias tonais com suas drawbars. Nós manipulávamos as fitas a diferentes velocidades para mais efeitos."(9)

Por causa desta confiança em *drum machines*, a faixa "Kling Klang" de 17 minutos que domina a maior parte do lado A tem um som totalmente mais suave do que a maior parte do primeiro álbum, mas é uma peça musical que as pessoas reconheceriam como o Kraftwerk e é sem dúvida a peça central do LP.

O andamento da faixa que muda constantemente é devido ao ritmo que variável da *drum machine*, dando a impressão de que pela primeira vez é uma máquina que está na verdade levando a música em frente. Isto em 1971 era um fenômeno totalmente novo. Para a maior parte das pessoas, a simples idéia de que uma máquina pudesse ditar a forma de uma peça musical é um conceito totalmente alienígena. A faixa confundia o ouvinte mais ainda quando o andamento quase parece acelerar e diminuir ao acaso. Neu! também usaria estas mudanças de andamento aparentemente ao acaso, somente de um modo mais exagerado.

"Kling Klang", embora movida pela *drum machine*, é ainda caracterizada pelos arpejos de flauta de Schneider e o órgão de Hütter. Qualquer pretensão de improviso está acabada, toda a faixa é construída com uma estrutura semelhante aos padrões repetitivos na música inicial de Steve Reich. "Kling Klang" permanece ainda hoje uma peça notável, muito à frente de seu tempo. O título Kling Klang (som de campainha em inglês), era

descritiva tanto da música do grupo como um apelido que gruda no ouvido. Por isso não foi surpresa que os futuros discos fossem creditados como uma produção Klingklang, e até hoje eles ainda gravam em seu agora denominado estúdio Kling Klang.

Dependendo mais da distorção de guitarra do que da drum machine, o segundo lado de *Kraftwerk 2* tem um clima total mais atmosférico. O minimalismo das idéias tem uma simplicidade quase infantil, dependendo muito de eco. Sendo completamente vazias, as faixas muitas vezes soam como a trilha sonora desbotada de algum filme não existente.

Assim, "Storm" inicia com o que soa como respiração ou ruídos de máscara de ar, ou de alguém roncando ao microfone. A minimizada "Wellenlange" é mais típica de sua sutileza futura, mas tem a ironia somada de quase um motivo de blues de doze compassos no final. O LP termina com "Harmonika" que traz Hütter tocando arpejos repetidos no harmônio. O truque de concluir o LP com frases arpejadas mínimas foi uma que eles usariam com grande efeito em futuros LPs.

Tanto em *Kraftwerk* como em *Kraftwerk 2*, Hütter e Schneider estavam começando a aproveitar alguns dos elementos que mais tarde eliminariam quaisquer comparações com seus compatriotas improvisadores e os estabeleceriam como os criadores de música pop industrial e eletrônica. Contudo, embora estes dois LPs sejam freqüentemente citados como LPs industriais muito importantes, eles não mostram um som tão cru como seria esperado do coração do Ruhr. Coerentes com o cuidado tomado nos futuros LPs, as faixas têm mais um toque mecânico de indústria leve sem o trovejar de maquinaria pesada.

Com exceção de um clima geralmente mecânico e germânico, nenhum dos dois primeiros LPs poderia ser descrito como tendo qualquer tema coeso e ainda estava para aparecer o enfoque conceitual do grupo na integridade de um LP. Dito isto, ambos LPs têm a sensação de que seu chamado som industrial é de certo modo idealizado e desse modo é conceitual até certo ponto. Semelhante à visão alterada da realidade mostrada nos filmes de Fritz Lang, havia uma indicação de um contraste crescente no Kraftwerk entre o mundo real e a visão idealizada deste representada por sua música.

Hoje, embora eles admitam que alguns dos elementos de minimalismo nos dois primeiros LPs foram importantes precursores da música que eles produzem agora, eles geralmente não falam sobre isto. Florian Schneider:

"Talvez a idéia fosse de tentar atingir um conceito, deu mais certo depois, é claro. Mas hoje nós não consideramos os primeiros álbuns como trabalhos importantes. Foi um outro período. Depois..."(10)

Hütter, entretanto, nega que eles repudiam estas primeiras gravações. "Não, nem um pouco, é porque é um período tão antigo que não falamos tanto sobre isso."(11)

Hütter afirma que desde o começo eles ganharam dinheiro suficiente com esses primeiros discos a ponto de serem auto-suficientes e expandir seu estúdio e idéias musicais. Embora, com ele e Schneider tendo vindo de origens confortáveis, não é impossível que seus esforços tenham sido de alguma maneira subsidiados pelas respectivas famílias. Contudo, as vendas iniciais dos dois primeiros discos foram encorajadoras, tendo o primeiro LP atingido vendas em torno de 60.000 cópias na Alemanha. O segundo LP vendeu um pouco menos, possivelmente devido a insistência da dupla em manter a ambígua capa e o título.

Embora ambos LPs se tornassem gravações influentes, na época eles ainda estavam à sombra dos cada vez mais populares Can e Tangerine Dream. O Can, em particular, tinha diminuído a distância entre a música popular e a experimental. Por volta do final de 1971 eles tiveram um sucesso no Top 10 da Alemanha com "Spoon", uma faixa usada como tema de uma série de suspense na TV alemã, provando que sua experimentação podia ter sucesso no formato de single de três minutos. Seriam mais três anos antes que o Kraftwerk provasse o mesmo com sua música.

Ao escutar as primeiras gravações do Kraftwerk hoje, é provavelmente mais fácil de ver em retrospecto como eles estavam destacados dos outros grupos alemães daquele tempo. Enquanto se encaixavam definitivamente na cena de música germânica, eles estavam contudo em contraste total à instrumentação do Can e Amon Düül em Colônia e Munique respectivamente, e às bandas de Berlim que estavam exclusivamente apaixonadas pelos novos sintetizadores. Era perceptível como a cena do rock alemão podia ser dividida em suas partes componentes, as bandas de Berlim, Munique e Colônia, e a cena de Düsseldorf que estava centralizada em torno do Kraftwerk e do Neu!

Então, enquanto a cena de Berlim era bastante "cósmica", a de Düsseldorf tinha seu sabor eletrônico distinto. Os grupos de Düsseldorf não estavam interessados em metas de pureza musical ou beleza, mas mais em criar uma nova linguagem musical que utilizava todas as fontes sonoras disponíveis inclusive tecnologia industrial. Como resultado, tanto o Kraftwerk como o Neu! tinham uma forte presença física e rítmica que ecoava a vida cotidiana.

Por causa disto, o Kraftwerk estava começando a construir uma considerável reputação para si mesmo. embora ainda não refletida em vendas mundiais, eles estavam ganhando uma notoriedade mais longe de casa por evitar as normas do rock que agora eram adotadas por alguns dos outros grupos alemães. Em janeiro de 1973, Jean-Pierre Lentin numa edição da revista mensal francesa *Actuel* dedicada à cena alternativa na Alemanha, descreveu o Kraftwerk assim:

"O Kraftwerk vive e toca à noite. Seus músicos são pálidos, poderíamos achar que eles são criaturas da noite, vampiros talvez. Ralf Hütter veste um terno de couro preto, botas brancas, seu cabelo penteado para trás. Fleumático e silencioso, ele viveu no mês passado em um grande apartamento vazio que ainda não foi mobiliado. Este tem paredes brancas, um colchão no piso, e um estranho eco em cada cômodo.

À meia-noite ele sai e se encontra com Florian Schneider-Esleben em seu estúdio. Eles são os membros fundadores do grupo, juntos novamente depois de algumas aventuras. Ambos estudaram música clássica mas abandonaram há muito tempo as velhas teorias. Eles tocam flauta, violino, guitarra, órgão - sistematicamente distorcendo sons com novas formas de executar a eletrônica. Às vezes a música é completamente atonal, uma fascinação pura pelo ruído. Sua reputação é de ter produzido dois álbuns que estão entre os mais experimentais do rock alemão e entre os mais vendidos."(12)

No Reino Unido também, o interesse pela música alemã aumentou o suficiente para que seus dois primeiros LPs fossem relançados em 1972 como um álbum duplo no selo progressivo da Philips, Vertigo. O LP apareceu com nova capa mostrando um sinal de onda eletrônica azul oscilante que a gravadora achou que representava melhor a música eletrônica do grupo do que o cone de trânsito. Entretanto, em geral, ele perdeu o puro efeito cômico alcançado pelas capas originais.

Posteriormente, depois deste sucesso, os primeiros dois LPs foram também relançados na Alemanha em 1975, assim como faixas selecionadas destes foram usadas como base de várias compilações, mas até agora nenhum LP foi lançado em CD, embora às vezes eles tenham expressado interesse em relançar essas gravações.

Era óbvio que o sucesso do Kraftwerk não iria ser um caso da noite para o dia. Os dois primeiros LPs tinham exposto suas intenções musicais, mas estavam muito fora dos parâmetros do pop e do rock para serem amplamente aceitos. Como tal eles foram mais reverenciados por outros músicos do que pelo público em geral. Mesmo tanto tempo atrás, já estava claro que o Kraftwerk eram músicos para músicos, uma situação que apesar de seu sucesso mundial ainda é verdade. Contudo, os dois primeiros LPs foram bem sucedidos em sua tentativa de redefinir ruído e som como música, e foram uma clara influência numa infinidade de grupos que mais tarde incluiriam ruído ou elementos

industriais em sua música.

Ralf e Florian

Os primeiros dois LPs do Kraftwerk, embora inovadores de seu próprio jeito, ainda deixaram de trazer algum impacto internacional para o grupo. Em 1972, o Can e o Tangerine Dream estavam produzindo alguns de seus melhores trabalhos gravados e, embora o Kraftwerk fosse igualmente criativo, eles eram ainda considerados mais como um desvio secundário cultuado por admiradores.

Há muitas razões para explicar qual seria a causa. Certamente, numa época em que se esperava que os grupos tocassem ao vivo, o público de fora da Alemanha não conhecia shows pelos quais julgá-los. Na verdade, não tinham oferecido muitas oportunidades para o Kraftwerk. Eles tinham tomado a decisão bem cedo de não se envolver em turnês comuns de rock nem de aceitar ser banda de abertura. Isto era totalmente diferente do Can, que já tinha tocado na Grã-Bretanha, ou mesmo do Tangerine Dream que, apesar de enormes bancadas de equipamentos, também fazia turnês regularmente. Tendo um ponto de vista essencialmente perfeccionista, o Kraftwerk ainda não tinha chegado à melhor maneira de apresentar sua música ao vivo.

Apesar disto, em fevereiro de 1973 eles aceitaram um convite para fazer seu primeiro show fora da Alemanha. Eles tomaram parte num festival de dois dias de música alemã que aconteceu no Théâtre de L'Ouest Parsien no bairro de Boulogne-Billancourt em Paris. A primeira noite mostrava o Kraftwerk e o Guru Guru, a segunda destacava o Tangerine Dream, Ash Ra Tempel e Klaus Schulze.

O festival foi organizado pela revista francesa *Actuel* que tinha adquirido um interesse particular em algumas das mais interessantes bandas novas do começo dos anos 70. Partes dos shows foram filmadas e transmitidas pelo respeitado programa musical de TV francês *Pop 2*.

O festival foi criticado por Hervé Picart na revista francesa *Best*. Em contraste gritante com os outros grupos ele descreveu o Kraftwerk como um "momento sensacional". Guru Guru foi desprezado como uma "mistura de bom e ruim, realmente insípido e de mal gosto." Mas talvez suas críticas mais exigentes foram dirigidas ao Tangerine Dream:

"Uma música abstrata, excessivamente intelectualizada, uma criação pura de sons sem qualquer busca ou ritmo ou qualquer evocação. Uma música de um universo frio e vazio, eletrônico, tão distante quanto estes músicos impassíveis entrincheirados e imóveis atrás de seus aparelhos. Nada a ver com a poesia obsessiva do Kraftwerk, que além disso não é um grupo espacial. Resumindo, ficamos com a sensação de que o Tangerine Dream pensa demais."

Nem o Ash Ra Tempel, que ele descreveu como tendo, "uma ausência de presença no palco", ou Klaus Schulze com sua "pura abstração" se saíram melhor.

Picart considerou o Kraftwerk de longe o melhor entre o que era oferecido como representativo da nova cena alemã. Ele continuou a descrever seu show:

"O grupo é formado por dois intelectuais contemplativos, Ralf Hütter (teclado e eletrônica) e Florian Schneider-Esleben (flauta, violino, teclados e eletrônica), vindos de Düsseldorf. Sua música é bem suave, bem solta, um tipo de enfeijamento, semelhante a Terry Riley, feita pelo prolongamento e sobreposição de múltiplos ritmos e melodias circulares. O público ficou surpreso de início, pela música sozinha, mas quando as luzes se apagaram e uma tela apareceu com arabescos luminosos projetados, o feitiço estava completo."

A descrição de Picart é típica dos shows do Kraftwerk no começo onde o grupo aparecia em total escuridão somente com as luzes das projeções sincronizadas como acompanhamento visual. Picart concluiu que, "O Kraftwerk é um grupo que transforma a eletrônica no belo." Evidentemente, mesmo tão no começo, eles estavam preocupados em

tentar apresentar algo que fosse mais do que um evento multi-media, sendo visualmente assim como musicalmente fora do comum. Neste contexto, o show de luzes, embora não exclusivo do Kraftwerk, era uma versão primitiva das telas de vídeo que o grupo usaria mais tarde. Para Paul Alessandrini, que cobriu o evento para a *Actuel* e *Rock & Folk*, foi a primeira vez que ele viu o grupo ao vivo:

"Eu me lembro que Ralf ainda tinha cabelos compridos naquele tempo. No palco seu aspecto minimalista já estava presente. Ralf e Florian ficavam sozinhos no palco, cada um deles tinha um sintetizador bem pequeno. eu também me lembro que entre eles, de um para o outro, havia um tipo de tubo transparente de plástico com luzes por dentro, era um tipo de cordão umbilical. Para mim era tudo parte de um tipo de expressionismo alemão, você sabe, o mito do Doutor Faustus, esse tipo de coisa."(3)

Este show também foi o primeiro a utilizar suas novas drum machines que eles mesmos operavam. (Eles devem ter sido o primeiro grupo de rock a utilizar máquinas como estas ao vivo). Eles tinham tentado encontrar, sem sucesso, um baterista que aceitasse operá-la, mas não foi surpresa que bateristas convencionais achassem todo o conceito de ser substituído por uma máquina muito radical para levar em consideração.

Apesar do sucesso óbvio de seu primeiro show em Paris, para o resto do mundo exterior a dupla estava exibindo a mesma imagem calculada e anônima ligada a grupos como o Tangerine Dream. Tirando o entusiasmo óbvio de Picart, o nome em alemão e a música experimental singular, não havia muito que diferenciasse o Kraftwerk. Eles ainda eram vistos como uma curiosidade na Alemanha, Inglaterra e França, provavelmente exagerada pelo anonimato de suas duas capas de LPs.

O show de Paris destacou que, conforme os anos 70 passavam, muitos dos outros grupos alemães com suas tentativas de improvisação tinham começado a perder o fio da meada. O exemplo mais extremo era provavelmente o Faust cujos shows eram decepcionantes comparados a seus discos. Durante alguns de seus shows eles achavam necessário ignorar toda a platéia, olhando fixamente para um aparelho de TV que eles levavam ao palco com eles.

O que faltava ao Kraftwerk era que eles ainda não tinham pensado muito em sua imagem assim como eles se preocupavam com sua música. Hütter e Schneider, por serem mais espertos do que a maioria, agora começavam a pensar em adquirir uma imagem direta para o grupo à qual as pessoas pudessem se agarrar. Foi nessa época que Schneider foi ver outro grupo que também fazia música eletrônica em Düsseldorf. Um dos membros desse grupo estava tocando um violino elétrico caseiro, algo que Schneider também estava tentando fabricar na época, assim ele convidou o músico para vir ao estúdio do Kraftwerk. Este violinista era Emil Schult, que se tornou amigo próximo do grupo, encorajando Hütter e Schneider a adotar a imagem e identidade que lhes faltava até agora.

Schult nasceu em Düsseldorf, mas passou algum tempo estudando nos EUA. Depois de retornar à Alemanha ele se tornou um estudante de arte na Düsseldorf Academy aprendendo com os artistas Joseph Beuys e Gerhard Richter. Seu mestrado cobriu muito aspectos dos meios visuais incluindo pintura, fotografia e filme, mas também o trouxe em contato com os movimentos estudantis políticos daquele tempo, inclusive o famoso Daniel Cohn-Bendit, mais conhecido por Rote Dany (Danny Vermelho). Bendit era um intelectual que tinha sido um porta-voz dos distúrbios estudantis na 'Revolução de Maio' em Paris em 1968.

Inicialmente, o envolvimento de Schult com o Kraftwerk foi apenas musical, se tornando um visitante regular no estúdio, contribuindo em várias jam sessions tocando guitarra, flauta e o violino que tinha intrigado Schneider.

No começo do verão de 1973, o grupo embarcou numa turnê pela Alemanha, mais

uma vez viajando pelo país numa perua Volkswagen. Eles faziam um show principalmente de música improvisada, com Hütter nos teclados, Schneider na flauta, guitarra havaiana e violino, Schult na guitarra e violino elétrico e um amigo de Hütter, Plato Kostic, no baixo. (Kostic também era um artista que trabalhava sob o pseudônimo de Plato Rivera, e hoje é arquiteto na Grécia). Eles fizeram vários shows e tocaram em festivais às vezes para platéias de 2 mil pessoas ou mais, tamanho era o apetite por música espontânea e improvisada naquela época. Contudo, foi a base dessa improvisação que seria a base da nova gravação do grupo em julho de 1973.

Quando esse LP foi lançado em novembro daquele ano, a situação de sua imagem bastante anônima estava para ser corrigida. *Ralf And Florian* por seu título tornou o grupo familiar do público que comprava discos e até hoje é quase sinônimo de um apelido para a dupla. Adotar seus respectivos primeiros nomes deve ter sido influência da dupla de arte performática Gilbert e George, que desde o final dos anos 60 trabalhou exclusivamente como uma unidade artística sob seus primeiros nomes. De qualquer modo, o título do LP sustentava o enfoque minimalista dos dois primeiros LPs, mas era mais eficiente em sua simplicidade do que se eles tivessem resolvido continuar na mesma linha e chamá-lo de "Kraftwerk 3". Tanto musicalmente e talvez principalmente conceitualmente, eles estavam começando a afiar suas idéias a uns poucos conceitos básicos e a mostrar o enfoque clarividente que estaria tão prevacente nos LPs seguintes.

Assim como em seu estúdio ainda sem nome em Düsseldorf, o LP foi gravado nos estúdios Cornet e Rhenus em Colônia e no, agora extinto mas famoso na época, Studio 70 em Munique. Mais uma vez foi co-produzido por Conny Plank que ajudou a organizar as sessões de gravação nos dois estúdios de Colônia onde ele tinha entendimentos com os proprietários para usá-los à noite.

Devido à influência de Schult, a capa original alemã esbanjava humor, como se quisesse negar a importância da imagem séria experimental que tinha envolvido os dois primeiros LPs. A capa da frente apresentava uma fotografia em preto e branco tirada pela namorada de Schneider, Barbara Niemöller, da dupla olhando para um lado com apenas uma sugestão de um sorriso. Eles não mais se pareciam com músicos, mas com cientistas excêntricos. Interessante notar que, embora Hütter sempre tenha sido visto como o líder do grupo, foi Schneider, agora com os cabelos curtos, o primeiro a renunciar o visual de músico de rock comum em favor do que iria se tornar o traje familiar de terno e gravata do Kraftwerk do final dos anos 70. A adição de um broche mínimo estrategicamente colocado na lapela de seu paletó também sugeria a sofisticação de um músico clássico.

A adoção de um terno formal quase antiquado, podia novamente ter sido inspirado por Gilbert e George que escolheram sobrepor a novidade de sua arte contra uma imagem antiquada por se vestirem exclusivamente com ternos trespassados de tweed estofado. Igualmente provável é que Schneider tenha abandonado o visual de seus dias mais rebeldes de estudante, para re-adotar uma imagem mais de acordo com sua criação. Hütter nesse período, ao contrário, ainda se veste casualmente e de cabelos longos lisos e um par de óculos particularmente estudado.

Por motivo de continuidade, o agora familiar cone de trânsito (desta vez vermelho e branco) com a palavra Kraftwerk sobreposta aparece numa posição central na frente da capa entre os nomes Ralf e Florian que são reproduzidos com um tipo de letra bastante germânico.

Na parte traseira da capa está a mais conhecida fotografia do estúdio Kling Klang. A dupla é mostrada banhada por luzes rosa e verde. De frente um para o outro, sorrindo e cercados por seus instrumentos, eles estão na mesma posição que eles adotaram no estúdio e na mesma configuração de quando eles tocavam ao vivo até o início dos anos 90. Em frente a cada um deles está uma placa em neon aceso com as palavras "Ralf" e

"Florian" respectivamente. Estas placas se tornariam uma característica constante em seus shows mais tarde, sem mencionar uma possível fonte de inspiração para a faixa "Neon Lights". Schneider mais uma vez está vestido formalmente, enquanto que o fumante Hütter exibe calças de couro e botas brancas. O familiar cone está sobre uma caixa acústica no fundo do estúdio, enquanto à frente aparece um absurdo abajur art-deco onde há um abacaxi de plástico pendurado.

A capa, que tem a aparência geral de dois atores fazendo poses como esculturas vivas, conseguiu injetar alguma personalidade e projetar uma imagem mais humorística. Este enfoque irônico foi ampliado por como uma estória em quadrinhos incluída na edição original do LP na Alemanha. Os quadrinhos são na verdade um poster gigante que se desdobra e que tem quadrinhos e colagens descrevendo cada faixa. Todos os quadrinhos são cômicos e quase infantis, um deles até inclui uma figura de um projeto de palco para o grupo, com caixas acústicas de formato estranho e instrumentos, que por um tempo eles realmente pensaram em fabricar.

Também são exibidos esboços ou fotografias com Hütter, Schneider e Schult, assim como uma coleção de quadrinhos ou fotografias do que pareciam ser mulheres imaginárias com os nomes de Heidi, Isabella, Tina e Claudia, Eva Maria e Barbara. Na verdade, Isabella e Barbara eram as namoradas de Hütter e Schneider nessa época, sendo as outras figuras da mãe e das irmãs de Schneider, enquanto Heidi era a moça da loja de discos local.

Não é necessário dizer que o poster com seu humor de quadrinhos estava longe de ser o tipo de coisa que se associaria normalmente a músicos experimentais sérios. A faixa "Ananas Symphonie" (Sinfonia do Abacaxi) por exemplo é ilustrada por uma guitarra plugada a um amplificador em forma de abacaxi. No centro dos quadrinhos aparece uma colagem futurista que consiste de uma fotografia de Düsseldorf pintada por cima e sobreposta a vários aparelhos como um walkie-talkie e um par de fones de ouvido. Abaixo está escrito uma frase em alemão, "In Düsseldorf am Rhein klingt es bald" (Em Düsseldorf às margens do Reno ressoa rapidamente).

O poster/quadrinho creditado como sendo publicado por Kling Klang Verlag, foi concebido e desenhado por Emil Schult com alguns desenhos adicionais por Schneider, que disse que, "Quando eu conheci Emil ele me mostrou seus quadrinhos. Eu achei que eles se pareciam com nossa música."(4)

Schult contribuiu cada vez mais ao longo dos anos 70 ao ajudar a criar a imagem do grupo e em particular seus palcos. Paradoxalmente, ele era muitas vezes descrito como o membro oculto do Kraftwerk, sendo responsável por muitos dos aspectos visuais e iluminação de seus shows, assim como por conceber as capas de discos e escrever algumas das letras. Ralf Hütter uma vez o descreveu como o "médium" do grupo. Emil Schult:

"Sim, eu acho que é uma boa descrição. Wolfgang (Flur) disse que eu era mais ou menos como um guru, que eu estava sempre lá, as pessoas me davam suas idéias e eu as interpretava. Eu não diria que meu talento era especialmente musical, mas você sabe, eu tinha influência em tudo, era assim, quando você está num grupo você tem influência em tudo."(5)

Embora tenha começado como músico dentro do grupo, a contribuição de Schult em *Ralf And Florian* permaneceu apenas na imagem visual. Hütter e Schneider eram inflexíveis com respeito ao fato de que, coerentes com o título do LP, eles tocavam todos os instrumentos. Certamente, pelas fotografias na capa e por terem chamado o álbum de *Ralf And Florian*, ninguém poderia ter alguma dúvida de que a imagem do grupo agora era mais uma vez de uma dupla, com Hütter e Schneider creditados por todas as composições.

Musicalmente, o LP é uma confirmação das idéias dos primeiros dois LPs, mas de

outras formas está, também, em total contraste. A atmosfera geral da música é mais leve e suave, tendo um som mais limpo do que seus antecessores, dominado pelo piano elétrico e uma percussão eletrônica mais suave. Ao invés de justapor os sons mecânicos a um pano de fundo musical, agora eles estavam sendo incorporados à própria música.

"Elektrisches Roulette" (Roleta Elétrica) que abre o lado A, é uma peça repetitiva ritmicamente, apresentando uma semelhança maior ao som posterior do Kraftwerk do que qualquer coisa nos discos anteriores. A faixa traz eletrônica, piano elétrico, violino e bateria, e apesar de seus momentos de forma livre tem os primeiros sinais aparentes de melodias pop. Esta é seguida por "Tongebirge" (Uma cordilheira de tons) que é mais parecida com os discos anteriores e traz os típicos arpejos de flauta de Schneider tratados com uma forte dose de eco.

"Kristallo" continuou a prática de buscar inspiração em casa sendo o nome de um hotel próximo ao estúdio. Ela traz arpejos claros de teclado repetitivo mostrando Hütter desenvolvendo o jeito de autômato em seu modo de tocar, iniciando padrões que quase parecem continuar por si mesmos. A faixa termina como um catálogo de vários truques de gravação inclusive fitas tocadas ao contrário, e uma seção acelerada que soa como "The Chipmunks tocam os clássicos".

"Heimatklange" (Os sons da terra natal) que fecha o lado A demonstra o domínio crescente de dinâmica da dupla por seguir a trucagem técnica de "Kristallo" com uma melodia de câmara para piano e flauta.

O lado B abre com "Tanzmusik" (Música de dança) que são o primeiro esforço consciente de Hütter e Schneider em produzir um tipo de música dançante, embora de uma variedade híbrida esquisita. Música dançante e a dança iriam se tornar obsessões para o grupo mais à frente, mas aqui o ritmo dançável é apenas uma estrutura muito pequena na peça. Por toda a faixa ruídos muito simples de madeira e metálicos fornecem um clima percussivo extra fascinante à sempre presente caixa de ritmos. Mais para o final da faixa, palmas de verdade aparecem, como se unindo a distância entre a natureza de vanguarda de "Clapping Music" de Steve Reich e a música dançante da Motown. Entretanto, talvez a quebra mais notável da tradição é a inclusão de um vocal, embora sem letra, indicando o primeiro passo provisório para deixar de ser um grupo totalmente instrumental.

A faixa final, "Ananas Symphonie" é o trabalho mais longo costumeiro trazendo um pouco de slide guitar que dá à faixa seu clima estranhamente havaiano - o tema tropical da música provavelmente justificando o título singular. A faixa tem uma preguiça manhosa e serpenteia de um jeito mínimo, dependendo mais de um elemento hipnótico do que na dinâmica utilizada em algumas das faixas mais longas de seus LPs anteriores. Mais importante é a aparição de um vocoder primitivo através do qual as palavras "Ananas Symphonie" são claramente compreendidas. A existência de um jeito eletrônico de tratar vozes obviamente deu à dupla a confiança de pensar em usar uma letra vocal pela primeira vez, ainda que bem curta. Da mesma forma que com a introdução da drum machine, mais uma vez um avanço em sua música fora ditado por uma inovação técnica, mostrando uma fascinação crescente com efeitos sonoros eletrônicos.

Por ter projetado uma imagem de um grupo verdadeiro, o Kraftwerk estava agora correndo à frente do grupo conterrâneo de Düsseldorf, Neu! que em 1973 tinha gravado dois LPs sob a direção de Conny Plank. Seguindo os passos do Kraftwerk, os discos do Neu! foram intitulados *Neu!* e *Neu! 2*. Iguamente suas capas de LPs ecoavam discos mais antigos do Kraftwerk por terem design simples e apresentarem pequenas fotos do grupo em formato de documento. (A propósito, em 1975 o Neu! que já tinha perdido o fôlego, produziu um LP final chamado apropriadamente de *Neu! 75*, trazendo Rother, Dinger e dois bateristas extras. Michael Rother então fez uma série de LPs solo, enquanto Klaus Dinger formou um outro grupo cult de Düsseldorf chamado La Düsseldorf, que durou alguns anos

e produziu três LPs.)

Mesmo tendo *Ralf And Florian* mostrado muitas das marcas registradas familiares e diferentes, ainda era o tipo de LP que se associa a um grupo cult. É verdade que suas idéias agora tinham se misturado para conseguir uma forma mais reconhecível com a inclusão de alguns vocais e teclados seqüenciados, mas de algum modo o LP ainda não é um todo decisivo, apesar de ser mais consciente de sua imagem. O clima da música ainda é de uma trilha sonora de filme, apenas com uma pequena inclinação para uma mentalidade de música pop ou estrutura lírica.

Depois, quando *Ralf and Florian* foi lançado na Inglaterra, apareceu com uma capa menos interessante mostrando um circuito elétrico. Isto totalmente negava o tipo de ironia dos "Ruhr Brothers" que acompanhava a edição original com sua conexão humorística óbvia com o título. No geral, como seus antecessores, o LP vendeu moderadamente bem na época. Contudo, depois do sucesso que aguardava o grupo a seguir, o LP vendeu melhor. Quando foi relançado em outubro de 1975 chegou a atingir o posto 160 nos EUA. Assim como os dois primeiros LPs do grupo, ainda não foi lançado em CD.

Automóveis e Estradas

Exatamente o que ocorreu com as mentes de Hütter e Schneider entre o lançamento de *Ralf And Florian* em novembro de 1973 e seu sucessor em novembro do ano seguinte, só pode ser assunto de conjecturas. Embora muitos dos elementos do som do Kraftwerk sejam perceptíveis nos três primeiros LPs, eles realmente não contam no enorme salto em seu desenvolvimento que o LP *Autobahn* representou. No espaço de um ano Hütter e Schneider principalmente eliminaram quaisquer noções de continuidade da natureza de vanguarda de seus três primeiros LPs. Mais importante ainda, a ajuda contínua de Emil Schult fez com que eles começassem a aperfeiçoar uma imagem germânica altamente estilizada, um pacote totalmente expressivo que agora era identificavelmente exclusivo do Kraftwerk. Como Lester Bangs disse, "Mais do que apenas um disco, é uma denúncia."(1)

Por volta do início de 1974, estava se tornando óbvio para a dupla que o sucesso viria mais certamente da organização permitida pela mais recente tecnologia, ao invés do processo de tentativa e erro da improvisação. Como resultado, Hütter e Schneider tomaram a decisão de seguir alguns de seus contemporâneos alemães e investir num sintetizador mini-Moog. Esta decisão foi facilitada pela independência financeira do grupo, permitindo que eles comprassem o que era então um equipamento muito caro - Hütter agora se lembra que era tão caro quanto um Volkswagen, cujo preço sempre foi um barômetro econômico alemão. Não muito depois dessa compra, Hütter e Schneider perceberam que o sintetizador era perfeito para sua música cada vez mais disciplinada, e que seu desenvolvimento musical agora estava crescendo em direção a um futuro eletrônico inevitável. Logo, eles estavam adotando planos de que essa nova tecnologia poderia se tornar a estrela e que eles seriam apenas os catalisadores que juntariam tudo.

Por este motivo o sucesso de *Autobahn* deve ser parcialmente atribuído à adoção da tecnologia que permitiu que as drum machines fossem conectadas aos sintetizadores através de seqüenciadores. Isto significava que as longas peças repetitivas em sua música, que anteriormente eram desorganizadas por imprecisão humana ou falta de resistência, agora podiam ser substituídas por máquinas que reproduziriam sem falhas os padrões repetitivos infinitamente. É muito surpreendente pensar que comparados a grupos como o Tangerine Dream o Kraftwerk estava bem atrasado em adotar o sintetizador. Até aquele ponto eles tinham sido na verdade bem conservadores, preferindo tratar instrumentos convencionais eletronicamente. Entretanto, ao decidir entrar na corrida dos sintetizadores, eles não perderam tempo ao aplicar suas particularidades ao instrumento.

De todos os grupos alemães que estavam fascinados com o sintetizador, apenas o Kraftwerk era aventureiro o bastante para investigar seu potencial pop. O Tangerine Dream e todos os seus seguidores tinham rapidamente adotado sua aplicação como uma nova fonte sonora, mas todos logo ficaram perdidos numa espécie de inferno semi-clássico. Isto foi piorado por músicos como Walter Carlos (hoje Wendy Carlos, após uma operação de mudança de sexo) e Tomita cuja primeira reação ao serem apresentados a um novo método de criar sons, foi substituir a orquestra e recriar os clássicos. Do mesmo modo, Brian Eno e Keith Emerson, embora em extremos opostos do espectro musical, estavam incorporando o instrumento dentro de um formato de banda de rock mais tradicional. O enfoque mais pop descarado de Hütter e Schneider lhes permitiu saltar à frente da maior parte da competição e produzir um dos primeiros discos pop de sintetizadores.

Entretanto, em termos de música puramente pop, não foram exatamente os primeiros. Um desvio interessante tinha sido causado uns dois anos antes pelo single instrumental do Hot Butter em 1972, "Pop Corn". Naquele tempo este foi descartado como um disco falso ou de brincadeira. Mas com sua canção totalmente sintetizada criada por um grupo de aparência anônima, agora parece adiante de seu tempo. Como foi um disco isolado,

ninguém no meio musical já acreditava que sintetizadores e drum machines poderiam trazer alternativas às guitarras e baterias comuns.

Hoje, sintetizadores e samplers são normas comuns no processo de gravação. É fácil desprezar o quanto foi revolucionário tentar criar uma música pop totalmente sintetizada. No início dos anos 70 as atitudes em relação à substituição dos instrumentos convencionais por máquinas eram bastante reacionárias. Geralmente se pensava que era um embuste perpetrado por pessoas que não sabiam tocar instrumentos de verdade, ou um plano para privar os músicos regulares de ganhar a vida. Um comentarista chegou a dizer que o Kraftwerk era a morte da música. Na verdade, a maior parte das pessoas não estava compreendendo. Longe de ser a morte de alguma coisa, era mais como o nascimento de um novo tipo de música. O Kraftwerk quase sozinho veio provar que a música eletrônica deveria ser levada a sério, varrendo qualquer crítica como retrógrada e sem ousadia.

O resultado do domínio espantosamente rápido das complexidades do Moog pelo Kraftwerk foi o LP *Autobahn*, gravado em seu recém batizado estúdio Kling Klang e no novo estúdio de Conny Plank. Depois de passar a maior parte do início dos anos 70 trabalhando em Colônia e Hamburgo, Plank finalmente estabeleceu seu próprio estúdio em 1973 numa fazenda convertida fora de Colônia - o estúdio era o antigo chiqueiro e a sala de controle era o estábulo. Foi no equipamento móvel de Plank que a maior parte de *Autobahn* foi concebida.

Como se para anunciar uma nova era para o grupo, a capa do LP era mais complexa, e notável por sua ausência era a marca tradicional do cone. Ao invés disso, a frente da capa é uma pintura de Emil Schult que sobrepõe imagens do campo, montanhas, um sol exagerado, grama verde, céu azul e nuvens flutuantes, contra o mais poderoso símbolo da era industrial - o automóvel na estrada. A capa também justapõe dois símbolos do sucesso econômico mundial da Alemanha pós-guerra. À esquerda um grande Mercedes preto simboliza um meio de transporte da classe rica, enquanto o Fusca à direita simboliza as classes trabalhadoras. A pintura também tem uma qualidade idealizada de sonho pois não há outros carros à vista, como se mostrasse um mundo ideal onde houvesse pouco ou nenhum tráfego e nenhuma poluição.

A imagem de *Autobahn* está enraizada numa época particular em que os alemães tiravam vantagem do programa de construção de estradas que foi executado durante e após a guerra. A maior parte das famílias alemãs possuía um carro e podia viajar pelo interior a velocidades cada vez maiores. De certo modo, a idéia do carro da família e da estrada foi uma continuação do sonho de Hitler de um Volkswagen (ou carro do povo) aliado a boas conexões para os transportes.

Entretanto, ao invés de mostrar a realidade, a *autobahn* particular do Kraftwerk era uma noção idealizada da estrada – conforme foi fabricada no interior dos estúdios Kling Klang. Isto representava uma imagem hipotética, e um tanto romantizada do transporte rodoviário, mas contudo uma imagem artisticamente atraente. Florian Schneider:

“Nós recentemente estivemos na Alemanha Oriental e as estradas realmente são desse jeito, exceto que há mais trânsito. Mas mesmo para nós, *Autobahn* é um pouco nostálgica agora, mesmo nos anos 70 nossa imagem da *autobahn* era idealizada.”(2)

A idéia para a faixa título do LP nasceu aparentemente de uma volta de carro que o grupo tinha feito no Volkswagen de Hütter, com um gravador pendurado na janela gravando sons do trânsito. Schult agora se lembra do conceito ter nascido no estúdio, inspirado pelos ruídos saídos do recém adquirido Moog. De qualquer modo, a partir do ruído inicial da partida do carro, a peça inteira pode ser concebida como uma viagem de carro. Com o uso do efeito estéreo, ruídos de carros passando e buzinando de um canal para o outro. Mas a surpresa real foi a inclusão de palavras ou expressões, significando que pela primeira vez o Kraftwerk tinha construído uma canção. Emil Schult:

“Nós chagamos com esse conceito, “vamos fazer uma canção como se estivéssemos dirigindo na autobahn”, Ralf me pediu especificamente para escrever uma letra, e eu escrevi, na verdade eu demorei um dia, eu a trouxe de volta, Ralf olhou e corrigiu um pouco, e era cantável, então se tornou uma canção.”(3)

Aos olhos do grupo a faixa era muito mais do que uma canção ou uma peça musical. Estava claro que eles tinham começado a aplicar alguns dos critérios conceituais estritamente disciplinados que eles mais tarde aplicariam de forma tão dogmática a capa peça musical. Hütter agora estava gostando claramente desse lado conceitual que lhe permitia teorizar, às vezes cômicamente, sobre sua derivação:

“Você pode escutar “Autobahn” e então ir dirigir na estrada. Daí você descobre que seu carro é um instrumento musical. Nesses tipos de idéias, há muitas coisas que podem ser engraçadas; é toda uma filosofia de vida que vem da eletrônica.”(4)

Para a gravação do LP, Hütter e Schneider estavam acompanhados pelos músicos adicionais Klaus Roeder (violino e guitarra) e Wolfgang Flur (percussão). Na contra-capa, os quatro são vistos sentados no banco traseiro de um carro, atrás deles a estrada se estende à distância. Na verdade, a figura original era de Hütter, Schneider, Roeder e Schult, mas na versão final da capa a cabeça de Flur foi colada ao corpo de Schult, dando à figura a aparência de uma colagem. Schult propriamente aparece em uma pequena foto redonda no painel do carro.

Tanto Flur quanto Roeder tinham sido contratados na pequena cena musical de Düsseldorf, onde todos os envolvidos em música tendiam a se conhecer. Flur, nascido em Frankfurt am Main em 17 de julho de 1947, era um estudante de design de interiores que tocou bateria por um tempo numa banda de Düsseldorf chamada The Beethovens – Michael Rother tocou guitarra por algum tempo na mesma banda cujo repertório consistia principalmente de músicas das paradas de sucessos. Flur, juntamente com Karl Bartos, o futuro substituto de Roeder, seriam os colaboradores de Hütter e Schneider que mais tempo ficariam no grupo nos anos seguintes.

Hütter e Schneider, em contraste direto a seu atual isolamento, eram uma parte integral dessa cena musical de Düsseldorf. Na verdade, durante os primeiros anos 70 vários membros do Kraftwerk compartilharam um grande apartamento no centro da cidade. Lembrando, Bartos agora descreve o apartamento como o tipo de “casa aberta com muitas festas”.(5) Entretanto, possivelmente devido ao número de pessoas que ficavam por lá, a estadia do mais solitário Hütter foi curta, tendo já saído quando Bartos se mudou para lá.

Na capa do LP Hütter e Schneider são apenas creditados por vocais e eletrônica, numa tentativa visível de fugir da idéia de serem percebidos como músicos convencionais. Nem, apesar de seu uso, há a menor menção à palavra sintetizador, provavelmente por ter sido associado tão de perto com os grupos de rock alemão cósmicos como seu instrumento leal. Hütter e Schneider quase pareciam estar implicando que eles estariam muito à frente tanto de instrumentos tradicionais e suas contrapartidas musicais. Uma audição de Autobahn e ficava evidente que esta alegação aparentemente arrogante estava certa.

Era tamanha a confiança na faixa “Autobahn”, que pela primeira vez eles tomaram o passo mais convencional de chamar o LP com uma faixa título. Embora todos os LPs anteriores tivessem faixas longas, pela primeira vez desde o LP do Organization, uma única faixa ocupava um lado inteiro do disco. Adotar um “conceito” deu ao LP uma identidade, permitindo às pessoas, e em especial os críticos, ver o disco mais num contexto de rock – afinal não era incomum em 1974 para grupos como o Jethro Tull, The Grateful Dead e Yes ocuparem um lado inteiro ou às vezes dois com uma só música.

Isto mais uma vez poderia colocar o Kraftwerk de volta numa categoria de “rock conceitual” como o Pink Floyd ou King Crimson. Mas o que fez a faixa título de *Autobahn*

diferente, foi que não era uma sinfonia rock com partes e movimentos, era na verdade uma canção pop muito longa, mesmo que minimamente baseada em torno de um verso tradicional e refrão. Isto, aliado a um brilho espantosamente moderno, significava que eles finalmente foram capazes de varrer quaisquer comparações como superficiais ou irrelevantes. De repente, o Kraftwerk tinha limpado a poeira e descartado a maior parte das armadilhas *hippies* remanescentes (embora na figura da capa Schneider ainda ser o único que tinha ido a um cabeleireiro num passado recente). Contudo, eles pareciam prontos a emergir como líderes de uma música eletrônica que era moderna em imagem como o sintetizador era em tecnologia.

Inicialmente, a reação ao LP na Alemanha foi reservada. O grupo convidou vários membros da imprensa de rock alemã para dar um passeio de carro com eles, com a faixa sendo tocada no equipamento de som do carro. Schult se lembra que a reação geral dos jornalistas era um enfático, “e daí?”. Conceitualmente, era talvez muito familiar para que eles apreciassem. Foi apenas quando a faixa passou a ser reconhecida nos EUA e no restante da Europa como uma afirmação especificamente germânica que a imprensa alemã prestou mais atenção a eles. Nem foi a última vez que o grupo iria começar a sentir uma certa hostilidade em seu país por eles terem conceitualizado o estilo de vida alemão. Muitos artistas eram realmente bem críticos do Kraftwerk. Klaus Schulze, por exemplo, disse, “o Kraftwerk são teorias, apenas teorias.” Outros reconheciam que eles estavam apenas ridicularizando todas as coisas da Alemanha. Emil Schult:

“Eu acho que o que aconteceu com “Autonahn” foi que a importância num sentido cultural foi mais apreciada pelos estrangeiros do que pelos alemães. É estranho que as pessoas dos EUA, França ou Inglaterra tenham percebido melhor o que significava do que as pessoas na Alemanha. Eu pessoalmente fiquei um pouco decepcionado que essa proeza cultural não recebeu muito crédito em nosso país. O sucesso comercial parecia mais importante do que o significado cultural”(6)

Paul Alessandrini:

“Eles sempre fizeram uso de estereótipos, é como eles dizem, “Nós viemos de um país que evoca um certo tipo de imagem, muitos clichés, então vamos fazer o jogo deles, vamos nos transformar nesses estereótipos.”(7)

Apesar do ceticismo em casa, a faixa rapidamente adquiriu uma certa qualidade de hino, logo se tornando um tipo de “Route 66” para os anos 70. O rock sempre teve fascinação pela direção de um carro, mas enquanto “Route 66” representava imagens de locomoção pelos EUA nos anos 60, “Autobahn” refletia a conexão entre a monotonia da estrada e a vida cotidiana. Também, ao escolher um tema tão comum, eles podiam estar tentando fugir da tradição do “Kraut Rock” de lidar com temas “semi-cósmicos”. Entretanto, suas tentativas iniciais de fazê-lo não foram totalmente bem sucedidas. Por exemplo, um show no Bataclan em Paris em 12 de março de 1975 foi anunciado como “musik kosmik”.

Autobahn lançado em novembro de 1974 foi quase um choque para os fãs do Kraftwerk que tinham investido tempo e dinheiro para se familiarizar com os três primeiros LPs. De repente, o clima desorganizado, improvisado tinha sido trocado por uma canção vigorosa e disciplinada e por algo que se aproximava de um letra pop convencional. Como muitas de suas peças subseqüentes, era menos uma letra e mais um acompanhamento vocal mínimo que, ao invés de contar uma estória, meramente pontua a música. Obviamente as palavras acrescentavam significado, mas há também um sentido de utilizá-las apenas por sua sonoridade fonética, quase como uma canção de ninar, com a famosa frase, “wir fahr’n fahr’n fahr’n auf der autobahn.” As palavras como são cantadas quase soam como inglês, “fun fun fun on the autobahn” soando remanescente dos Beach Boys. Era típico do modo distante e mecânico, meio falado que eles usariam mais tarde expressões em alemão, inglês e francês, apenas pela sonoridade, sem propositalmente trabalhar em

uma língua ou outra. Como Hütter explicou a Geoff Barton no *Sounds*:

“Nós usamos a linguagem como um instrumento musical. É como quando nós cantamos. As pessoas dizem que é muito baixo, nós não conseguimos compreender o cantor. Mas nós não somos cantores como um Rod Stewart, nós usamos nossas vozes como mais um instrumento. A linguagem é um outro padrão de ritmo, é uma parte de nosso som unificado.”(8)

Contudo, além de ser rítmico, o harmonioso vocoder de “Autobahn” mostra uma clara influência dos Beach Boys. Embora, “nós não temos como meta a música; é a estrutura psicológica de gente como os Beach Boys”(9), eles explicaram a Lester Bangs. Alguns ainda usam este apelido de “The Beach Boys de Düsseldorf”, que aparentemente se originou na imprensa americana após o lançamento do single “Autobahn”. O fato deste apelido ter sido inventado por um jornalista vindo do país natal dos Beach Boys acrescentava ironia, diferentemente se tivesse sido imaginado por um jornalista europeu. Para alguns, a comparação real entre os dois grupos pode parecer bem pequena, mas as maratonas de estúdio dos Beach Boys e o enfoque perfeccionista tinha e tem certas semelhanças com o modo como o Kraftwerk opera.

Enquanto o Kraftwerk ficou sem dúvida lisonjeado pela comparação a seus ídolos, em 1991, ao ser questionado se gostava do apelido, Schneider deu uma resposta desconfiada:

“Não, nem tanto...Os Beach Boys pertencem a sua própria categoria. Você sabe, descrever a imagem do Kraftwerk não é minha função! (Risos) É sempre muito difícil dizer algo sobre si mesmo.”(10)

A faixa título é tão dominante que seria fácil dar uma impressão de que todo o LP *Autobahn* era uma ruptura total com seu passado. Entretanto, ele pode ser dividido em duas metades distintas. Enquanto o lado de “Autobahn” concentra os elementos hipnóticos da faixa título, o segundo lado une alguns dos elementos melódicos dos LPs anteriores.

O lado B abre com “Kometenmelodie 1” e “Kometenmelodie 2” (Melodia do Cometa 1 & 2). Apesar do título bem cósmico, a peça de duas partes mostra como o grupo estava começando a explorar o que poderia ser feito com uma melodia bem simples. “Kometenmelodie 1” é bastante lenta enquanto em “Kometenmelodie 2” o andamento se acelera até encontrar seu ritmo natural. É de algumas maneiras um retrocesso ao LP *Ralf And Florian*, brincando com idéias quase dançantes. A maior parte dos grupos teria se contentado em apresentar apenas a versão terminada, por exemplo, Kometenmelodie 2”, mas eles resolveram também incluir “Kometenmelodie 1” que soa como uma demo lenta da faixa como se eles quisessem mostrar como a melodia aconteceu. O resultado, embora não muito agradável aos ouvidos, é interessante por si só.

“Mitternacht” (Meia-noite) é uma peça curta que poderia ter sido escrita como a trilha sonora de um curta metragem de horror. Ironicamente, o primeiro minuto da faixa poderia ter sido retirada de um LP do Tangerine Dream do mesmo período. Possivelmente o Kraftwerk estava ridicularizando esse tipo de grupos ao dizer, “vejam, vocês fazem isto por cinco horas, mas nós sabemos como fazer durante um minuto!” Entretanto, o som eletrônico e o modo como a faixa se desenvolve, suporta comparação muito mais próxima com a música concreta de Pierre Henry.

“Morgenspazirgang” (Caminhada matinal) é um outro de seus rascunhos de melodias, reminescente dos LPs anteriores. Apesar de seu aspecto descartável, é um bom exemplo do modo como o Kraftwerk estava começando a efetivamente aproveitar os climas que eles estavam tentando recriar no estúdio – neste caso um passeio matinal. Ela tem uma simplicidade de estória em quadrinhos, como uma trilha sonora de um filme de Walt Disney para uma recriação animada de um novo dia.

O impacto de *Autobahn* não demorou a chegar. Por volta do início de 1975, uma versão editada para single da faixa título estava recebendo uma execução forte nos EUA

onde uma estação de rádio em Chicago tinha conseguido um single importado. Como resultado, a loja Jem Records em New Jersey logo estava importando quantidades consideráveis do LP. A Capitol foi rápida em agarrar seu potencial e lançou o single e o LP nos EUA. A uma primeira vista a decisão de cortar uma faixa atmosférica de 22 minutos para a duração de um single poderia ter parecido um plano potencialmente mal sucedido de sua gravadora. Mas estranhamente, ao ser editada a quatro minutos ela assumiu vida própria, ficando próxima de uma canção bem convencional, extraíndo o máximo de sua estrutura verso/refrão/verso. Como resultado o single “Autobahn” logo estava recebendo grande execução tanto nas FMs progressivas como nas AMs tradicionais, se tornando o primeiro disco com letra em alemão a entrar na parada americana – atingindo o posto 25. Ela foi inclusive anunciada como sendo uma das preferidas de certos ramos dos Hell’s Angels. Ela também atingiu o posto número 11 no Reino Unido no mesmo mês, onde ficou por 11 semanas. Depois disso, impulsionado pelo single, o LP chegou ao posto 4 nas paradas britânicas e chegou ao posto 5 nos EUA, onde esteve por 22 semanas. (Os americanos foram talvez mais receptivos a *Autobahn* do que o esperado por ter tido o caminho aberto pelo sucesso de *The Dark Side Of The Moon* do Pink Floyd e por *Tubular Bells* de Mike Oldfield no ano anterior.)

Foi como se Hütter e Schneider tivessem tirado a sorte grande. Eles passaram de serem vistos como dois músicos experimentais sérios a ter um single de sucesso em ambos os lados do Atlântico. Na época, o grupo sem dúvida afirmava que este passo era uma extensão natural de seu trabalho prévio, mas apesar disso, era difícil não assumir que certas decisões comerciais muito positivas tinham sido tomadas no estúdio Kling Klang. Assim como a *autobahn* foi a rota mais direta e rápida de um lugar a outro, o Kraftwerk tinha feito uma transição igualmente rápida para a fama. Mesmo anteriormente, o grupo não desconhecera totalmente seu potencial comercial – um dos fatores que tinham atraído o grupo para a Phonogram em primeiro lugar era sua possibilidade de promover singles nos dois lados do Atlântico.

Então, enquanto o Can e o Tangerine Dream ainda roíam as pontas da credibilidade no rock, o Kraftwerk tinha sido catapultado de repente ao estrelato. Quase numa virada ágil no dial musical, eles tinham saltado à frente do restante do rock alemão, fazendo o Amon Düül II, o Tangerine Dream e muitos outros parecerem coisa do passado.

1975 não poderia ter sido um ano melhor para o Kraftwerk fazer seu impacto inicial no mercado. Não muitos grupos estavam fazendo discos interessantes ou ousados, e as pessoas estavam ficando cansadas da complacência e clichês das bandas de rock pomposo como Yes e Jethro Tull – enquanto o punk era uma revolução que ainda esperava para acontecer. Também, a música européia estava começando a ser menos tratada como uma piada. A rápida e meteórica ascensão do Abba mostrava que uma banda pop poderia alcançar status mundial sem ser inglesa ou americana – apesar do fardo de ter vencido o *Eurovision Song Contest!*

Tudo isto conspirava para fazer de *Autobahn* uma afirmação perfeita de seu tempo, lançado num vácuo próprio, mas um disco que tomaria alguns anos de muitas bandas para alcançá-lo. *Autobahn* colocou o Kraftwerk na liderança da música européia, influenciando inúmeros outros grupos europeus nas décadas seguintes. Patrick Codenys do Front 242:

“No começo dos anos 70 a maioria dos, digamos, grupos criativos, eram virtuosos como o King Crimson e Yes cuja música se baseava em sofisticadas jam sessions. Quando eu comprei *Autobahn* eu senti que isso estava mudando. Pela primeira vez era música que era intocável – não sendo feita com os componentes usuais do rock. Eu tinha a impressão de que era feita por uma só pessoa. Isto me levou a pensar, ‘Porque eu não posso fazer minha própria música?’

Naquela época, o Kraftwerk representava o passo seguinte natural depois do Can,

Tangerine Dream e Neu! por trazer algo mais preciso. Eles foram o primeiro grupo a expressar disciplina, um processo.”(11)

É interessante que Patrick Codenys afirma que quando ouviu *Autobahn* pela primeira vez ele achou que era todo feito por uma pessoa. Então como agora, o grupo era reticente sobre quem faz o quê, mas naquela época muito provavelmente a maior parte da música era escrita por Hütter e embelezada por Schneider. (Isto pode ainda ser assim. Em 1991, ao ser questionado qual seria exatamente seu papel no grupo, Schneider respondeu rindo, “Eu não sei, você tem que perguntar ao Ralf”.(12)

Na primavera de 1975, o Kraftwerk tomou uma outra decisão comercial não característica e excursionou no exterior para maximizar o sucesso de *Autobahn*. Para fazer justiça ao novo material, Hütter e Schneider perceberam que não faria sentido excursionar como uma dupla. Para uma curta turnê na Alemanha ao final de 1974, eles permaneceram um quarteto mantendo o percussionista Wolfgang Flur, e contratando um outro percussionista eletrônico Karl Bartos em vez de Klaus Roeder.

A intenção era dar ao novo material um jeito mais percussivo. Também, ao substituir Roeder (que foi seguir um projeto solo), Hütter e Schneider livraram o grupo dos últimos vestígios de instrumentos convencionais – em essência guitarra e violino agora estavam redundantes (curiosamente a flauta de Schneider sobreviveu mais um pouco).

Também era improvável que Roeder, com seus cabelos pela cintura e barba teria se encaixado na nova imagem do grupo. Na verdade, logo após o lançamento do LP, Hütter decidiu que eles deveriam seguir o exemplo de Schneider e adotar um enfoque mais disciplinado e coeso em sua aparência. Foram embora os cabelos longos e vieram os ternos, gravatas e cabelos mais curtos. Agora que a música era mais organizada, assim também o grupo aderiu a um visual mais parecido com executivos e que era menos parecido a um grupo de rock normal.

Ao apresentar o Kraftwerk como um quarteto, a imagem do grupo ganhou um arredondamento mais completo. Realmente, teria sido muito difícil de manter a imagem corporativa que eles agora mostravam escancaradamente apenas com dois membros. Com os quatro, eles ficaram mais parecidos a uma formação de grupo de rock tradicional, ao invés da imagem de Gilbert e George eletrônicos que eles tinham conseguido dentro da cena de vanguarda. A impressão de um quarteto era um tanto ilusória, sendo Bartos e Flur músicos contratados. Hütter e Schneider continuaram a dar todas as entrevistas e a escrever todo o material musical. A força principal permaneceriam Ralf e Florian conforme seu LP anterior tinha afirmado de forma tão convincente.

Enquanto Wolfgang Flur tinha vindo da cena de rock local, Bartos era um estudante de música de 22 anos no Robert Schumann Conservatorium em Düsseldorf. Bartos, nascido em Berchtesgarden em 31 de maio de 1952, estudava no Conservatório com a esperança de obter um emprego regular como percussionista na Berlin Symphony Orchestra. Hütter conhecia o professor de Bartos no Conservatório e ligou dizendo que eles estavam precisando de um percussionista com formação clássica para sua próxima turnê. Bartos se lembra de seu primeiro encontro com o grupo ter sido quando ele topou com Hütter, Schneider e Schult jogando sinuca no Instituto. Não demorou para que ele fosse apanhado pela perua VW de Hütter para um ensaio no estúdio Kling Klang.

Inicialmente, Bartos e Flur tinham sido contratados para fazer um trabalho bem específico como percussionistas. Claramente, Hütter e Schneider tinham uma idéia bem particular do tipo de percussão mecânica que eles agora queriam que acompanhasse sua música. Bartos admite que ele achava sua restrição inicial chata às vezes, “como se não houvessem *offbeats* e, se eu tocasse *offbeats* eles ficavam bem perturbados.”(13) Por ser um músico educado classicamente era inconcebível para Bartos estar subitamente imerso na formação um tanto estranha do Kraftwerk. Karl Bartos:

“Naquela época era apenas um emprego para mim. Havia dias em que eu ensaiava na Opera House pela manhã, na hora do almoço eu dava aulas e à tarde eu tocava na Kunstakademie, e à noite eu tocava no Lohengrin. E depois disso vinha o Kraftwerk.

Como estudante eu já tinha tocado percussão em vários concertos na Alemanha – trabalhos de Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, coisas assim. Eu estava bastante acostumado com música eletrônica. Eu me lembro de pensar que nós quatro, o Kraftwerk, parecíamos um pouco como um estranho quarteto de cordas. Quanto às roupas, era basicamente o mesmo, eu tinha que usar ternos para tocar coisas clássicas contemporâneas, eu também tinha que usar terno com o Kraftwerk.”(14)

Então, em abril de 1975, depois de umas poucas datas na Europa, Hütter, Schneider, Flur e Bartos embarcavam para sua primeira viagem aos EUA. A turnê de 22 shows tinha sido organizada por Ira Blacker, um antigo promotor de rock, que teve a iniciativa de conseguir que o Kraftwerk e algumas outras bandas alemãs assinassem contratos com empresários nos EUA. Umas duas semanas turnê adentro Schult, que tinha mais familiaridade com o país por ter morado nos EUA por um ano quando tinha 18 anos, se uniu a eles. O estranho paradoxo de quatro alemães trazerem uma nova forma de rock eletrônico ao país natal do rock’n’roll não passou despercebido. Como Ralf Hütter se lembra, “Tarde da noite, nós paramos num café de estrada num lugar remoto da Florida, e “Autobahn” tocava na jukebox.”(15)

Com um single vendendo bem nas paradas americanas a turnê seria obviamente um evento de prestígio e incluiria uma apresentação no programa de TV *Midnight Special*. Os shows severos com equipamento mínimo e luzes de neon estavam em total oposição aos shows que o Tangerine Dream fazia. O show apresentava quase todo o LP *Autobahn* juntamente com um pouco de seu material anterior, mas apesar de um LP no Top 5, os shows não foram universalmente bem recebidos. Num show em Berkeley, California, Todd Tokes para o *Melody Maker* estimou a platéia em cerca de 150 pessoas. Ele descreveu o show onde a “vibração geral da banda era quase intoleravelmente misteriosa”. Claramente, Tokes ficou chocado como grupo se importava tão pouco com a platéia, e nas partes em que o show parecia depender de automação. Talvez, não surpreendentemente ele foi um dos muitos que acharam que isto era um truque que não teria vida longa:

“Eu não consigo entender como o LP deles estourou nas paradas americanas, mas aqui está desafiando todas as tendências e especulações prévias. Me lembra de incidentes como a música do T-Bones, ‘No Matter What Shape (Your Stomach’s In)’ dos comerciais de Alka Seltzer e ‘I’d Like To Teach The World To Sing’ dos New Seekers.

Vejam, aberrações vêm de todo o mundo...não apenas das agências de propaganda de Madison Avenue.”(16)

Exatamente o que estava em fitas e o que era tocado ao vivo, naquele tempo como hoje, dava aos críticos e aos fãs assunto para conversas. Entretanto, uma boa idéia do que era apresentado às platéias americanas naquele ano é um curto show que o grupo gravou nos estúdios da Cologne Radio FM. Este mostra como eram marcantes as diferenças entre o disco e as apresentações ao vivo naquela época. O show começa com uma versão poderosa de “Ruckzuck” do LP *Kraftwerk*. A peça é retrabalhada com os dois novos bateristas fornecendo a percussão. Hütter toca o piano e eletrônica acompanhado por Schneider na flauta e eletrônica, sua flauta soando um pouco como um Ian Anderson (Jethro Tull) exagerado.

O restante da apresentação é foadada por peças de *Autobahn*. Em total contraste com a primeira peça que é tocada muito profissionalmente, tanto “Kometenmelodie 1 & 2” e uma versão de 25 minutos de “Autobahn” soam fracas em comparação. O andamento de ambas as peças é muito mais lento do que no LP e a música parece soluçar e vacilar como se eles ainda não tivessem dominado todo o potencial de seus equipamentos. As platéias

que deviam ter acabado de se acostumar com as versões devem ter ficado confusas com as versões ao vivo.

Parte do problema era que os primeiros sintetizadores tinham a fama de não serem confiáveis e difíceis de afinar. Muitas vezes eles tinham que ser desligados à tarde a fim de que estivessem afinados à noite. Ainda mais, o calor do público ou da iluminação facilmente os desafinavam novamente. Estes problemas eram aumentados pelas diferenças na voltagem entre os diferentes países. Naquela época, a Alemanha utilizava 220 volts a 50 Hertz enquanto a França operava a 110 volts a 60 Hertz. Ralf Hütter:

“Eu me lembro que nós tocamos em Paris com 110 volts e todos os andamentos ficaram desafinados. Às 8 da noite, as grandes fábricas que se ligam à rede estavam fazendo a voltagem flutuar. Essa é a verdade. Peugeot estava fazendo nossos andamentos mudar. O engenheiro que estava viajando conosco teve que instalar estabilizadores.”(17)

Com um single de grande sucesso e uma turnê acontecendo, era óbvio que eles iriam receber sua primeira exposição de verdade à atenção da mídia. A resposta da dupla a isto foi provavelmente o maior golpe de mestre de sua carreira, e a qual eles se mantiveram irritantemente fiéis. Isto era para criar um personagem ou aura em torno da banda pelo modo como eles resolveram responder a perguntas. Hütter e Schneider intrigavam entrevistadores com uma conversa sobre a sensibilidade das máquinas e como eles reagiam quando eram tocadas; “Às vezes nós tocamos a música, às vezes a música nos toca, às vezes...ela toca”(18), Hütter informou o semanário inglês de rock *Sounds*, depois do show do grupo no Hammersmith Odeon em novembro de 1975. Ao invés de dar desculpas, eles exageravam o aspecto de automação dentro de sua música que poderia ter sido a maior crítica do grupo. Eles chegaram até a começar a falar sobre uma situação ideal em que as máquinas excursionassem por sí.

É claro que os críticos e o público adoravam. Aqui estava um jeito totalmente novo de apresentar uma banda de rock. Não os estereótipos de exageradamente amantes de diversão, drogados, tarados, de cabelos compridos a que os jornalistas tinham se acostumado, mas teóricos sérios de cabelos curtos e ternos que abraçavam e enalteciam todas as coisas da Alemanha. Pela primeira vez idéias como *Menschmaschine* (Homem máquina) começavam a aparecer nas conversas. Karl Bartos:

“A imagem inicial veio de Ralf. Ele queria deixar claro que o Kraftwerk era diferente de qualquer outro grupo de rock ou pop e ele queria essa imagem de um conjunto de cordas. Eu não gostava muito, eu achava que eu me parecia com um bancário. Eu gostei mais quando mudamos para camisas e calças pretas.”(19)

Para seu sofrimento, os críticos responderam ampliando as teorias do grupo com descrições da música, como “*Industrielle Volksmusik*” (música folclórica industrial). Hütter e Schneider ficavam felizes por abraçar esses novos rótulos, talvez como meio de isolá-los ainda mais de quaisquer comparações com rock ou “*Kraut Rock*”. Embora concordando em dar entrevistas, e felizes por falar de suas obsessões tecnológicas, Hütter e Schneider agora se fecharam definitivamente quanto a falar de sí próprios. Eles adotaram o plano deliberado de se sublimarem como músicos em favor da imagem corporativa do grupo se recusando a recorrer aos elementos humanos de suas vidas, em favor de frases curtas robóticas. Eles eram igualmente tímidos quanto às fotografias de publicidade. Em uma das entrevistas mais esclarecedoras com o falecido Lester Bangs da *Creem Magazine*, ao serem solicitados a posar para um foto, eles recusaram, e ao serem questionados por quê – eles responderam, “porque nós somos paranóicos.”(20)

Em 1975, eles não tinham ainda tanta prática em sua arte particular de não-comunicação ou “*robotspeak*”(fala robótica), e Bangs conseguiu ocasionalmente se esconder atrás de sua parede de aço de mística. Ele convenceu Hütter e Schneider a baixar a guarda a ponto de admitirem gostar de MC5 e Lou Reed, e a conclusão de que

eles achavam o Blue Oyster Cult engraçados! Contraditório como pode parecer agora, Hütter e Schneider estavam interessados nas bandas americanas de guitarra trash do começo dos anos 70. Apesar de afirmações posteriores de que não eram músicos, eles reconheciam uma gama grande de música como Marc Zermati, fundador do lendário selo francês Skydog, se lembra:

“Uma vez em que Ralf Hütter e Florian Schneider estiveram em Paris por volta de 1974 eles visitaram a loja que eu tinha em Les Halles chamada Open Market. Eu me surpreendí porque eu não gostava do tipo de música deles, eu gostava mais de rock’n’roll. Nós todos fomos à minha casa e eles começaram a olhar minha coleção de discos. Eles escolheram discos do MC5, Iggy Pop And The Stooges, e eles estavam muito interessados na sonoridade desses discos, particularmente no modo como as guitarras eram saturadas. Eles não apenas tinham um grande conhecimento de rock mas também de jazz como Mingus e Coltrane. Mais tarde, eu fiquei interessado na música deles, e apesar do fato de não ser o tipo de coisa que eu prefiro, eu descobri que o Kraftwerk definitivamente ocupava uma posição muito forte na história da música.”(21)

Autobahn, que foi gravado por uma quantia ínfima comparado a outros LPs da época, se tornaria um LP muito bem vendido. De alguma forma, afortunadamente para o grupo, este foi o último de um contrato de 3 LPs que eles tinham com a Philips, o que queria dizer que eles podiam procurar por um novo contrato com um LP do Top 10 nos dois lados do Atlântico. O resultado foi um contrato de licenciamento mundial para sua recém formada companhia Kling Klang com a EMI. Isto significava Electrola na Alemanha, Áustria e Suíça (ou GAS como é conhecido), EMI no Reino Unido, Capitol nos EUA e Pathé-Marconi na França.

Depois do sucesso do single “Autobahn”, a Philips lançou um segundo single. “Kometenmelodie 2” que, entretanto, não tinha a simplicidade atraente da versão truncada de “Autobahn” e não foi sucesso. Isto alimentou especulações entre os elementos mais cínicos da imprensa musical, que ponderavam se em termos de singles o grupo poderia ser talvez classificado como “one-hit wonder”(grupo de apenas um sucesso).

Inevitavelmente, para um LP que seria considerado um divisor de águas clássico na história da música pop, quando começaram a sair os CDs, não demorou para que aparecesse uma versão remixada digitalmente simultaneamente em CD, LP e Cassete em 1985. Na versão em CD o nome de Conny Plank tinha sido tirado da capa. Um descuido infeliz ou estranha decisão considerando o investimento que ele fez no som do Kraftwerk no início da carreira? De qualquer modo era algo que aparentemente espantou Plank, especialmente por ele estar convencido do investimento criativo com que ele tinha contribuído para a filosofia musical do grupo.

Na verdade, *Autobahn* foi o último LP do Kraftwerk que teria Conny Plank como engenheiro, e depois de seu sucesso ele sentia que tinha sido dispensado, de algum modo chutado para fora do projeto. Daquele ponto em diante não houve contato entre o grupo e seu antigo engenheiro. O corte desse vínculo era provavelmente inevitável. Na verdade, Plank provavelmente excedeu sua utilidade, conforme eles lutavam por uma auto-suficiência. Apesar de ter sido deixado de fora das futuras gravações, a reputação de Plank era indubitavelmente ligada ao Kraftwerk, e esta foi uma das razões principais pelas qual ele foi procurado por outros grupos para produzi-los.

Plank continuou a trabalhar em seu estúdio que se tornou conhecido por “Conny’s Studio”. Lá ele produziu muitos artistas como Killing Joke, Eno, Eurythmics e Devo, assim como grupos europeus e artistas como La Düsseldorf, Neu!, Michael Rother, DAF, Gianna Mannini, Les Rita Mitsouko e Cannad. Ele também trabalhou com Holger Czukay em seu inovador LP *Movies*, mas sua produção mais famosa permanece “Vienna” do Ultravox, que se tornou um sucesso internacional. Contudo, apesar de seu sucesso ele recusou ofertas

par expandir o estúdio, desejando manter sua atmosfera quase privada e clima íntimo. O estúdio ainda existe e é mantido pela viúva de Plank, Krista Fast.

Plank morreu em dezembro de 1987, tendo trabalhado com a maior parte das grandes bandas alemãs. Ele era considerado como o mais antigo estadista da música alemã e será lembrado principalmente por ter encorajado muitas bandas como o Kraftwerk a forjar sua própria identidade européia.

Em 1975, armado com sua identidade, o single “Autobahn” tinha colocado definitivamente o Kraftwerk no mapa musical numa posição de alguma autoridade. O Can tinha provado alguns anos antes que o sucesso comercial podia sair da improvisação com o single “Spoon”. O Kraftwerk agora provou com sua versão sintética de uma viagem numa estrada, que a música de sintetizador era viável, não apenas ocupando um lado inteiro de um LP, mas também em um single pop. Hoje, embora a faixa tenha um clima nostálgico, ainda tem ressonância. Também continua a ser uma favorita ao vivo do grupo e de seus fãs, e de alguma forma um show do Kraftwerk pareceria incompleto sem ela. O grupo foi rápido em perceber que o LP era como um divisor de águas em sua carreira. Hoje, eles não tocam mais nenhuma peça anterior a *Autobahn* ao vivo. Schneider agora prefere descrever o período de sua carreira anterior a *Autobahn* como “história – arqueologia”.(22)

Transistores e Urânio

O impacto repentino da aclamação comercial e crítica que saudou o LP *Autobahn* iria obviamente ser difícil de superar, mesmo para uma banda tão calculista e conceitual como o Kraftwerk. Contudo, depois de sua turnê de 1975 e do sucesso do LP e do single, o Kraftwerk começou a gravação de seu sucessor. A quantia considerável que eles ganharam com seu recém descoberto sucesso comercial não seria desperdiçada, mas reinvestida em atualizar seu estúdio e equipamento, então ao final de 1975 a primeira encarnação completamente equipada de seu estúdio tinha sido completada.

Isto significava que agora eles poderiam gravar todo o material no estúdio Kling Klang e não precisavam mais depender de produtores ou engenheiros de fora. Então, apesar de Conny Plank sentir que tinha sido dispensado pelo grupo, era provável que eles não precisavam mais de seus serviços. Também, depois das mudanças de formação que acompanharam os LPs anteriores, o envolvimento contínuo de Flur e Bartos significava que o grupo agora tinha uma estabilidade muito necessária e eles podiam agora focar as gravações como um grupo estabelecido.

Desde o início deles em 1970 eles sempre foram capazes de confiar na segurança financeira que lhes permitia atualizar constantemente seu próprio estúdio com a última tecnologia disponível. Isto obviamente teve vantagens positivas em termos de independência crescente, por significar que Hütter e Schneider poderiam ditar seus próprios termos. Florian Schneider:

“Nós investimos em nossas máquinas, nós temos dinheiro suficiente para viver, é isso. Nós podemos fazer o que quisermos, neos somos independentes, nós não fazemos anúncios de refrigerantes, mesmo se ficarmos lisonjeados por tais propostas, nós nunca aceitamos.”(1)

Mas, do lado negativo, tal estabilidade pode levar a uma complacência. Karl Bartos:

“Se você é independente financeiramente e você tem essa química dentro do grupo, isto lhe torna muito forte. Mas, por outro lado, você se torna preguiçoso. Se você vem de uma origem trabalhadora, você tem que entrar no estúdio e fazer três discos por ano.

Equipamento nunca foi problema, comprar um novo sintetizador ou algo assim. A coisa boa de ser rico é que te torna independente, você não tem que ser parte do negócio da música onde todos dependem de você. Você apenas entrega uma fita quando quiser.”(2)

Contudo, longe de comprar equipamentos por impulso, isto era tratado como um programa de re-investimento da companhia. Isto exemplificava o jeito que o grupo aproveitava seu sucesso, tratava a banda, o produto gravado e o estúdio como um todo identificável que era essencialmente um negócio como qualquer outro. Como Hütter diria mais tarde, “Nós não somos artistas ou músicos. Primeiramente somos trabalhadores.”(3)

Tendo dito isto, estava se tornando claro que apesar das afirmações de Hütter eles eram na verdade músicos mais talentosos do que eles queriam mostrar. É improvável que meros engenheiros e pesquisadores de som teriam sido capazes de aperfeiçoar os tipos de ritmos e melodias que o grupo estava começando a criar. “Trabalhadores” sem dúvida teriam continuado na atmosfera muito mais rarefeita da música experimental contemporânea e não teriam entrado no mundo muito mais competitivo da música pop.

Para seu próximo LP, eles resolveram que deveria haver um tema central ou conceito que o unificasse. Hütter e Schneider tinham por um tempo ficados fascinados com o conceito de comunicação, então eles sugeriram a Schult que eles fizessem algo baseado em torno de rádios. Seu interesse em comunicação radiofônica foi aumentado durante sua primeira turnê americana que tinha incluído um circuito de entrevistas nas estações universitárias de rádio. De seu modo tipicamente conceitual de enxergar as coisas, transmitindo de frequência a frequência pelos EUA, eles se viam quase como uma estação

de rádio. De qualquer modo, naquele verão Schult montou um estúdio temporário em uma das casas do pai de Schneider em Düsseldorf e começou a trabalhar na parte gráfica e em algumas idéias básicas de possíveis letras.

Do lado musical das coisas, o sucessor de *Autobahn* pelo menos os levou de volta ao extremo mais vanguardista do espectro. Chamado *Radio-Aktivität* (Radio-Activity), não apenas foi seu primeiro LP feito com um saudável adiantamento por seu novo contrato com o grupo EMI, mas também o primeiro a aparecer em duas línguas diferentes – uma versão em alemão lançado em novembro de 1975 e uma em inglês lançada em janeiro de 1976. Sendo totalmente concebido e gravado em seu próprio estúdio sem a orientação de um coprodutor, alguns poderiam dizer que o disco resultante era talvez um tanto esperto conceitualmente demais.

A capa retornava ao princípio de Warhol de mostrar um objeto simples – a frente e a traseira de um rádio nas correspondentes ca e contra-capas. Em contraste direto à forma musical moderna e às implicações do título nuclear, a imagem era a de um antigo rádio alemão dos anos 30. Este se tornaria um truque regular no arsenal do Kraftwerk, de simultaneamente brincar com a modernidade e a nostalgia de suas imagens. Eles ainda regularmente acompanham a novidade de suas idéias musicais com o romantismo das imagens, figuras e desenho industrial de uma era passada, assim transportando o ouvinte em duas direções. Típico de seu crescente modo de trabalhar meticulosamente, muito tempo foi gasto com a capa. Emil Schult:

“Eu fiz mais ou menos de 10 a 15 capas diferentes antes que a final fosse feita, e eu dirigí por toda parte com Ralf no VW para tentar encontrar o velho rádio da contra-capas. Foi divertido, um belo verão.”(4)

O rádio que eles eventualmente escolheram era de um tipo de ondas curtas com um alcance de 200 km. Na verdade era um rádio do tipo que Goebbels tinha desenvolvido durante a guerra para que as pessoas não ficassem sujeitas à propaganda de mais longe. Se o grupo estava consciente disto na época é incerto. Depois do sucesso do disco na França eles deram o original para o gerente de seu selo na França Maxime Schmitt, que por acaso encontrou um exatamente igual num mercado de pulgas em Paris, mas com um detalhe a menos, uma suástica entre os botões de volume e de sintonia. Não surpreendentemente, para a capa de *Radio-Aktivität* eles removeram a suástica ou mais provavelmente ela foi removida antes deles o comprarem.

Na capa interna, os quatro membros do grupo posaram em seu novo uniforme de ternos cinza ou preto refletindo a imagem de “quarteto clássico” de cabelos curtos adotada para sua turnê americana. Como o *Trouser Press Record Guide* colocou, “*Radio-Activity* coincidiu com uma mudança de imagem que eliminou barbas e cabelos e converteu o Kraftwerk de *hippies* em engenheiros de som ultra modernos.”(5) Schneider, quase tímido em aparência, em pé à frente de um instrumento não identificado (um tipo de flauta elétrica que se parece com um tubo de neon), enquanto Flur e Bartos parecem entretidos com suas baquetas de percussão eletrônica que se parecem com estranhas agulhas de tricotar. Parece que Schneider era principalmente responsável pela fabricação de muitos desses misteriosos instrumentos. Karl Bartos:

“A drum machine elétrica levou mais ou menos dois anos para ser conseguida. A primeira delas foi fabricada por Schneider a partir de uma beat box de um órgão velho que foi desmontado e acrescentado da possibilidade de ser tocado com as mãos. As primeiras baterias eram como um circuito fechado. Se você tem uma conexão entre um pedaço de metal e uma vara de metal, assim que você bate no metal com a vara você fecha o circuito e é capaz de disparar um som. Mais tarde estas foram modificadas pelos engenheiros.”(6)

Para a frente da capa interna, Hütter adota uma pose calculada com um antigo microfone dos anos 30, que data do mesmo período do rádio. O efeito todo dá ao grupo a

imagem de quatro fabricantes de instrumentos de uma indústria artesanal, de um tempo sem nenhuma relação com qualquer moda de música pop. No lado reverso da capa interna há um grande desenho de um poste de aço, parecido com a parte do topo da Torre Eiffel com uma antena na ponta. A antena de rádio emite quatro ondas simbolizando uma época antes da TV quando o rádio era o meio de comunicação mais importante.

No canto inferior direito, há uma fotografia de Emil Schult com cabelos longos e um terno cinza, segurando o que parece ser uns lápis, um pincel e uma chave de fendas, se parecendo com um arquiteto do conceito da capa e é realmente creditado como criador da capa. Juntamente com Hütter e Schneider, ele é também creditado pela contribuição nas letras de algumas das faixas.

Musicalmente, o LP foi construído um pouco como um poema épico devotado à era da eletrônica e da energia nuclear. Por fazerem isto, eles estavam retornando à fascinação industrial que tinha proliferado nos primeiros LPs. A importante diferença é que enquanto os primeiros sons industriais eram agressivos e desenfreados, em *Radio-Activity* eles estavam domesticados completamente para produzir um tipo de música de câmara eletrônica.

Embora imitando o álbum pop padrão e parecendo ser constituído de 12 peças de música (6 por lado), há na verdade apenas duas canções pop no LP. Estas são “Radio Activity” e “Antenna” que respectivamente formavam os lados A e B de um single. Este single, embora tenha feito sucesso em alguns países inclusive França, deixou de seguir o sucesso de “Autobahn” tanto na Inglaterra como nos EUA.

Enquanto a capa de *Radio-Activity* se referia a comunicações radiofônicas, a faixa “Radio-Activity” claramente tinha implicações nucleares compatíveis com seu título. Por atacar um tema nuclear, o Kraftwerk estava refletindo uma preocupação política da época. Na metade dos anos 70 o movimento anti-nuclear estava ganhando terreno e os jovens em particular estavam ficando preocupados com ecologia e o meio ambiente. Em nenhum lugar mais do que na Alemanha, onde o Partido Verde (Die Grünen) estava consumindo o padrão da política alemã, proliferando adesivos com a mensagem, “Atom Kraft – Nein Danke” (Energia Nuclear – Não Obrigado).

Contudo, muita gente não entendeu a ironia da letra de “Radio-Activity” que à primeira audição, parece cantar seus louvores, com “it’s in the air for you and me”. A letra tem um clima romântico, como uma versão atualizada inesperada de *Tristão e Isolda*. Na verdade, a intenção foi fazer uma denúncia bem humorada da energia nuclear. Inevitavelmente, foi mal interpretada por aqueles incapazes de ver além da superfície, acusando o Kraftwerk de estar irreverentemente brigados com a juventude alemã. Não foi pela última vez que alguns jornalistas fizeram suposições erradas de que o Kraftwerk estaria ridicularizando as pessoas. A impressão provavelmente não foi ajudada pelo fato de que o grupo tinha inclusive tirado fotografias promocionais visitando um usina nuclear na Holanda. A imagem agora familiar mostra os quatro membros posando próximos a um tipo de reator vestindo casacos brancos, luvas e grandes galochas protetoras. Enquanto continuavam suas alusões a serem técnicos de laboratório, eles podiam estar aumentando a impressão das pessoas de que eles estariam envolvidos com energia nuclear. Foi uma decisão que agora pode ser considerada não muito sábia.

Contudo, isto não era preocupação para um dos grandes cronistas das obsessões alemãs, Rainer Werner Fassbinder que ficou tão impressionado que usou partes do LP *Radio-Activity* em seus projetos *Chinesisches Roulette* e *Berlin Alexanderplatz*. Este último teve partes da música do Kraftwerk na seqüência do sonho apocalíptico final. Na verdade, mantendo a vida obsessiva de Fassbinder, seu interesse no Kraftwerk se tornou mais do que o de um simples fã. Karl Bartos:

“Fassbinder adorava. É verdade que houberam o Can e o Tangerine Dream, mas o Kraftwerk era a única banda pop com capacidade de fazer uma canção pop com sua própria identidade alemã. A equipe de Fassbinder era algumas vezes forçada a escutar Kraftwerk por oito horas a ponto de ninguém agüentar mais. Era um tpo de lavagem cerebral. Mas é lisonjeiro saber disso.”(7)

Contudo, a admiração era obviamente mútua. O estúdio Kling Klang tinha uma sala de estar onde o grupo freqüentemente se sentava, assistia TV ou escutava discos de seus grupos favoritos como os Beach Boys e os Kinks. Numa noite às vezes eles faziam um intervalo em suas gravações para assistir filmes de Fassbinder. O cineasta alemão era de certo modo uma pessoa com os mesmos interesses, sendo que ele usava filmes para refletir algumas preocupações alemãs bem específicas do pós-guerra assim como o Kraftwerk estava fazendo musicalmente.

Os seis temas no primeiro lado de *Radio-Activity* são todos unidos. “Geiger Counter” consiste de uma batida simples que é acompanhada de um ruído de estática. Tal era o efeito que quando as pessoas tocavam o LP pela primeira vez, achavam que estava riscado ou mesmo que seus aparelhos não estavam funcionando bem. Isto então leva a “Radio-Activity” com seu tema pegajoso, assoviável que poderia ser descrito como a primeira tentativa do grupo de escrever uma canção pop eletrônica completa e é notável como a primeira canção do grupo também gravada em inglês.

“Radioland” tem um andamento lento e uma canção mínima acompanhada por um oscilador vacilante, aproximando-se do som de alguém girando rapidamente o dial de um rádio. A peça é um canto monótono que é essencialmente um dueto entre Hütter e Schneider cantando duas estrofes cada um, alternadamente. Eles são acompanhados no último verso por uma voz sintética.

A seguir está “Airwaves” que começa com um som de oscilador misterioso que é seguido de uma peça de andamento mais rápido que alterna uma canção de sintetizador com uma melodia simples cantada em harmonia. Eles mais tarde usariam um clima semelhante em canções como “Metropolis” e “Neon Lights” do LP *Man Machine*.

“Intermission” é apresentada por um tipo de jingle de rádio seguido de momentos de silêncio e o que soa como bips de hora. Embora bastante parecida a Andy Warhol em sua afirmação de última minimalidade, não estava sozinha pois John Lennon e Yoko Ono produziram a bem mais longa “Two Minutes Of Silence”. Igualmente, John Cage tinha “composto” uma peça ainda mais longa de silêncio para piano chamada “4:33” – a qual, ao estar disponível recentemente como CD single, deve ter sido o último golpe dessa piada em particular. O lado A termina com “News” que usa trechos de várias transmissões de notícias misturadas até que nenhuma voz em particular é distinguível.

“The Voice Of Energy” que abre o lado B, antecipa o advento da voz robótica do Kraftwerk. É exatamente o mesmo efeito vocal tratado que eles usariam para abrir os shows mais recentes do grupo. Esta é seguida de “Antenna” que é freqüentemente negligenciada mas contudo uma peça influente por ser a primeira vez que eles tentam capturar o espírito do rock’n’roll. O vocal com eco de Hütter soa como um precursor dos primeiros LPs de Alan Vega com o Suicide. Entretanto, apesar do potencial da faixa, ela nunca foi tocada ao vivo.

Baseada em torno do mesmo tema de “Radioland”, “Radio Stars” apresenta um fundo de um oscilador irritante, sobre o qual Hütter canta uma frase, então Schneider, então um vocoder. As três vozes se misturam mais e mais, finalmente formam um tipo de canção – meio-humano, meio-mecânico. A seguir vem “Uranium” que tem um efeito de fundo de coral, ecoando o tema nuclear de “Radio-Activity”, com a robótica “Voice Of Energy” trazendo um vocal falado misterioso, enquanto “Transistor” tem uma canção de

sintetizador um tanto parecida com gaitas de fole e é um breve retorno aos sons de piano elétrico do LP *Ralf And Florian*.

O LP termina com “Ohn Sweet Ohm”, que é ao mesmo tempo um trocadilho e também usa a mesma forma de “Kometenmelodie 1 & 2” do LP *Autobahn*. O melotron e as vozes em vocoder tocam uma canção simples que se acelera. É quase um tema pós-apocalíptico para depois da explosão radioativa.

Em termos clássicos de um LP seguinte, *Radio-Activity* foi um fracasso relativo nos mercados maiores estabelecidos na Inglaterra e nos EUA. Quando lançado ele não entrou na parada de sucessos na Inglaterra, e depois de *Autobahn* ter estado no Top 10, ele só atingiu um decepcionante posto 140 nos EUA. Em alguns países ele obviamente serviu para confundir recém convertidos críticos e público sobre que tipo de grupo seria o Kraftwerk. Entretanto, nem tudo era tragédia e tristeza, por ser este LP que realmente abriu o mercado europeu para eles, particularmente na França onde eles receberam um disco de ouro por terem vendido mais de 100 mil cópias (uma quantia que dobraria mais tarde). Emil Schult:

“*Radio-Activity* se tornou popular na França e nós tentamos nos concentrar nesta área. Nós fizemos muitos shows na França. Era também a época na qual as gravadoras e editoras começaram a se tornar realmente interessadas em nossa música. Na verdade a cena da nova música eletrônica tinha começado a nascer. Nós tínhamos iniciado algo com nosso pequeno equipamento caseiro, então as pessoas começaram a querer tê-los, todo mundo queria um sintetizador Moog.”(8)

Grande parte do sucesso do LP na França deve ser creditado a Maxime Schmitt, que como gerente do selo Capitol na Pathé-Marconi recebeu a incumbência de promover o Kraftwerk para o público francês. Ele estava sabendo do single “Autobahn” ser um sucesso apenas em jukeboxes., mas ao escutar o LP *Radio-Activity* ele foi completamente conquistado pela música. Isto foi aumentado quando ele foi apresentado ao grupo por Paul Alessandrini num show em Lille. Como Schult ele logo se tornou confidente próximo e conselheiro para o grupo. Maxime Schmitt:

“Eu fiquei imediatamente fascinado pela construção das canções que era exatamente o que eu gostava na construção do rock. Me fez lembrar dos Beach Boys, dos Shadows, mas com uma dimensão extra que era completamente nova. Era um tipo de equivalente moderno de Elvis Presley. Quando as pessoas escutavam Elvis pela primeira vez era como algo que nunca haviam escutado antes. Para mim o Kraftwerk era algo completamente novo. E eu me tornei mais do que o fã número um, eu me envolvi com o grupo. O fato de meu nome soar alemão foi importante. Para eles não era problema se meu nome aparecesse nas capas dos LPs. Se meu nome fosse Boulanger ou Meunier, seria embaraçoso para eles – teria incomodado.”(9)

Schmitt teve sucesso em persuadir as pessoas na França de que a música do Kraftwerk era um passo importante no desenvolvimento do rock e da música pop, e que havia mais no grupo do que apenas “Autobahn”. Estando menos preocupado com a natureza conceitual do LP, Schmitt estava convencido de que “Radio-Activity” era um single em potencial. Como resultado, ele conseguiu conquistar Jen-Loup Laffont na estação de rádio *Europe 1* que adotou a faixa como canção tema de seu programa. O single chegou a se tornar um sucesso no verão de 1976 e vendeu um milhão de cópias na França. Em dezembro daquele ano, *Europe 1* escolheu *Radio-Activity* como seu LP do ano. Maxime Schmitt:

“Para mim, o Kraftwerk era tipicamente rock. Eu tive tempo suficiente para explicar às pessoas que a banda tocava música pop. Sem o público compreender isto, eu não acho que teria acontecido para o grupo. Por exemplo, os dois percussionistas batendo seus ritmos com suas agulhas de tricô em pedaços de ferro. Havia uma energia emanando

daquilo que era muito inesperada – era como Jerry Lee Lewis martelando em seu piano.”(10)

Logo, Schmitt se tornou membro de um grupo seletivo de pessoas que se encontrava com o Kraftwerk em lugares como o restaurante *La Coupole* em Paris. Na verdade, a reputação do grupo na França era tão grande que diretores de cinema, artistas e músicos faziam fila para cortejar o misterioso grupo alemão que repentinamente usurpou a atenção da comunidade artística.

Pondo de lado o reconhecimento francês, embora tendo seus momentos pop, em outros mercados *Radio-Activity* era provavelmente denso demais e entulhado se comparado ao hipnótico *Autobahn* ou aos aerodinâmicos LPs seguintes. Embora agora houvessem sinais claros da ironia sardônica do Kraftwerk, isto aparentemente era apenas detectável para os franceses e para aqueles já iniciados no pensamento conceitual do grupo. Nos mercados normais da Inglaterra e dos EUA, onde eles não tinham alguém como Schmitt para promover sua música, muitos dos ruídos e bips de *Radio-Activity* eram muito difíceis para o consumo de massa.

Não está claro se eles estavam tentando ser experimentais novamente, ou apenas expandindo a percepção das pessoas sobre a música pop. Eles podem ter achado importante confundir seu público novo ao apresentar-lhes algo mais complexo, já tendo um pé na porta com o sucesso do single “Autobahn”. Na verdade, é claro, muitas pessoas apenas esperavam um “Autobahn 2”, e assim ficaram desapontadas.

Embora *Radio-Activity* não tenha recebido a mesma reação universal que aclamou *Autobahn*, o grupo parecia relativamente animado. Para promover o novo LP, eles fizeram um vídeo clip promocional com Günther Fröhling, um cineasta baseado em Düsseldorf que veio a se tornar famoso em comerciais de TV, enquanto se manteve um colaborador próximo do grupo. Eles também fizeram alguns shows pela Europa inclusive shows bem recebidos no Olympia em Paris em fevereiro de 1976. O clima geral dos shows tinha uma atmosfera forte expressionista alemã, evocando filmes como “O Gabinete do Dr. Caligari”.

Mais uma vez, Emil Schult tinha desenhado um cenário para o grupo. Este era uma apresentação crua mínima baseada em torno de quatro sinais de neon com os primeiros nomes de cada membro do grupo. Tinha desaparecido a massa de fios e cabos emaranhados que proliferava nos shows antigos. Agora, todos os cabos e plugs estavam escondidos, dando uma aparência limpa e vazia. Isto aliado aos ternos formais que o grupo usava agora completava a transformação.

O show típico deste período começava com “Ruckzuck” do primeiro LP que eles continuavam a tocar por ser um meio ideal para o grupo afinar seus instrumentos. Depois vinham “Kometenmelodie 1 & 2”, “Tanzmusik”, “Radio-Activity” e “Airwaves”. Por último vinha uma versão completa de “Autobahn”, muitas vezes durando até meia hora, agora tocada com confiança, maestria e habilidade recém descobertas. Eles também acompanhavam seu show com uma exibição de luz e slides que estava crescendo em sofisticação.

Para o bis o grupo às vezes apresentava uma faixa instrumental que incluía temas de “Radio-Activity”, e também o nascimento de uma melodia que mais tarde se tornaria “Showroom Dummies”. A peça parecia mais ou menos improvisada e mostrava que o grupo continuava sem medo de compor e improvisar no palco. A presença de temas do passado e de gravações do futuro pareciam sustentar as afirmações de Hütter de que cada nova peça nascia das antigas, comparando-as a galhos de uma árvore que crescem, se dividem e se recriam.

Seria fácil criticar estes shows, especialmente à luz dos shows altamente profissionais que o grupo produz agora. Entretanto, embora as peças fossem freqüentemente inclinadas à auto-indulgência, era de um certo modo condizente com seu

passado eles ainda estarem preparados para se arriscar no palco. Certamente, foi muitas vezes difícil para as platéias perceber suas tentativas de reproduzir o som de seu estúdio e os espectadores ficavam surpresos pela diferença entre a versão gravada e sua equivalente ao vivo. Isto é completamente diferente hoje em dia, em que quase não há diferenças entre as versões gravadas e as ao vivo.

É fácil de esquecer que durante uma apresentação, os membros do Kraftwerk podiam ser às vezes improvisadores sutís e eficientes. Na verdade, em 1976 era poucos os grupos da antiga cena de improvisação alemã que mantinham alguma credibilidade. O Kraftwerk estava agora sozinho por ter se distanciado dos aspectos *hippies* e *non-sense* do Kraut Rock e seus shows estavam se tornando reconhecidos com algo extraordinário e único. Pelo menos pela atmosfera nos bastidores que era vastamente diferente de um show de rock com seu consumo de drogas e *penetras*. Os bastidores de um show do Kraftwerk era e ainda é muito sério e eficiente, com o grupo sendo muito organizado e preciso tecnicamente com suas máquinas. Emil Schult foi visto usando luvas brancas – possivelmente para não danificar o equipamento – mas inevitavelmente isto ajudou a dar aos bastidores uma atmosfera de laboratório. Logo estava claro que ser um membro do Kraftwerk implicava em aderir a um alto nível de disciplina. Karl Bartos:

“Nós tínhamos certas regras, como nunca ficar bêbados em festas, ou no palco é claro – porque não é fácil operar os controles de um sintetizador se você está bêbado ou drogado. Então, era um tipo de regra, mas nós nunca falávamos disso. Nós sempre tentamos nos manter bastante conscientes do que estávamos fazendo quando estávamos atuando em público... Não que eu tenha alguma coisa contra ficar bêbado, você compreende!”(11)

A combinação do aventureiro LP *Radio-Activity* e da natureza imprevisível de seus shows, significava que fora da França as pessoas inevitavelmente desprezavam o sucesso de *Autobahn* como se fosse uma coisa passageira – um tipo de aberração europeia. Os críticos claramente estavam errados ao tentar desprezá-los tão facilmente. Mas em resposta, qualquer experimentação de vanguarda que o grupo fizesse dali em diante seria mantida escondida dentro do estúdio Kling Klang. O futuro, em disco e ao vivo, seria mais firmemente mantido na direção de canções pop eletrônicas. Contudo, eles nunca abandonaram completamente o uso de ruídos experimentais em sua música – de certo modo sempre mantendo um lado inovador.

Entre 1976 e 1977, estava claro que a música punk iria seqüestrar o mundo do disco sob a ameaça de uma arma. O Kraftwerk, com aguda percepção convenientemente eliminou de seus shows os últimos vestígios da livre experimentação e improviso musical do início dos anos 70 – exatamente o tipo de coisa que algumas das bandas punk aparentemente lutavam contra. Entretanto, deve-se notar que muitas dessas bandas como os Buzzcocks e Siouxsie And the Banshess se identificavam com a anarquia de algumas das bandas alemãs do começo dos anos 70 e freqüentemente citavam grupos como o Can, Faust e Kraftwerk como influências.

Trens e Europa

Por volta da metade de 1976 o Kraftwerk estava trabalhando em seu próximo LP. Não surpreendentemente, foi gravado no estúdio Kling Klang em Düsseldorf, mas talvez a fim de evitar a introspecção de *Radio-Activity*, Hütter e Schneider decidiram visitar a Califórnia naquele verão e mixar as faixas no famoso estúdio Record Plant em Los Angeles. Eles achavam que a distância cultural e geográfica da Alemanha era uma atmosfera estimulante para trabalhar. É talvez irônico que eles colocassem os retoques finais de seu LP mais conceitualmente europeu na costa Oeste dos EUA. Uma comparação indireta pode ser traçada com Fritz Lang que utilizava a perícia cinematográfica de Hollywood para criar filmes que eram cheios de referências expressionistas da cultura alemã e sua visão poética da realidade.

Durante sua viagem aos EUA, Hütter e Schneider aproveitaram a oportunidade para ver os Beach Boys em seu território natal tocando em um grande estádio. Eles ficaram convenientemente impressionados com seus antigos ídolos. Hütter chegou a comentar, “Há uma canção maravilhosa em seu último LP chamada “Once In My Life”. Eu gostaria de dizer pelo menos uma vez em minha vida todas as coisas que Brian Wilson diz nessa canção.”(1)

No final de 1976 eles tinham ganhado um impulso inesperado de David Bowie, que tinha se tornado um propagandista informal do grupo. Durante sua turnê *Station To Station*, ele precedia seus shows com fitas que eram quase exclusivamente de música do Kraftwerk. Inicialmente, Hütter e Schneider receberam a oferta de abrir os shows de Bowie. Deve ter sido bastante surpreendente para qualquer um que não soubesse da crescente ambivalência do Kraftwerk a tais ofertas, que eles recusaram o que seria na verdade uma oportunidade de ouro de se apresentar frente a milhões de pessoas.

Na verdade, eles sempre tocaram ao vivo em seus próprios termos. Com exceção do German Music Festival em Paris, eles se mantiveram afastados de tocar juntamente com outros grupos. Afinal, com o patrocínio de Bowie, eles atingiram quase o mesmo resultado que teriam se tivessem aceitado o convite, uma vez que milhões de pessoas escutaram o trabalho do grupo em fita. Isto pode ter dado a Hütter a primeira vaga idéia que o grupo acalientaria como uma possibilidade futura – a de excursionar sem nem mesmo sair de Düsseldorf.

É mais provável que o grupo não tenha realmente dito “não” a Bowie, mas mais caracteristicamente que a oferta nunca tenha sido respondida. Na verdade o grupo estava genuinamente preocupado com a possibilidade de que, com as atenções de Bowie, se parecessem mais como protegidos, do que como uma de suas influências. De qualquer modo, esta foi a primeira de muitas recusas (ou falta de resposta) em participar em trabalhos ao vivo de destaque, colaborações ou produções.

Ao final da turnê “Thin White Duke”, Bowie estava procurando inspiração para fazer outra de suas mudanças camaleônicas familiares. Um tanto surpreendentemente, ele olhou para a Alemanha. Desertando sua vida movida a cocaína em Hollywood, ele foi embora e se mudou para Berlim Ocidental, onde num curto espaço de criatividade frenética e inspiração respeitosa ele gravaria seus próximos três LPs – certamente entre os melhores de sua carreira – assim como produziria dois LPs clássicos de Iggy Pop.

Ao buscar um novo som para acompanhar sua nova escolha de moradia, Bowie inevitavelmente redescobriu LPs antigos de Cluster, Neu! e Kraftwerk. O equilíbrio entre a improvisação e estrutura cíclica obviamente o impressionou, sendo claramente visível no primeiro de sua trilogia alemã, lançado em janeiro de 1977. *Low*, como seu sucessor *Heroes*, foi gravado com o não-conformista e companheiro conceitualista, Brian Eno.

Heroes até incluía uma faixa aparentemente dedicada ao Kraftwerk chamada “V2 Schneider”.

Apesar de Bowie estar então morando em Berlim, ele e o Kraftwerk não se cruzaram realmente. Um encontro tinha sido agendado para o outono de 1976, mas foi cancelado devido a compromissos de turnê do Kraftwerk após o lançamento de *Radio-Activity*. Estava claro que Hütter e Schneider estavam lisonjeados pela atenção que Bowie estava dando a eles e que o respeito deles por Bowie era mútuo – especialmente por ele estar agora gravando com Iggy Pop, o ex-vocalista de uma das bandas favoritas da dupla, The Stooges. Na revista *Rock & Folk*, Hütter descreveu a Paul Alessandrini como eles conheceram Iggy Pop em um elevador. Ele explicou que ele sempre gostou do enfoque ousado dos Stooges que lhe fazia lembrar de seus dias como estudante participando de vários *happenings* no final dos anos 60.

Hütter também mencionou numa entrevista que Bowie e o Kraftwerk gravariam juntos quando Bowie visitasse Düsseldorf numa próxima vez. A sessão de gravação nunca aconteceu, mas eles eventualmente se encontraram, marcando o início de uma amizade contínua que fez com que Bowie visitasse Hütter e Schneider no estúdio Kling Klang. Entretanto, essas visitas não foram muito regulares, ou foram relativamente discretas, pois tanto Bartos quanto Flur não tiveram a oportunidade de conhecer Bowie.

Diz a lenda que em seu primeiro encontro com Hütter e Schneider, Bowie tinha escutado *Autobahn* em seu Mercedes e comentou o quanto efetivamente esse disco evoca dirigir pelas estradas alemãs. Schneider aparentemente retrucou que eles sentiram de modo semelhante quando eles visitaram a Califórnia e descobriram que dirigir pela Costa Oeste era exatamente a mesma sensação evocada pelos Beach Boys.

Admiração mútua à parte, o quanto o Kraftwerk e Bowie estiveram perto de colaborar musicalmente é incerto. Sem dúvida teria sido um passo bastante incomum para o Kraftwerk, sendo que eles nunca tinham colaborado visivelmente com qualquer um que não fosse da família Kraftwerk. É suficiente dizer que é provável que Bowie teria se beneficiado mais com tal colaboração, assim como ele parecia ganhar força ao trabalhar com Mick Ronson, Lou Reed, Eno, Fripp, Iggy Pop e mais tarde Nile Rodgers.

Contudo, sobraram rumores de vários encontros em coffee shops alemãs, onde Bowie e o Kraftwerk teriam discutido assuntos europeus, tecnologia alemã, futurismo e filosofia. Se estas foram verdade ou mitologia é um pouco nebuloso por isso ter acontecido muito tempo atrás, mas as duas partes se encontraram regularmente por um período. Maxime Schmitt:

“Eu me lembro de um encontro. Eu estava em Paris, depois de um show de Bowie. Ele tinha reservado o clube noturno *L’ange Bleu* na Champs-Élysées para uma festa particular. Quando nós chegamos, lá estavam Bowie, Iggy Pop e sua corte e quando Ralf e Florian entraram eles todos aplaudiram Hütter e Schneider em pé durante cinco minutos. Iggy Pop os olhava devotadamente, ele os adorava completamente. Tanto ele como Bowie estavam paralizados. Bowie dizia para Iggy Pop, “Veja, como eles são, são fantásticos!”(2)

Apesar das preocupações do Kraftwerk de que Bowie estaria meramente interessado em cultivá-los como uma banda de apoio, a associação não parecia fazer mal a nenhum dos artistas. Certamente a música de Bowie do final dos anos 70 parecia se beneficiar da frieza e inventividade do Kraftwerk, enquanto em troca talvez o trabalho do Kraftwerk de certo modo se beneficiava do calor do material de Bowie e Iggy Pop. Afinal, tanto a música de Bowie quanto a do Kraftwerk apareciam lado a lado no road movie de Chris Petit do final dos anos 70, *Radio On*.

Depois, embora aparentemente permanecendo amigos, o Kraftwerk e Bowie se separaram quando Bowie mudou de sua trilogia de arte conceitual alemã para fazer música

pop mais convencional. Mais tarde, ele descreveu a música do Kraftwerk como muito inteligente.

Contudo, como resultado da conexão entre Bowie e o Kraftwerk, Hütter e Schneider se tornaram amigos de Kuêlan, sobre quem Bowie e Iggy Pop escreveram a canção “China Girl”. O grupo freqüentemente a visitava em Paris onde ela ainda vive com um famoso cantor de rock francês. Ela ainda mantém contato com o grupo e Schneider em particular. Kuêlan:

“Quando eles vinham a Paris eles gostavam de ficar no Royal Monceau Hotel. Eu ia com eles a exposições, museus, na verdade eles me fizeram descobrir uma Paris que eu não conhecia.. Um dia, eu me lembro que fomos ao Musée de la Presse (Museu da Imprensa) que fica em Les Halles e passamos a tarde toda lá. Eles queriam olhar tudo sobre a imprensa francesa dos anos 30 e analisavam tudo. Eles pareciam refletir muito sobre o assunto.

Eles eram como turistas, apenas turistas muito refinados. Eles eram como a nata dos turistas. Nós íamos ao cinema e exposições, e eles gostavam especialmente de ir ao famoso bar *Le Sept*, onde eles encontravam amigos como Andy Warhol.”(3)

Os resultados da atitude européia do Kraftwerk e sua posterior mixagem na Costa Oeste, veio à tona em seu LP de 1977, *Trans-Europe Express*. Na verdade, quando o LP foi lançado, alguns dos elementos da mixagem americana tinham sido abandonados, mais notavelmente os vocais mais destacados, em favor uma outra mixagem que eles tinham feito em Hamburgo e Düsseldorf. *Trans-Europe Express* foi lançado eventualmente entre *Low* e *Heroes* e com seu clima europeu irresistível poderia definitivamente ser classificado como do mesmo gênero musical.

Entretanto, como um LP, era bastante distante da revolução acontecendo com a emergência do punk e portanto muito distante do que era considerado como “novo”. 1977 foi um ano divisor de águas, pelo punk ter devastadoramente usurpado a atenção de todos. Como resultado, todo um conjunto de atitudes, convenções e práticas sóbrias estavam sendo desafiadas. Na Inglaterra e nos EUA, o punk rock derrubou tudo, embora brevemente, enquanto executivos de gravadoras saíam vagando por seus corredores corporativos como galinhas sem cabeça, tentando reagir contra o que era uma revolução em potencial. Afinal, foi uma revolução que parcialmente saiu ao contrário, conforme as gravadoras aprenderam a rapidamente abraçar e a coagir o punk a seu modo de pensar. Contudo, como espírito de rejuvenescimento, seu legado ainda reverbera hoje.

O punk era bastante enraizado em torno de guitarras e bateria – um retorno a um enfoque direcionado ao rock’n’roll. Não surpreendentemente, *Trans-Europe Express* não exibiu tal retorno à instrumentação básica. De muitas maneiras, o curso futurista onde o grupo tinha verdadeiramente se colocado era contrário à mentalidade “no future” de muitos grupos de punk. Então, enquanto as atenções da maior parte das pessoas estava direcionada aos Sex Pistols e ao Clash, músicos como o Kraftwerk, Bowie e Eno agora eram quase forçados a trabalhar dentro de um vácuo parcialmente de sua própria criação, mas também devido ao grande desentendimento que eles tinham iniciado no meio musical.

Esse desentendimento agora era claramente percebido entre os grupos de rock progressivo do começo dos 70, que agora eram considerados dinossauros musicais se movendo pesadamente pelo mundo com espetáculos auto-destrutivos, e as grosseiras e zangadas bandas punk. A musicalidade estava fora de moda – na moda estava a música estridente, agressiva e anárquica. Ser capaz de tocar um instrumento adequadamente era uma consideração secundária, se houvesse alguma. O Kraftwerk estava claramente à parte de qualquer desses dois campos, tendo esculpido um nicho em algum lugar no meio. Tendo cortado seus contatos com o rock progressivo eles tinham assim mantido um pouco da credibilidade que tinha sido perdida pelas bandas de dinossauros. Entretanto, por não

adotar visivelmente nenhuma postura punk eles não poderiam ser associados à florescente “New Wave” (nova onda).

O rótulo “New Wave” era na verdade um estranho paradoxo. Na verdade, o punk tinha lançado um número limitado de bandas verdadeiramente originais com um enfoque novo com relação à música. A maior parte dos grupos punk era nova ao adotar uma atitude zombeteira e irreverente com relação aos negócios e à autoridade. Muita da música era meramente um retorno aos grupos dos anos 60 como The Seeds, The Stooges, The Pretty Things e os Rolling Stones do começo de carreira. O furor que envolvia o punk e seus alfinetes de segurança e calças rasgadas deixaram o Kraftwerk na posição um tanto irônica de serem vistos como “antiquados”, embora este erro de concepção pode ter tido origem mais em suas roupas formais do que em sua música.

Este isolamento provavelmente serviu-lhes bem. Já havia uma certa mística e exclusividade crescendo ao redor do grupo de Düsseldorf que a separação entre o rock progressivo e o punk ajudou a intensificar. Cada vez mais, eles adotavam uma postura além daquela de um grupo de rock, seja New Wave ou Old Wave. Era quase como se eles tivessem se protegido dentro do estúdio Kling Klang, construindo um muro de silêncio contra o mundo exterior, parecendo desconhecer qualquer tendência musical exceto a deles mesmos.

Contudo, seria errado dar a impressão de que o Kraftwerk desconhecia ou era inatingível pelas tendências do mundo da música. De todos os grupos punk emergentes eles estavam mais impressionados com os Ramones, que tinham continuado a tradição americana de guitarras saturadas dos Stooges e do MC5. Os Ramones tinham, como o Kraftwerk, adotado um tipo de imagem corporativa, com todos os membros chamados de Ramone. Também, eles tinham uma espécie de uniforme, embora bastante básico, de jaquetas de couro pretas, camisetas brancas e jeans rasgados.

A capa de *Trans-Europe Express* era influenciada de um modo indireto pela capa do primeiro LP dos Ramones que havia sido lançado em 1976. Originalmente, o novo LP do Kraftwerk era para ter uma capa profusamente colorida, mas no final eles voltaram a utilizar preto e branco. Isto era um reflexo do enfoque mais realista das capas de discos das bandas punk, e não do trabalho espalhafatoso que ainda era utilizado pelas bandas de rock estabelecidas.

A capa era para ser originalmente baseada em “The Hall Of Mirrors”, com reflexos dos quatro membros numa série de espelhos. Contudo, isto deve ter sido descartado devido à semelhança com a capa de *No Pussyfooting* de Fripp e Eno, lançado em 1972. Enfim, a capa de *Trans-Europe Express* traz uma foto bastante retocada de Maurice Seymour feita em Nova York com os quatro membros quase idênticos a manequins vestidos de ternos. Esta imagem bastante antiquada estava mais uma vez em contraste gritante com o brilho moderno da música. Igualmente, a outra fotografia de J. Stara em Paris mostra o grupo continuando com a imagem de quarteto de cordas clássico que Hütter tinha criado. Acidentalmente ou não, para a versão americana do LP as fotos foram não apenas trocadas, com a foto colorida aparecendo na frente, mas a foto foi impressa ao contrário.

A idéia de posar bem rígidos e sem vida nas fotografias pode ter sido inspirada mais uma vez na idéia de Andy Warhol do artista como um produto, mas também há semelhanças com a arte performática de Gilbert & George. A dupla de arte ficava parada por horas a fio em ternos de tweed, com os rostos pintados de dourado ou vermelho, posando como esculturas vivas em várias instalações. Em uma notável apresentação em 1970 chamada *The Singing Sculpture*, eles fizeram uma versão de “Underneath The Arches” por oito horas em dois dias consecutivos no Düsseldorf Kunsthalle na cidade natal do Kraftwerk.

Na parte interna da capa de *Trans-Europe Express*, os quatro adotam outra de suas poses congeladas, sentados em torno de uma pequena mesa quadrada com uma toalha de mesa xadrez, enquanto atrás deles há uma pintura em pano de uma cena típica da Bavária. Além da ausência de canecas de cerveja, para todos os efeitos, era como Kraftwerk “vai a um picnic” – ou quase como se posassem para recortes extras de papelão de uma cena do filme *Cabaret*. Outras tomadas da mesma sessão de fotos que foram tiradas em sua turnê americana, mostravam o grupo em um clima alegre, gargalhando e sorrindo, mas estas foram provavelmente consideradas muito irreverentes.

Apesar de promover uma imagem exterior “não sorridente”, era óbvio que agora o grupo não era bem de experimentalistas maquilados como alguns os tinham retratado. Eles estavam claramente gostando de brincar com a imagem que apresentavam ao público. Muita dessa brincadeira e senso de humor irônico agora ficava evidente através de suas capas de discos. Qualquer um que ainda visse o Kraftwerk como totalmente sérios não os estava compreendendo por completo.

Contudo, uma medida de quanto eles calculavam o que seria mostrado nas capas é dada por Maxime Schmitt:

“Eu me lembro que na capa eles estavam embaraçados quanto à aparência da palavra Rüssl (de Rüssl Studio onde uma parte da mixagem foi feita). Em alemão Rüssl significa o tronco de um elefante ou o focinho de um porco. Eles acharam que esse nome não combinava com as outras palavras no LP como Record Plant e Kling Klang... Eles eram sempre cuidadosos com esse tipo de coisas.”(4)

A propósito, há uma porção de créditos de nomes no LP inclusive de Maxime Schmitt, Emil Schult, Paul Alessandrini e Peter Dinklage. Emil Schult era o responsável pelos pequenos quadrinhos que mostravam cada faixa na capa interna, semelhantes àqueles que ele tinha feito para o LP *Ralf And Florian*. Dinklage é creditado como engenheiro, um título que se estendia a seu papel como restaurador da coleção de Hütter e Schneider de Mercedes. Ele era responsável por muitos dos retoques finais como trocar as cortinas dos vidros traseiros ou de encontrar o símbolo da Mercedes que fica no centro do volante. Alessandrini era creditado por ser parcialmente responsável por dar ao LP um conceito. Paul Alessandrini:

“Nós estávamos tentando pensar em algum lugar para almoçar. Eu sugeri *Le Train Bleu* (um restaurante no primeiro andar da Gare de Lyon em Paris). Fica na estação de onde partem os trens para Lyon, Marseille, Itália, Suíça, Oriente Médio, etc. Eu sabia que Ralf e Florian gostavam muito desse tipo de restaurantes. Estávamos Maxime, Ralf, Florian, minha esposa Marjorie e eu. Nós falávamos muito, enquanto observávamos os trens que se pode ver pela janela do restaurante. Eu me lembro de dizer a eles, “Com o tipo de música que vocês fazem, que é um tipo de blues eletrônico, estações ferroviárias e trens são muito importantes em seu universo, vocês deveriam fazer uma canção sobre o *Trans-Europe Express*.” E foi por isso que eu e Marjorie fomos creditados na capa.

Com o Kraftwerk há um processo intelectual que antecede o processo musical. O modo deles fazerem música é muito pensado, mas o resultado é mínimo. Me lembra de grandes pintores como Klee, Mondrian ou Picasso, que eram grandes técnicos mas cujo trabalho é mínimo.”(5)

Então, tendo começado com um enfoque intensamente conceitual para a natureza do LP, o grupo certificou-se de que o produto final musical refletisse seu interesse numa apresentação descomplicada. Ralf Hütter:

“Nossa música é bastante minimalista. Se nós pudermos transmitir a idéia com uma ou duas notas, é melhor fazer isto do que tocar umas cem notas. Com nossas máquinas musicais, não há porque tocar com um tipo de virtuosismo, há todo o virtuosismo de que

precisamos nas máquinas, então nós concentramos nosso trabalho em um minimalismo bem direto.”(6)

Depois do que alguns viram como incertezas musicais em *Radio-Activity*, *Trans-Europe Express* era o sucessor natural do hino à estrada de *Autobahn*, refletindo a fascinação do grupo com os meios de transporte. A faixa título do novo LP cantava as virtudes de uma rede ferroviária trans-européia que cruzava as barreiras e fronteiras da Europa. Para isto eles recriaram todo esse universo de dentro do estúdio, utilizando sintetizadores e eletrônica em todo seu potencial para recriar os sons evocativos dos trens. Mais uma vez o grupo não teve que procurar por inspiração à distância. A estação central de Düsseldorf era a um pulo de seu estúdio, e muitos dos trens da antiga rede do *Trans-Europe Express* costumavam passar por lá como os expressos Amsterdam-Suíça.

De um modo, incorporar ruídos de trens era como uma versão atualizada do poema sinfônico “Pacific 231” de Arthur Honegger composto em 1923 – uma homenagem à locomotiva a vapor do mesmo nome. O mesmo trem surgiu novamente como uma das locomotivas mostradas no vídeo que acompanhava a apresentação ao vivo de “*Trans-Europe Express*”.

O poema sinfônico do Kraftwerk às viagens ferroviárias refletia as viagens constantes do grupo entre a Alemanha, Paris e o sul da França que agora eles faziam regularmente. Essas viagens, muitas de trem, pois o grupo não gostava de voar, reforçavam a inspiração para o conceito do LP. Maxime Schmitt:

“Havia toda essa coisa: a rodovia nacional/Nationale 7, a Nationale 1, a estrada européia, era fantástico. Eu estava redescobrendo o que eu tinha descoberto em Chuck Berry com “Route 66” ou o “Fun Fun Fun” dos Beach Boys. A idéia era que o Kraftwerk seria um trem que cruza a Europa, e as pessoas entram nos vagões conforme ele vai.”(7)

Hütter e Schneider estavam encantados pela imagem de um trem como metáfora para o grupo. Dessa forma, a máquina do Kraftwerk correria pela Europa, com Hütter no papel do maquinista e Schneider alimentando a caldeira conceitual do grupo, parando para que uns poucos colaboradores embarcassem em algumas estações e deixando que desembarcassem. Esta noção de participantes transitórios certamente ajuda a explicar o enfoque não comprometido de Hütter e Schneider por não incorporar completamente Flur, Bartos e Schult no sistema de valores do Kraftwerk. Também, como a *autobahn*, o trem representava uma forma de movimento industrial do tipo que tanto havia cativado o grupo desde o início. Ralf Hütter:

“O movimento nos fascina, ao invés de uma situação estática ou imóvel. Todo o dinamismo da vida industrial, da vida moderna. Nós realmente falamos sobre nossas experiências, da vida como acontece para nós. Mesmo o mundo artístico não existe fora da vida cotidiana, não é um outro planeta, é aqui na Terra que as coisas estão acontecendo.”(8)

Continuando no tema ferroviário, para o lançamento do LP, uma viagem bem extravagante foi planejada para a imprensa pela EMI da França. Karl Bartos:

“Nós nos divertimos muito nesse período. Eu particularmente me recordo da viagem que Maxime Schmitt organizou para nós para o lançamento de *Trans-Europe Express* na França. A gravadora alugou um trem com vagões antiquados dos anos 30 para viajar de Paris a Rheims. O LP foi tocado para os jornalistas durante a viagem. Quando chegamos a Rheims, visitamos uma das adegas de champagne e todos os jornalistas ficaram bêbados.”(9)

Embora *Trans-Europe Express* mostrasse Bartos e Flur embrenhados mais fundo na formação do Kraftwerk, sua contribuição ainda era limitada a serem creditados pela percussão eletrônica. Contudo, a estabilidade na formação permitia ao Kraftwerk fortalecer a impressão de um quarteto corporativo trabalhando como um grupo inteiramente

integrado. O controle artístico permanecia sob a orientação de Hütter e Schneider que eram creditados por toda a composição, (exceto Emil Schult que recebe créditos pela co-autoria da letra de “The Hall Of Mirrors” e da faixa título “Trans-Europe Express”).

O nome Kraftwerk agora incorporava mais do que apenas a produção de música, era um veículo que refletia um modo de vida, e como tal era algo que eles agora levavam muito a sério. Estava ficando evidente que ser um membro do grupo era muito mais do que apenas tocar música. Era mais uma afirmação artística de modo de vida. Como resultado, o grupo e aqueles próximos a eles, viajavam regularmente, passavam férias e geralmente ficavam juntos. Eles visitavam Londres, Nova York e Paris, e eram visitantes regulares em St. Tropez, onde a família Schneider possuía uma casa de campo. Apesar de estar de férias e longe de sua fábrica em Düsseldorf, grande parte do tempo era gasto analisando sua música e seu enfoque. Karl Bartos:

“Mesmo de férias nós falávamos sobre música, como iríamos nesta ou naquela direção. Nós ouvíamos as fitas demo quando passeávamos de carro e decidíamos se precisávamos de mais metal ou mais bass drum. Era um modo de vida eletrônico. É claro que também andávamos de bicicleta e íamos à praia.”(10)

Era apenas uma dessas viagens de férias que o grupo fez ao sul da França no verão de 1976 com Emil Schult e Maxime Schmitt, enquanto trabalhavam em *Trans-Europe Express*. Para relaxar, o grupo agora tinha estabelecido o tipo de rotina que indicava o modo como gostavam de operar – essencialmente fazendo as mesmas coisas todos os dias. Então, enquanto estavam em casa em Düsseldorf eles iam à cafeteria e daí ao estúdio para trabalhar ou relaxar, e quando estavam de férias eles iam tomar café, pedalar e iam às discotecas à noite. Contudo, todos os quatro tomavam cuidado de não tomar sol para se manterem brancos, com os rostos pálidos sempre aparentes nas fotos de publicidade e capas de discos.

O LP *Trans-Europe Express*, lançado em maio de 1977, abre com “Europe Endless” que por algum tempo teria sido o título do LP. A faixa é uma idéia profética de uma Europa com as fronteiras abertas que ainda devia ser apenas uma esperança mesmo para os mais ardentes pró-Europa na época. Esta é seguida de “Hall Of Mirrors” que tem uma letra pronunciada sem expressão ruminando como as estrelas se enxergam num espelho. Hütter e Schneider descrevem a canção como autobiográfica, talvez querendo dizer que a identidade do grupo era de algum modo inatingível – do outro lado do espelho.

O lado A termina com “Showroom Dummies”, reforçando a imagem da capa, um projeto inicial da fascinação crescente com a possibilidade de se apresentarem como seres inanimados ou robóticos. A idéia para essa faixa tinha vindo de uma crítica do primeiro show na Inglaterra, em que um jornalista tinha escrito que Flur e Bartos se pareciam com manequins de loja no palco.

A faixa também foi gravada em inglês, e por sugestão de Maxime Schmitt, em francês. Chamada “Les Mannequins”, se tornou tão familiar como o título original. Esta era sua primeira excursão cantando em francês, mas foi tão bem sucedida que os fez gravar versões em francês de várias outras faixas futuras. Em algumas versões eles acrescentaram a introdução falada “ein zwei drei vier” como uma paródia dos Ramones, que começavam cada faixa com “one two three four”. “Showroom Dummies” era a indicação mais clara que se podia esperar de que o Kraftwerk agora tinha entrado por completo no mundo da música pop – e como tal, claramente influenciaram grupos como o Depeche Mode, cujas primeiras gravações são bastante similares a esta faixa.

O lado B abre com a faixa título “Trans-Europe Express” e para muitos, este é o momento mais poderosamente memorável do LP. Isto também foi evidente para o grupo por Schmitt tê-los convencido a mudar o título do LP. Igualmente a *Station To Station* de David Bowie em 1976 a faixa começa com um ruído de trem, verdadeiro ou simulado. O

ritmo repetitivo do trem dá lugar a um dos ritmos mais “funky” do grupo até então, demonstrando uma compreensão crescente e fascinação em desenvolvimento de ritmos dançantes. A letra inclui a expressão “station to station” seguida pelo relato de um encontro entre o grupo, David Bowie e Iggy Pop, novamente ecoando a influência que as duas partes tinham uma sobre a outra.

Com a ajuda de Günther Fröhling, o grupo fez um vídeo clip promocional que os mostrava numa viagem de trem, não o Trans-Europe Express de verdade, mas uma viagem de ida e volta entre Düsseldorf e a vizinha Duisburg. O grupo é filmado vestindo casacos longos, parecendo terem saído de um filme de Fritz Lang, ou quatro pessoas fazendo teste para o papel de Harry Lime em “The Third Man”(O Terceiro Homem). Imagens deste vídeo foram depois usadas na capa de um single de 12 polegadas em edição limitada de “Showroom Dummies”.

A faixa “Trans-Europe Express” emenda com “Metal On Metal” que se concentra na natureza matálica do ritmo de “Trans-Europe Express” enquanto o riff sampleado em “Planet Rock” de Afrika Bambaataa toca por cima. “Franz Schubert” é um instrumental bem inócuo, mas é também um título que forneceu a Hüter uma de suas anedotas mais engraçadas, alegando que o próprio Franz Schubert visitou o estúdio quando eles estavam gravando a faixa. A seguir vem a coda em vocoder de “Endless Endless” que termina o LP.

Agora haviam claras indicações de que o Kraftwerk teria aperfeiçoado a síntese da música pop com os sons de vanguarda e conceitos que anteriormente os preocupavam. Como seu primeiro LP a atingir totalmente este objetivo, muito acharam que *Trans-Europe Express* determinou um precedente e foi talvez o LP mais importante do grupo. Maxime Schmitt:

“Tudo começou ali. Hoje, se você ouve as palavras Trans-Europe Express, você imediatamente pensa no Kraftwerk. Para mim, foi inevitavelmente seu melhor disco, mesmo havendo canções lindas nos outros discos. É o disco perfeito, o conceito perfeito, uma capa totalmente bem sucedida – eu até acho que sonoramente é um dos melhores discos.”(11)

É claro que hoje a rede Trans-Europe Express não existe mais e estamos agora na era do TGV. A peça do Kraftwerk tem portanto um ar nostálgico, remetendo a uma era em que os trens tinham nomes de sonho como “L’Etirole du Nord”, “der Rheingold”, “Le Cisalpin” ou “Le Mistral”.

Muitos músicos e artistas de vanguarda tentaram incorporar os sons e imagens da indústria em sua arte. Os Dadaístas e Futuristas dos anos 20 e 30 tinham enfatizado a inclusão de sons e imagens cotidianos a sua arte numa tentativa de sair das instalações das galerias. Nos anos 60, muitos compositores de vanguarda americanos também tentaram incorporar todas as noções concebíveis de som e redefiní-las no contexto da música. Contudo, quanto mais eles tentavam, mais elitistas e “artísticos” eles pareciam se tornar. De algum modo eles tinham marginalizado os sons, os tornando aceitáveis aos poucos “entendidos”, enquanto eram geralmente vistos como excêntricos ou apenas inaudíveis pelas massas.

Trans-Europe Express e sua faixa título em particular, tinham encontrado um jeito disciplinado e dinâmico de incorporar os sons da indústria e transportes em estruturas que eram essencialmente canções pop. Assim como Warhol tinha encapsulado o movimento de arte pop com umas poucas imagens, o Kraftwerk tinha capturado a essência do pop eletrônico com sua economia de som sintetizado. Faixas como “Trans-Europe Express” conseguiam evocar velocidade ou maquinário sem criar complicados concertos mecânicos. Como a arte de Warhol que era dirigida ao consumo de massa, o Kraftwerk atacou a idéia de criar música “industrial” dentro dos moldes da música pop, ao invés de produzi-la para uma elite de fãs de música de vanguarda.

Até aquela época, era sem dúvida o LP mais impressionante do grupo, sendo arredondado com uma consistência de propósitos e cheio de canções memoráveis. *Trans-Europe Express* evitou a impressão de *Autobahn* e seus antecessores, que podiam ser considerados como LPs com uma peça central rodeada de faixas extras supérfulas. Nem era diminuído pelos ruídos de vanguarda quase injustificados de *Radio-Activity*. O LP tem uma coesão total, as linhas vocais são claras e decisivas, as melodias simples e pegajosas.

As vendas de *Trans-Europe Express* foram melhores do que *Radio-Activity*, atingindo o posto 119 nas paradas americanas. Mais tarde ele re-entrou nas paradas americanas no posto 67 em junho de 1978, mas somente em fevereiro de 1982 o LP foi melhor reconhecido depois de Afrika Bambaataa samplear a faixa título, atingindo o posto 49 na Inglaterra. A faixa título sempre se manteve uma favorita das pistas, particularmente nos EUA, onde em 1990 foi lançada como single na série da Capitol, *Classic Dance Tracks*.

Em retrospecto, *Trans-Europe Express* foi realmente tão à frente de seu tempo que não é surpresa que levou tanto tempo para que algumas pessoas apreciassem sua sutileza. Enquanto muitos dos fãs originais do grupo podem ter achado o electro-pop do LP como “vendido”, para muitos dos fãs pop em potencial, que em 1977 estavam gamados por tudo que era punk, era simplesmente muito sofisticado. Quando a música electro-pop teve aceitação de massa nos anos 80, logo ficou evidente onde tudo tinha começado.

Embora muitos não apreciassem a conquista do Kraftwerk até muito depois, dentro do punk havia um grande número de grupos na Inglaterra adotando as idéias industriais do Kraftwerk. Em 1978, Throbbing Gristle e Cabaret Voltaire foram pioneiros de uma música que seria denominada “industrial”. O Throbbing Gristle começou seu próprio selo Industrial em Londres para lançar o combate de ruído áspero de sua própria música, enquanto em seu estúdio de Sheffield chamado Western Works, o Cabaret Voltaire usava suas próprias obsessões com a dance music negra para produzir uma mistura desorganizada de sons industriais e drum machines primitivas com recortes de Burroughs. Ambos os grupos tinham continuado com a tradição experimental alemã de estabelecer seus próprios estúdios como base onde trabalhar. Como explica Richard H. Kirk do Cabaret Voltaire, “Eu acho que tinha muita gente na Inglaterra que gostava do Kraftwerk, O Can e dos outros grupos alemães, mas não havia outro grupo na Inglaterra fazendo aquele tipo de música naquela época.”(12)

Igualmente nos EUA, a música baseada em guitarras não conseguia tudo a seu modo. De dentro da cena inicial da música punk em Nova York emergia o grupo totalmente de sintetizadores Suicide, que combinava a produção maníaca e assustadora obcecada com Elvis Presley de Alan Vega com os furiosamente pulsantes panos de fundo de drum machine e sintetizador de Martin Rev.

O Kraftwerk tinha provado com faixas como “Metal On Metal” que os sons da indústria e o ruído da fábrica podiam ser efetivamente incorporados dentro do rock e da música pop. Inevitavelmente, outros grupos se agarrariam ao conceito desses ritmos industriais. No início dos anos 80 na Alemanha, DAF (o alemão Robert Görl e o espanhol Gabi Delgado que se conheceram em Düsseldorf) auxiliados a Conny Plank, produziram uma música altamente sexualizada com padrões básicos de bateria e sintetizador. Assim também Einstürzende Neubauten de Berlim incorporou brocas elétricas, molas de colchões e todos os aparelhos possíveis para construir um arsenal de percussão. Também, os Die Krupps de Düsseldorf, e Pyrolator do selo baseado em Düsseldorf Ata-tak, brincaram com as idéias industriais. Igualmente, na Inglaterra, o Test Department usou tambores de óleo e containers de metal para esmurrar sinfonias metálicas que quase pareciam conter canções próprias.

Embora o Kraftwerk esteja agora consideravelmente afastado de qualquer elemento industrial/ruído em sua música, ainda é uma classe que existe. Nitzer Ebb, Front 242, Nine Inch Nails e Laibach para citar apenas alguns nomes que estão continuando na mesma tradição “industrial” enquanto devem muito ao Kraftwerk.

Com *Trans-Europe Express* o Kraftwerk completou a transformação em uma banda de pop eletrônico. Tendo mudado dos LPs *Autobahn* e *Radio-Activity* bastante influenciados pela Alemanha, até uma aparência musical e espiritualmente européia, eles agora estavam prontos para dirigir suas atenções à produção de um LP mundial, global. Eles também estavam prontos para levar sua imagem de autômato mais um importante passo à frente.

Homem e Máquina

Por volta de 1978, a revolução punk já tinha dado lugar a algo chamado de New Wave, que abraçava qualquer um que tivesse eliminado solos de guitarra e cortado os cabelos. A música New Wave viu a música punk quase exclusivamente de guitarras expandir seus horizontes para incorporar outros instrumentos como teclados e sax – mas ainda não o sintetizador, que ainda era principalmente associado às bandas dinossauro de rock. A New Wave era toda uma fera muito mais mansa do que o punk tinha sido, e as gravadoras deram suspiros de alívio com o advento de seu mais amigável power pop. Como rótulo, New Wave se tornou mais um termo impróprio, com muitos de seus expoentes soando extraordinariamente parecidos com as bandas dinossauros do rock da Old Wave – apenas com os cabelos curtos.

Depois do sucesso de *Trans-Europe Express*, o Kraftwerk estava confiante de estarem eles na vanguarda de uma “New Wave” deles mesmos. Apesar de (ou talvez, por causa de) seu aparente isolamento, seu próximo LP precipitou o amanhecer de uma nova era pop eletrônica – tanto que era impossível ignorá-los como uma mola que impulsionava a música pop. Lançado em maio de 1978, *Man Machine (Die Mensch Maschine)* estava estonteantemente à frente de seu tempo. Condizente com sua política de auto-suficiência, o LP foi totalmente gravado no estúdio Kling Klang, mas devido a sua complexidade foi mixado no Studio Rudas em Düsseldorf. Karl Bartos:

“Naquela época nós precisávamos de uma mesa maior do que aquela que nós tínhamos no Kling Klang. Os dois técnicos de mixagem eram Joschko Radas e um negro chamado Leanard Jackson que nós mandamos vir de avião de Los Angeles para fazer algumas faixas. Estava muito frio naquele inverno, e por ser de Los Angeles, não foi tão fácil para ele.”(1)

Leanard Jackson da Whitfield Records tinha chegado dos EUA esperando auxiliar em um disco de quatro negros de Düsseldorf. Já tendo escutado sua música ele estava convencido de que os ritmos básicos tinham que ter sido produzidos por músicos negros. Então, ele não apenas ficou surpreso pela temperaturas baixas, que chegavam a 17 graus negativos naquele inverno em particular, mas também pelo fato de estar trabalhando com quatro músicos brancos. Contudo, a mixagem transcorreu muito bem, apesar da distração das várias lutas de bolas de neve.

A coesão que agora havia dentro do grupo se refletia na música. Afinal, este era o quarto LP com Wolfgang Flur e o terceiro com Karl Bartos.

Conforme o grupo desenvolvia e expandia sua tecnologia e equipamento, exatamente como eles compunham ou delegavam responsabilidades dentro do estúdio se tornava uma questão intrigante. Algumas vezes Hütter desviava quem perguntava com respostas evasivas como, “Nós compomos as melodias cantando no estúdio, e o ritmo vem dos ruídos das máquinas.”(2) Em outras ocasiões ele era mais específico. Ralf Hütter:

“Nós fazemos composições de tudo. Tudo é permitido, não há princípios de trabalho, não existe um sistema. Nossas idéias realmente vêm de nossa experiência, “alltags” em alemão, vida cotidiana. Nós tocamos as máquinas, as máquinas nos tocam, é realmente a troca e a amizade que nós temos com as máquinas musicais que nos fazem construir uma música nova.”(3)

Karl Bartos, entretanto, é mais esclarecedor quanto a exatamente como as canções eram compostas:

“Muito simplesmente, alguém faria a introdução, outro faria a coda, nós improvisamos – improvisamos juntos por duas ou três horas... Florian era muito mais envolvido com a textura do som e das máquinas, ele não é o que eu chamaria um músico, ele é mais um artista. Ele altera o som das melodias – ele é capaz de fazer coisas loucas.

Ele não sabe acordes em si, seu enfoque musical é bem oriental, tocar por horas e improvisar. Wolfgang era o responsável pelo design e pelo cenário.”(4)

Emil Schult confirma o trabalho único de Schneider na textura geral do som, assim como seu papel em impulsionar a aplicação da tecnologia no grupo:

“Florian sempre foi uma mola impulsora, ele é muito inventivo. Quando era para fazer novos avanços, Florian estava impulsionando as coisas. Ele tem uma velocidade diferente de temperamento. Quando o assunto é embelezar mais a música, é com o Florian.”(5)

Essencialmente, embora sua música tivesse mudado muito, seu método de composição não tinha realmente mudado tanto ao longo dos anos. No começo dos anos 70 Conny Plank tinha descrito o método de trabalho do Kraftwerk como brincar até que chegassem a alguma coisa que todos gostassem. A única diferença agora é que o equipamento com o qual eles brincavam agora era mais sofisticado. Eles ainda compunham num processo de improviso e eliminação. Maxime Schmitt:

“Freqüentemente eles todos iriam para trás da mesa, deixando as máquinas funcionando por si mesmas por uma ou duas horas, os seqüenciadores, tudo. De vez em quando Florian se levantava e ia até uma máquina e iniciava uma outra seqüência. Era quase mais próximo de uma jam session tradicional do que de um trabalho de estúdio. No dia seguinte eles escutariam a fita.”(6)

O grupo sentava e criticava o que haviam produzido nas longas sessões de fitas gravadas, às vezes por horas a fio, finalmente se decidindo pelas partes de música que eles mais gostavam. Essas sessões eram freqüentemente refinadas e afiadas até eles terem partes indetectáveis ou canções. O método completo de composição era um constante “work in progress”(trabalho em progresso), que podia ser aplicado ao grupo ou a canções individuais. Maxime Schmitt:

“É próximo do modo de trabalhar em um filme. Tanto em termos da quantidade de material quanto no modo de trabalhar. Na verdade, é como editar um filme a partir de todas as tomadas. Somente quando tudo está editado você refaz o original. Porque era o estúdio deles, eles não precisavam se preocupar com o tempo se esgotando e eles podiam trabalhar dia após dia. Eu sempre me preocupava se eles não perderiam a essência e a espontaneidade da demo original. Mas eles não perdiam essa alma. Para mim o Kraftwerk tem uma alma, mesmo sendo eletrônica e matemática.

Ralf tinha noções de piano clássico, então as melodias eram clássicas. Ele dizia, “Tudo o que estamos fazendo é clássico, então nossa peça será clássica.” E eu nunca vi a mesma força em outros grupos. Chuck Berry tinha, ou gente como ele, mas quem depois dele tinha força para escrever clássicos? Depois, foram apenas cópias, como os Rolling Stones. Talvez The Who fosse mais original. Mas a dinâmica de um grupo, seu classicismo e sua força, estavam lá inteiramente com o Kraftwerk, e isso foi realmente dado pelo Ralf.”(7)

Naquela época, a visão de Hütter do jeito do Kraftwerk operar era a única que as pessoas tinham, por ele ter se tornado o único porta-voz. Emil Schult:

“Ralf era como um líder não escolhido, ele era o porta-voz. Era como um grupo onde todos têm suas posições. Eu fazia bastante trabalho administrativo e de suporte em turnê. Todos nesse ponto contribuíam igualmente para o crescimento do grupo. Enquanto comercialmente ou financeiramente Ralf e Florian lideravam, Karl e eu também participávamos.”(8)

Como Schult afirma, musicalmente o grupo estava ficando bem organizado, como uma companhia onde todos têm seus deveres específicos. Na verdade, no estúdio, cada membro agora tinha suas estações de trabalho que consistiam de uma bancada de instrumentos na qual eles podiam improvisar. Mas na parte de negócios seus assuntos

eram muito mais confusos. Como Hütter explicou ao jornalista Sylvain Gire, “Nós não somos uma grande companhia que é organizada de um jeito militar, nós somos bem anárquicos e muito individualistas.”(9)

Este enfoque anárquico era ampliado pelo fato de que eles se recusavam estoicamente a tomar o passo óbvio de ter um empresário, mesmo embora isto se justificasse pela fama crescente. A reticência de colocar o destino do Kraftwerk nas mãos de uma parte de fora vinha de Hütter e Schneider, embora estivesse claro que estes assuntos tinham sido discutidos. Igualmente entendido estava algo em que o externamente harmonioso grupo discordava. Como Schult disse, “Eles sempre recusaram. Minha idéia era de ter uma secretária para cuidar dos fãs, etc., mas não foi em frente, eles não queriam, então não foi feito.”(10)

Na verdade Hütter estava atuando como empresário com a ajuda de Maxime Schmitt que aconselhava sobre alguns dos assuntos de negócios do dia-a-dia de estar num grupo. Kling Klang era contudo uma companhia de edição/produção totalmente registrada, cujos lucros, como os de qualquer outra companhia, eram re-investidos em sua maioria. Schmitt estava envolvido em dar conselhos sobre quais equipamentos comprar, por ele ter trabalhado com outras bandas em estúdios comerciais. Também, em sua posição de principal contato com o grupo, ele sempre estava preocupado com a necessidade de discos de sucesso em potencial. Maxime Schmitt:

“Eu estava pensando, “Há uma boa canção saindo disto?” Ou “O que eu escutei ainda será bom daqui a três meses?” Havia esta busca de onde eu queria trazer algo realmente forte. Eu me lembro que eu costumava ir a Düsseldorf e escutava o novo material dizendo, “Mas vocês não estão fazendo mais o Kraftwerk, vocês estão fazendo um tipo de Queen!” E eles diziam, “Afinal, talvez não seja tão ruim, talvez possa ser uma nova direção.” Mas na verdade, eles voltavam bem rápido a seu estilo. Quando as coisas iam em novas direções, em seis meses tinha se tornado o Kraftwerk de sempre novamente.”(11)

Contudo, deixando de lado os conselhos de Schmitt, na maior parte dos outros assuntos Hütter cada vez mais atuava como um filtro, pelo qual a maior parte das ofertas, correspondência ou qualquer coisa, era na melhor das hipóteses ignorada. Finalmente, como eles eram muito cautelosos em empregar um empresário, a maior parte das decisões de carreira estavam nas mãos dele e de Schneider. Maxime Schmitt:

“Mesmo se houvessem vários músicos no Kraftwerk, sua cabeça pensante sempre seria Ralf. É difícil de explicar, mas é óbvio que se precise ter um líder num grupo. Florian era muito importante em termos de conceito – ele tinha um excelente julgamento porque ele tinha aquele distanciamento de ser objetivo quanto à música.”(12)

Coerente com a avaliação de Schmitt da hierarquia que funcionava, o conceito e a produção de *Man Machine* foram creditados a Hütter e Schneider apenas. Contudo, a delegação musical claramente definida dentro do grupo resultou em seu mais evidentemente coeso LP até então.

Man Machine trazia uma das capas mais surpreendentes do grupo. Reproduzida totalmente em preto e vermelho, a arte da capa de Karl Klefisch foi inspirada no artista russo El Lissitzky. Assim as fontes e formas cubistas são claramente um tributo ou homenagem ao construtivista russo do início dos anos 20. Aparentemente o grupo estava cauteloso de plagiar demais Lissitzky, e acrescentou “inspirado por El Lissitzky” na capa, pois o advogado que cuidava da propriedade do artista estava baseado em Düsseldorf.

A frente da capa apresenta uma fotografia de Günther Fröhling do grupo em pé numa escadaria vestidos com camisas vermelhas e gravatas pretas – tendo todos sobranceiras acentuadas em preto e lábios vermelhos brilhantes. Num modo tipicamente meticuloso, eles passaram muito tempo escolhendo a escadaria certa que servisse à

imagem do Kraftwerk. Na contra capa, eles estão em pé na mesma escadaria com as mesmas roupas com as cabeças a 90 graus e suas mãos esquerdas nas cinturas. Esta figura, como a cena da Bavária em *Trans-Europe Express*, não era sem um toque de ironia senão de humor cafona.

Na verdade, a capa de *Man Machine* é cheia de controvérsia. Claramente a imagem de um grupo alemão vestido num tipo de uniforme militar poderia ser concebido como controverso e tendo possíveis implicações fascistas austeras (vermelho e preto sendo as cores do Nazismo). Contudo, o sempre dominante vermelho, juntamente com o fato de que o grupo está olhando para o Leste em ambas fotografias deixam claro que havia uma influência do leste europeu. Na verdade, Hütter realmente fala um pouco de russo e tem ligações familiares na antiga Alemanha Oriental. Tudo isto, combinado com a arte influenciada pela Rússia, inclusive uma legenda em russo, fez as implicações comunistas evidentes. Era uma brilhante superposição de imagens politicamente influenciadas. Como Karl Bartos se lembra, "*Man Machine* tinha uma forte imagem para-militar, mas era uma contradição porque usávamos camisas vermelhas e não marrons."(13)

O Kraftwerk não estava sozinho em atrair controvérsia por usar tais táticas aparentemente confrontacionais. No mundo da arte, tanto Anselm Kiefer e Gilbert e George tinham atingido considerável notoriedade por utilizar elementos de imagem fascista. Muita gente viu a ironia de tais afirmações artísticas, mas inevitavelmente alguns a viram pela aparência apenas e assumiram erroneamente que estava apoiando o fascismo.

Ironicamente, *Man Machine*, provisoriamente chamado de "Dynamo", viu o grupo se afastando de referências especificamente alemãs. (É possível que o título "Dynamo" tenha sido descartado por suas conotações futebolísticas.) Afinal, o LP era subtítulo em três línguas – a versão alemã em inglês, francês e russo (embora não houvessem versões em francês e russo do LP). Deixando as interpretações da capa de lado, eles estavam começando a criar um sentimento de universalidade em sua música que transcendia as barreiras políticas, culturais ou mesmo de linguagem. Mais ainda, ao adotar um uniforme eles enfatizavam uma mentalidade corporativa do grupo como um todo, sendo o Kraftwerk maior do que a soma de suas partes. Uma máquina eficiente cujas personalidades individuais tinham dado lugar a uma mentalidade de grupo.

Mesmo à primeira audição era evidente que *Man Machine* tinha uma atmosfera muito mais leve do que seu antecessor, sendo a percussão eletrônica mais simples, mais sutil e menos intrusiva. O LP tem o carimbo de "clássico" carimbado sobre todo ele, e como um padrão de seu tipo, é evocativo de um certo período. Em tempo ele iria adquirir a mesma qualidade atemporal do *Sgt. Pepper's* dos Beatles ou de *Pet Sounds* dos Beach Boys sem nunca ter atingido o mesmo em termos de vendas. Esta qualidade "clássica" foi obtida pela simplificação da música ainda mais do que em *Trans-Europe Express*. A combinação de ritmos eletrônicos e melodias precisas simbolizavam perfeitamente o enfoque do grupo para a eficiência limpa de seu som. Apesar do modo tecnicamente perfeito como o LP foi construído, era longe de ser clínico. Tanto que pela primeira vez era possível falar de uma "sensualidade eletrônica" ou do "calor das máquinas". Coerente com o título do LP, o Kraftwerk agora tinha aperfeiçoado a síntese de injetar personalidade humana em seu equipamento e extrair uma sensibilidade mecânica em troca. Bono do U2 recentemente disse ao NME que o Kraftwerk é "uma das afirmações de alma moderna"(14). Ralf Hütter:

"O dinamismo das máquinas, a "alma" das máquinas, sempre foi parte de nossa música. O transe sempre pertence à repetição, e todos estão procurando pelo transe em suas vidas, etc. no sexo, no emocional, no prazer, em qualquer coisa, em festas, em... Então, as máquinas produzem um transe absolutamente perfeito."(15)

Todas as seis faixas de *Man Machine* têm o mesmo ritmo homogêneo, com mais ou menos a mesma textura, a dos sintetizadores, caixas de ritmos e vocoders. Com exceção da criminalmente pegajosa “The Model” todas as peças são mais ou menos da mesma duração, com nenhuma faixa mais importante ou central. Cada uma tem seu clima construído próprio, dando a impressão de que se prestou tanta atenção ao que foi deixado de fora quanto ao que foi incluído. As engenhocas eletrônicas do passado parecem ter desaparecido totalmente. Cada canção agora é como uma peça de maquinário hi-tech que foi desenvolvida, testada e manufaturada ou “maquinada” de um modo bastante consciente.

Como *Trans-Europe Express*, o LP poderia ser descrito livremente como mais um álbum conceitual, lidando com temas do futuro – robôs e viagens espaciais entre outras coisas. Mas o tema geral do LP é realmente resumido em seu título, sendo uma celebração da conexão entre humanos e a tecnologia, ou um tipo idealizado de casamento entre homem e máquina. Estritamente falando, ao invés do LP ser um conceito, o grupo agora era o conceito, e o LP era meramente um veículo para expor isto. Mais uma vez semelhanças poderiam ser traçadas com Warhol, cuja personalidade veio a personificar o foco central de sua arte, sua últimas pinturas meramente enfeitando a personagem Warhol.

O LP abre com “The Robots” que desenvolvia a idéia de “Showroom Dummies” de seu LP anterior e também extendia o conceito da capa de um grupo como um todo integral – uma máquina. Isto efetivamente uniu seu som e sua imagem como uma entidade. Mais do que qualquer outra faixa ela se tornou uma marca registrada com sua letra que afirma “we are the robots” (nós somos os robôs) – um precursor da idéia de que eles mais tarde recriariam sua imagem na forma de robôs. Também, com a frase “dancing mekanik” (dançando mecanicamente) eles estariam dando dicas de que um dia os robôs realmente se moveriam ou dançariam.

A quase toda instrumental “Spacelab” reflete claramente uma época em que os vãos espaciais teriam que ser reduzidos por razões econômicas. Como resultado os americanos e russos teriam tirado suas atenções das façanhas do “homem na lua” do final dos anos 60 e se interessado em construir laboratórios no espaço. Apesar de seu interesse na tecnologia moderna, esta é a única vez que o Kraftwerk dirigiu sua atenção para o espaço, geralmente preferindo preocupações mais terrenas. O lado termina com “Metropolis” que é claramente uma referência ao filme cult de Fritz Lang de mesmo nome, e Hütter ainda reconhece a influência desses antigos cineastas. Por haver colocado um título de filme antigo dentro de um LP dedicado a preocupações futuras, eles mais uma vez utilizaram seu velho truque de sobrepor imagens antigas e novas, desta vez dentro de uma só canção.

O lado B começa com “The Model”, que dura modestos 3 minutos e 39 segundos, e à primeira vista é um conto auto-explicativo de um modelo numa revista. Contudo, é bastante diferente por ser a única canção do Kraftwerk a ter quaisquer referências específicas a mulheres. O grupo sentiu que a postura um tanto robótica das modelos na passarela estava de acordo com a imagem do grupo. É também a única faixa que realmente pula fora do conceito futurista do LP e é a única indicação visível de que Emil Schult ainda estava envolvido com o grupo, por ele estar creditado pela co-autoria da letra. “The Model” é o arquétipo de uma faixa dance electro-pop de alta qualidade com sua melodia associável e era a escolha óbvia para um single. Sendo sua canção mais acessível foi gravada por outros artistas em várias ocasiões, sendo as mais notáveis a do colaborador de longa data dos Residents, Snakefinger (Philip Lithman), e da banda japonesa Hikashu. Mais tarde em 1986 o Big Black gravou uma versão rock da canção em seu LP *Songs About Fucking*. Também, a cantora francesa Robert gravou uma versão em alemão.

“Neon Lights” é provavelmente a faixa mais complexa no LP, construída em camadas sintetizadas e traduzindo uma cidade acordando banhada em luzes de neon – uma peça sublimemente atmosférica. Finalmente vem a faixa título que laboriosamente se arrasta pelas palavras “Man Machine” cantadas em arpejos de vocoder, fornecendo ao LP a já familiar coda repetitiva.

O LP *Man Machine* foi lançado em Paris, com uma festa de imprensa no topo da recém construída Torre de Montparnasse – com os convites reforçando que todos deveriam se vestir de vermelho. Quando as pessoas chegaram os recém criados manequins do grupo estavam sendo exibidos vestidos com suas camisas vermelhas e gravatas pretas e o LP era executado para a multidão que esperava.

A idéia de criar bonecos do grupo tinha vindo de fontes diversas. Os bonecos obviamente representavam uma extensão das poses inanimadas que o grupo tinha adotado para fotografias de publicidade anteriormente. Contudo, a idéia inicial tinha aparecido numa turnê prévia pelos EUA, quando eles começaram a sentir que a natureza árdua da turnê estava os tornando em robôs ou bonecos. Eles também estavam intrigados com a coincidência de que a palavra russa Robotnic significava “trabalhador”. Inicialmente o grupo tinha tido a idéia de produzir algum tipo de balê/dança eletrônica, que eles próprios interpretariam para exprimir esta idéia. Isto foi eventualmente abandonado provavelmente por ser muito extrovertido, em favor dos mais efetivos bonecos que tinham sido feitos por um artista de Munique que tinha modificado os corpos de manequins de lojas verdadeiros.

No lançamento de *Man Machine* os bonecos fizeram a maior parte do trabalho de promoção, com o grupo permanecendo escondido da imprensa por todo o tempo exceto pelos cinco minutos finais, quando eles fizeram uma aparição vestidos inteiramente de preto com gravatas vermelhas (o oposto da capa do LP). Algumas pessoas maravilharam-se com essa afirmação de minimalismo, mas uma parte da imprensa sentiu que tinha sido esnobada pelo grupo, escrevendo textos que castigavam dizendo coisas como, “os alemães que nem mesmo dizem Boa Noite.” Contudo, haviam colecionadores de lembranças suficientes para deixar os bonecos quase nús quando a noite terminou.

Logo depois do lançamento em Paris, Maxime Schmitt conseguiu que o grupo aparecesse em um novo programa de TV francês. Este foi uma das poucas apresentações públicas que o Kraftwerk fez vestindo os uniformes de *Man Machine*. Maxime Schmitt:

“Eu estava no Hotel George V com o gerente da Capitol Records. Eu estava excitado porque era por meu emprego que eu tinha conseguido levar o Kraftwerk à TV na França num domingo! Quando ele viu a transmissão, ele pulou para trás dizendo, “quem assinou isso!?” Eu expliquei que Rupert Perry (chefe de A&R) tinha assinado, e sua resposta foi, “Porque Rupert assinou uma coisa assim, eu preciso falar com ele!”(16)

No geral, havia uma reação hostil à adoção da imagem para-militar severa de camisas vermelhas do grupo, e a capa de *Man Machine* foi inicialmente rejeitada nos EUA possivelmente devido a suas implicações comunistas. Deve ter sido resultado dessa reação adversa não ter existido uma turnê de lançamento do LP. “Spacelab” nunca foi adotada em seu repertório ao vivo, “Metropolis” só foi tocada uma ou duas vezes, enquanto “Neon Lights” foi apresentada na turnê posterior de 1981 mas não depois disso (até o final dos anos 90). Tanto “The Model” quanto “The Robots” ainda são apresentadas regularmente ao vivo até hoje. Contudo, Karl Bartos acha que houveram outras razões para a não realização de uma turnê naquela época:

“Eles não gostavam de escursionar, especialmente Florian. Você acorda de manhã, viaja por horas, você chega, vai para o hotel, você vai para o local do show, o show dura uma hora e meia e o resto é só bobagem. Por causa de todas as viagens você fica cansado todo o tempo.”(17)

Houveram, é claro, muitas ofertas de promotores querendo montar shows do grupo. Maxime Schmitt:

“Este é um dos meus maiores arrependimentos, que nunca houve uma turnê baseada nas camisas vermelhas e no conceito de *Man Machine*. Eles tiveram ofertas fantásticas para tocar, por exemplo no Reveillon no *Le Palace* (o clube mais exclusivo em Paris daquele tempo), mas eles não queria fazê-lo.

Era exatamente na época em que havia uma demanda enorme pelo grupo, uma turnê poderia ter visto uma grande explosão de interesse por eles. Particularmente nos EUA, onde teria ajudado a explicar de que se tratava o Kraftwerk. Os americanos teriam enlouquecido ao ver quatro caras com as camisas vermelhas e tudo mais. Mais tarde nos EUA, eles vieram a apreciar o lado dançante de sua música, mas não a estética, não este lado europeu com os quatro caras de vermelho.”(18)

Apesar de não haver turnê para promover o LP, a reação do público e crítica ao LP foi bastante favorável. Ele chegou ao posto 9 nas paradas de LPs no Reino Unido vendendo mais de 100 mil cópias. Na França, Schmitt tinha organizado uma campanha de posters grandes para coincidir com o lançamento do LP, então por toda Paris havia os rostos diferentes da capa de *Man Machine* encarando os passantes. O grupo também refletia as modas da época colocando no mercado várias edições limitadas disponíveis em vinil colorido, sem contar o lançamento de uma grande quantidade de singles diferentes que também apresentavam faixas de LPs anteriores. O LP era disponível na Alemanha e França numa edição limitada em vinil vermelho, enquanto “Neon Lights” era lançada como single em 7 e 12 polegadas em vinil colorido luminoso juntamente com “Trans-Europe Express” e “The Model”.

Man Machine anunciava que o grupo tinha se transformado completamente na encarnação moderna que eles continuaram a desenvolver até hoje. Este LP mais do que qualquer outro representava a “Weltanschauung” (visão do mundo) do Kraftwerk. A música parece às vezes atemporal, apresentando os músicos como engenheiros de som trabalhando em perfeita simbiose com suas máquinas para o entretenimento das massas. É um dos LPs fundamentais dos anos 70, redefinindo a apreciação das pessoas da ligação entre a tecnologia e a música, se tornando imensamente influente em outros músicos.

A imprensa musical também, estava começando a reconhecer a influência do Kraftwerk, e em 1978 o grupo, um tanto tardiamente, fez sua primeira aparição na capa do NME. O Kraftwerk sempre manteve um relacionamento inexistente com a imprensa, apesar de críticas geralmente favoráveis. Contudo, numa demonstração típica de reticência, o grupo deixou de arranjar para que uma fotografia original fosse usada no artigo da capa, e o jornal teve que se satisfazer com uma mera reprodução da capa interna de *Man Machine*. Isto pode explicar em parte porque até hoje esta se mantém como uma das poucas capas que o grupo conseguiu na imprensa inglesa.

Logo ficou claro que *Man Machine* estava causando enorme impacto em muitos grupos que estavam começando a reavaliar a contribuição que os sintetizadores poderiam trazer à música pop. Não surpreende que estes grupos rejeitassem o modo de tocar semi clássico da maioria dos artistas do passado e tomassem o Kraftwerk como modelos. O assim chamado “boom dos sintetizadores” tinha sido disparado por avanços na tecnologia de instrumentos, particularmente na produção de teclados portáteis baratos e drum machines. Isto significava que aqueles com orçamento limitado poderiam ter acesso semelhante aos sons e à tecnologia que o Kraftwerk tinha. Ligando as drum machines a sintetizadores via seqüenciadores, novos grupos brotaram com o sintetizador como foco central.

Então, como reação ao movimento punk baseado principalmente na guitarra, toda uma nova geração de grupos de teclados começaram a surgir na Inglaterra. Ultravox, The

Human League, Orchestral Manouvres In The Dark, Soft Cell, Depeche Mode, todos se tornaram ligados a um movimento que trabalhava sob o rótulo vaidoso de “New Romantics”. Enquanto os grupos punk olhavam para os grupos americanos de guitarras como os Stooges para inspiração, os New Romantics tinham uma aparência muito mais européia, e com suas franjas, maquilagem, visual andrógino e sintetizadores, eles eram obviamente mais influenciados por Bowie, Roxy Music e principalmente Kraftwerk.

Então, enquanto o início do Depeche Mode adotava a presença de palco do Kraftwerk de quatro operadores de teclado alinhados, Gary Numan vestia camisa preta e gravata, e produzia um dos maiores sucessos de 1979 com “Are Friends Electric”. Igualmente o Human League apareceu com a idéia de mandar toca-fitas e projetores de slides como suporte da turnê dos Talking Heads na Inglaterra, enquanto o grupo ficava em casa. Esta foi uma idéia quase certamente roubada do Kraftwerk (ou pelo menos influenciada pela abertura de show em fita para Bowie). O promotor da turnê não gostou muito dessa idéia e logo desligou o Human League da turnê.

Se seguiram sucessos da maioria dos grupos New Romantics, muitos dos quais pouco fizeram para esconder a dívida que eles tinham com seus mentores alemães. Acidentalmente ou não o OMD até chamou um de seus LPs de *Organization*. Eles também fizeram uma versão cover de “Neon Lights” em seu LP de 1991, *Sugar Tax*. Esta pobre versão só serviu para destacar como teriam pouco poder duradouro e inspiração muitas dessas bandas do “boom dos sintetizadores”. Na verdade, não demorou para que muitas dessas bandas parcialmente renunciassem a música de sintetizadores e voltassem a utilizar instrumentos mais convencionais.

Contudo, logo que o Kraftwerk estava atingindo seu pico em termos de influência nos anos 70, eles entraram no primeiro de muitos períodos de silêncio prolongado que continuariam a pontuar sua carreira até hoje. Depois de *Man Machine* em 1978, nenhum disco apareceria por mais três anos até 1981. Eles eram sem dúvida conscientes de que saltos à frente em tecnologia significariam que a competição tinha de certo modo os alcançado. Uma situação que encontrava o grupo lisonjeado pela atenção, mas um pouco menos pela imitação. Karl Bartos:

“Nós tínhamos várias reações diferentes ao mesmo tempo. Eu diria que é sempre bom ter concorrência, mesmo se você só tem uma loja de rua. Ela te fortalece de várias maneiras porque você tem que olhar em volta e ver o que eles estão fazendo, qual é seu enfoque. Mas nunca houve alguém que tivesse uma ligação forte conosco. Sempre houve uma cena inglesa imbecil, com letras imbecis.”(19)

Então, na maior parte, o hiato que foi o período New Romantic, passou sem nenhuma contribuição direta do Kraftwerk, com a exceção de estarem constantemente nos toca-discos de Steve Strange e nos clubes de Londres de Rusty Egan que estavam no centro do movimento. Apesar de serem grandemente responsáveis por ele, o Kraftwerk inteligentemente evitava se envolver com o boom dos sintetizadores inglês. Tendo anteriormente conseguido se livrar do rótulo de “Kraut Rock”, eles não iam de repente se aliar a nenhum movimento ou moda. Sua recusa de endossar o advento do pop de sintetizador era especialmente sábia. O instrumento agora era acessível e amplamente disponível, e como resultado sua sorte tendia a variar loucamente como os esforços daqueles que tentavam tocá-lo. O Kraftwerk, como sempre, permanecia muito isolado, evasivo e escondido dentro das paredes da fortaleza que era o estúdio Kling Klang como se aguardasse o fim da tempestade.

Calculadoras e Discotecas

O LP *Computer World* lançado pela EMI em maio de 1981, foi visto por alguns como cinicamente ultra simplistas. Pensando bem, muitos acharam que era sem dúvida o trabalho mais coeso e conceitual até então. O LP foi concebido no Kling Klang entre 1978 e 1981 – um tempo que refletia o método árduo e cada vez mais lento do grupo. Contudo, era inconcebível que o LP demorasse realmente três anos para ser gravado, grande parte do intervalo podendo ser explicado pelo fato de todo o estúdio ter sido modificado para que todo equipamento pudesse ser levado nas turnês. Isto significava que o layout do estúdio e o cenário agora seriam idênticos, grande parte do equipamento tendo sido reconstruído para aliviar os problemas de transporte e as horas de re-instalação complicada que tinha acompanhado as apresentações no passado. Como Hütter disse, “Nosso estúdio é nossa sala de estar eletrônica, nossa casinha, então nós o levamos conosco.”(1)

O tom de *Computer World* é dado pela faixa título, e não era difícil de chegar à conclusão de que o LP essencialmente reconhecia que o mundo agora estava profundamente dependente da tecnologia dos computadores de um tipo ou de outro. Como dizia o press release da EMI, “O conceito do LP é que este “é” o Computer World (Mundo dos Computadores). Todas as facetas de nossa sociedade agora são influenciadas pela tecnologia dos computadores, e nossa linguagem se tornou a linguagem do software de computadores.”(2) Ou como disse Hütter mais sucintamente, “Nós vivemos num mundo de computadores, então estamos fazendo uma canção sobre isso.”(3)

Então, assim como *Man Machine*, que olhava as maiores preocupações tecnológicas como os laboratórios espaciais, *Computer World* tratava das preocupações diárias da tecnologia dos micro computadores e da miniaturização que agora estavam afetando os meios domésticos, dos negócios e da educação. Ralf Hütter:

“Nós gostamos de apresentar as coisas que fazemos diariamente em nossa música, outras pessoas podem ser fascinadas pelas viagens espaciais à lua e assim por diante. Nós experimentamos um cenário do tipo de um laboratório espacial uma vez, mas sempre preferimos nos relacionar com a tecnologia diária, como os carros, trens e outras máquinas controladas pelos humanos.”(4)

Comparado com os dois LPs anteriores, *Computer World* tem um clima brincalhão. A capa, reproduzida totalmente em amarelo e preto apresenta as cabeças dos quatro membros recriadas num terminal de computador. (Tamanhos são os avanços na tecnologia de computadores que tanto as imagens na tela e o teclado já parecem datados pelos padrões de hoje). Na contra-capa os quatro bonecos estão à frente de seus consoles, aparentemente prontos para agir. A capa interna apresenta os bonecos de uniforme, desta vez com seus aparelhos portáteis. O boneco de Hütter está segurando um mini-teclado enquanto o de Schneider segura uma calculadora, o de Bartos é visto tocando um stilofone e o de Flur está operando o que se parece com um aparelho controlado por rádio de algum tipo. Na contra-capa do envelope interno os quatro bonecos são mais uma vez fotografados em seus consoles, somente desta vez de costas. Tanto os consoles como os aparelhos de mão foram desenhados por Wolfgang Flur em sua própria oficina. Todas as fotos da capa foram tiradas dentro do estúdio Kling Klang.

Era evidente que o Kraftwerk, ou mais provavelmente Hütter, agora tinham chegado à idéia de deixar os bonecos assumirem o dever de serem fotografados para as capas de LPs e promocionais. “Nós achamos que as sessões de fotos tomam muito tempo, então eles fizeram muitas delas. Ao mesmo tempo nós pudemos continuar com nossos planos de estúdio.”(5) Esta decisão é uma de onde parece que não haver volta. Como afirmação visual é uma que mantém seu conceito de *Man Machine*, mas também um jeito elegante de sair fora das fotos promocionais de que o grupo nunca gostou muito. Em seu mundo ideal,

Hütter já estava acalentando a possibilidade de conceber um robô programado com uma memória especial ou inteligência artificial que ele pudesse enviar em seu lugar para ser entrevistado. O tempo dirá se seu sonho será realizado. Ralf Hütter:

“Vocês jornalistas, ficarão assombrados. Um dia serão os robôs quem responderá as perguntas, eles terão um cérebro eletrônico e memórias com todas as respostas possíveis. Para obter as respostas, vocês só terão que apertar um botão.”(6)

Na capa interna de *Computer World* os quatro nomes de Hütter, Schneider, Flur e Bartos estão entre vários outros créditos de nomes. Em nenhum outro lugar se menciona quem são estas pessoas e qual sua contribuição é para o LP. Alguns nomes como Emil Schult e dos engenheiros Peter Bollig, Joachim Dehmann e Günther Spachtholtz são auto-explicativos. Outras pessoas citadas são Maxime Schmitt e Takeshi Shikura, seus gerentes de gravadora na França e no Japão, respectivamente. Também creditados estão o advogado do grupo em Nova York, Martin Katz, além de Matten e Wiechers em Bonn onde eles compraram muito de seu equipamento. Vários outros que contribuíram com a arte da capa, DJ's e promotores também são mencionados – todos possivelmente considerados pelo grupo como importantes de algum modo e formando um tipo de “família” Kraftwerk.

Assim como computadores e comunicação global pareciam estar tornando o mundo um lugar cada vez menor, *Computer World* refletia a ambição contínua do grupo de tentar criar uma música universal. Enquanto a linguagem dos computadores em si agora fosse universal e ignorasse diferenças lingüísticas, o LP era uma tentativa de fazer o mesmo. Embora sua música no passado tivesse adquirido um sabor cada vez mais universal com faixas gravadas em línguas diferentes, cada um dos LPs anteriores tinha mantido algumas conexões alemãs. *Computer World* era construído sobre a tentativa de *Man Machine* de produzir um tipo de música global.

Dito isto, a faixa título “Computer World” que abre o lado A poderia ser interpretada como tendo referências especificamente alemãs. Embora a faixa evoque as diferentes organizações internacionais de inteligência como a Interpol, o FBI e a Scotland Yard, foi lançada numa época em que o terrorismo tinha retornado ao palco mundial. A Alemanha ainda estava cambaleando sob o choque do retorno da Rote Armee Fraktion (Facção do Exército Vermelho). Justamente quando sua ação nos anos 70 tinha aparentemente terminado, eles mataram 13 pessoas num ataque terrorista em Munique em 26 de setembro de 1980. “Computer World” também parecia refletir a preocupação contínua sobre o uso ou mal-uso de arquivos de informação nas mãos das autoridades policiais. Na Alemanha em particular havia alguma preocupação e controvérsia sobre o famoso arquivo central da polícia baseado em Wiesbaden.

Desde o início, a letra falada estabelece um aviso um tanto sombrio sobre o amanhecer de um mundo computadorizado com seu, “business, numbers, money, people” (negócios, números, dinheiro, gente). Mais à frente a faixa muda para a face mais humana da computação que está tornando, “time, travel, communication, entertainment” (tempo, viagem, comunicação, entretenimento) mais fáceis.

Em contraste, a faixa seguinte, “Pocket Calculator”, que foi lançada como um single em 12 polegadas e cassette antes do LP, é leve e brincalhona. A faixa usa os sons de calculadoras Casio e Texas e foi gravada em várias línguas diferentes – os LPs alemães, franceses e ingleses todos têm suas respectivas versões (algumas fontes também afirmam que há versões em espanhol e polonês que nunca foram oficialmente lançadas). Como reconhecimento da influência que o Japão agora tinha no grupo, o lado B do single é “Dentaku” que é a tradução japonesa do título do single e é cantada em japonês.

“Numbers” é uma faixa baseada ritmicamente, que pelo título é auto-explicativa. O vocal exclusivamente em vocoder conta de um a oito em várias línguas diferentes inclusive em inglês, alemão, russo, japonês, espanhol e francês. Utilizar estas diferentes línguas de

um modo bem atraente e simplista foi um meio de enfatizar a nova ordem do dia internacional do grupo. A faixa também fornecia um começo ideal para seus shows com sua linha de vocal mínima servindo como um tipo de contagem regressiva para o início de suas apresentações. “Numbers” é emendada em “Computer World 2” que é uma reprise da faixa de abertura, e indica como os futuros shows começariam com “Numbers” que emendaria com Computer World”.

O lado B abre com “Computer Love” que claramente estende o interesse do grupo no relacionamento entre o homem e a máquina. Mas a faixa também é um tipo de blues computadorizado com o solitário Hütter cantando as frases, “I am alone, I don’t know what to do, I need a rendezvous” (eu estou sozinho, eu não sei o que fazer, eu preciso de um encontro). Este poderia ser o primeiro blues robótico?

“Home Computer”, provavelmente mais do que qualquer outra faixa, profetiza o crescimento do techno e da house music nos anos 80 e 90 com seus segmentos vazios e ritmos sincopados, sobre os quais o mesmo dístico de duas linhas é falado em vários intervalos. Não surpreende que se tornaria uma de suas peças mais sampleadas. Na verdade, a faixa em si indica que o Kraftwerk poderia estar fazendo um pouco de sampleamento primitivo por eles mesmos. Os primeiros cinco segundos de bips eletrônicos apresentando uma semelhança notável com o motivo musical de um jogo da Texas Instruments chamado “Speak & Spell” que apareceu no mercado em 1980. Esta referência não deixava de manter a imagem do Kraftwerk. Maxime Schmitt:

“Há algo bem infantil no Kraftwerk. É essa coisa de “I play a little melody”, é sempre isso. Ralf é uma pessoa muito complexa e sua grande força é escrever melodias bem simples. Frequentemente, você acha que o oposto acontece, que pessoas simples escrevem coisas complexas. Com o Kraftwerk, eles são excepcionalmente inteligentes, e possivelmente por causa de seu temperamento alemão, eles não conseguem suportar fazer algo complexo.

Eu me lembro de uma vez quando eu estava visitando Ralf em sua casa, ele estava tocando num piano branco de sua sobrinha de dois anos. E esta melodia, eu sempre lembrarei, me perseguiu por 5 ou 6 anos, e ela nunca apareceu num disco.”(7)

O LP termina com “It’s More Fun To Compute” que musicalmente é realmente apenas uma continuação de “Home Computer”. Entretanto, o título tem uma ironia dupla, mais uma vez demonstrando o humor ágil do Kraftwerk. Enquanto reflete o conceito de computação do LP, também é um trocadilho que se refere ao título de uma marca em particular de máquinas de pebolim que diz, “It’s more fun to compete” (É mais divertido competir), dessa maneira fazendo a ligação entre os jogos de computador e o jogo antiquado. Mais uma vez o futuro e o passado se misturam.

Possivelmente estimulado por esta ironia, Neil Rowland numa entrevista ao *Melody Maker* em julho de 1981, perguntou a Hütter qual sua opinião sobre jogos como Space Invaders. Ralf Hütter:

“Sim, eu acho muito triste porque você pode jogar tantos jogos interessantes que não sejam atirar, isso mostra mais uma vez como eles são doentios, a única coisa que eles pensam é em atirar uns nos outros. Se eles não o fazem fisicamente, eles o fazem mentalmente numa tela.”(8)

“It’s More Fun To Compute” fecha o LP fornecendo a familiar coda, fazendo-o terminar por onde começou. Assim como “Endless Endless” de *Trans-Europe Express* e “Man Machine” do LP homônimo, uma frase bem simples é repetida muitas vezes fazendo um final perfeito para o LP.

No mundo da música pop que se tornava cada vez mais sucetível a macetes publicitários, em alguns países a EMI acompanhava as cópias promocionais com uma calculadora de bolso de verdade com “Kraftwerk – Computer World” escrito em preto e

amarelo. Isto inevitavelmente se tornou um ítem de colecionador bastante procurado entre os fãs do grupo.

Macetes à parte, muitos críticos chegaram a afirmar que *Computer World* era seu LP mais bem terminado e preparado. Certamente, cada nota e batida no LP parecia ter sido produzida com perfeição minimalista, como uma máquina de corridas de puro sangue desmontada e dinamizada até as menores partes componentes. Esta é uma opinião compartilhada com Karl Bartos, que considera este o melhor disco produzido pelo grupo. Certamente, dinamizado é um modo adequado de descrever sua duração, tendo apenas 16 minutos por lado, mas o grupo como sempre era testemunho vivo de que quantidade não significa qualidade.

Contudo, o que muitos não perceberam foi que o LP tanto avisava sobre os perigos de um mundo computadorizado como celebrava a micro-tecnologia que tinha trazido a computação às vidas das pessoas. Muitas das peças eram realmente alarmistas, se preocupando com a perda da individualidade que a computação carregava consigo. Maxime Schmitt:

“Era um álbum político. Totalmente. A denúncia das máquinas, a denúncia da polícia e das instituições financeiras como se pode ouvir em “Computer World”. Eles são muito... você não pode dizer socialista porque a palavra não significa nada hoje em dia... mas elas têm a inteligência de compreender que no mundo de hoje não se pode ser um indivíduo. Há tanta gente na Terra que você inevitavelmente tem que ser socialista. No sentido mais puro da palavra. E o LP era um pouco assim, ia contra o FBI, o Deutsche Bank, as máquinas, os computadores, e a verdade vinha em “Home Computer” e “Pocket Calculator”.”(9)

O LP atingiu o posto 15 no Reino Unido e vários singles foram lançados dele. Na Inglaterra, “Computer Love” foi lançada como segundo single atingindo o posto 36 nas paradas. (A sugestão de Schmitt para que eles gravassem uma versão em francês com a ex-modelo Carole Bouquet tinha sido rejeitada pelo grupo. Sua idéia tinha ocorrido porque Bouquet que tinha a aparência de uma modelo e que era conhecida por ter sido uma “Bond girl” em *For Your Eyes Only*, pareceria uma mulher robô).

Estranhamente, os DJ’s de rádio se concentraram mais no lado B do single que era “The Model” do LP anterior. Mais tarde a EMI relançaria o single com os lados invertidos e este re-entrou na parada se tornando um sucesso do Top 40 na Alemanha, e número 1 no Reino Unido em dezembro de 1981. A propósito, , quando “The Model” foi lançado na França, o grupo forçou sua gravadora a retirar a capa, porque esta trazia as palavras “Number 1 in England” (Primeiro lugar na Inglaterra).

Até hoje, “The Model” continua sendo o disco de maior sucesso do grupo no Reino Unido, auxiliado pelo video clip que o grupo fez juntamente com Hans-Otto Mertens. Neste, eles voltaram a usar o velho e eficaz truque de usar imagens nostálgicas, desta vez de trechos de noticiários alemães e franceses dos anos 50 e 60 trazendo principalmente modelos de Pierre Balmain e Yves Saint-Laurent na passarela.

É interessante que o single de maior sucesso do Kraftwerk tenha sido com uma faixa que é talvez menos parecida com sua imagem. Obviamente a faixa se tornou um sucesso que cruzou as barreiras de gênero e teve um apelo mais amplo do que seu público bem mais tradicional masculino. Karl Bartos:

“Eu acho que se você usa a técnica como elemento principal de seu produto é mais atraente para os garotos. Se você é Bryan Ferry e você fala sobre seus sentimentos e como você é um cara ciumento, então você atinge as garotas. Talvez com uma canção como “The Model” nós tivemos um sucesso que atingiu todos os públicos.”(10)

Na verdade, o sucesso de “The Model” foi provavelmente apenas mais evidência, se é que alguém precisava, de que o Kraftwerk estava pelo menos uns dois anos (ou todo um

LP) à frente de seu tempo. Isto foi ampliado pelo apelo adolescente do Depeche Mode e do Human League, mostrando que os adolescentes finalmente estavam prontos para adotar a música pop de sintetizadores. A gravadora do Kraftwerk tentou aproveitar o sucesso de “The Model” com uma enxurrada de re-lançamentos que incluía o LP *Trans-Europe Express* e um single de “Showroom Dummies”. (Dois anos mais tarde, numa tentativa de repetir a experiência de “The Model”, a EMI re-lançou “Computer Love” como single na Inglaterra – mas a estratégia de marketing não funcionou tão bem da segunda vez).

Com um LP aclamado pela crítica e estonteantemente pegajoso como *Computer World*, e com um estúdio agora modificado para ser levado numa turnê, não foi surpresa que o grupo iniciou sua maior turnê até então. Na verdade, era a primeira vez para o grupo, e até então única turnê mundial, os levando a muitas capitais daquilo que Hütter gostaria de se referir como “global village” (aldeia global). Karl Bartos:

“Haviam muitos mais shows nos anos 70, depois não tantos. Embora a turnê *Computer World* fosse talvez a mais longa, 60 shows ao redor do mundo incluindo Austrália, Leste Europeu e Japão. Minhas impressões mais fortes são dos shows no Japão, porque esse país sempre foi uma grande influência para nós. E a Polônia, foi impressionante tocar lá. Nós tocamos bastante nos EUA também, uma vez nós passamos 10 semanas lá (na turnê *Autobahn*).”(11)

A turnê, consistindo de uns 90 shows por seis meses, demonstrou que os últimos três anos não tinham sido desperdiçados. Começando em Florença em maio eles revelaram muito de sua nova aparelhagem eletrônica. Schneider, por exemplo, agora tinha um sintetizador de flauta feito sob medida que ele projetou e construiu ele mesmo. Este era um sintetizador cujas notas eram disparadas pelos buracos na flauta, assim permitindo que Schneider tocasse as canções como se elas saíssem de uma flauta verdadeira.

O grupo também levou com eles quatro telas grandes de vídeo que tinham sido feitas especialmente pela Sony do Japão. Grande parte do tempo entre as turnês tinha sido ocupado compilando as filmagens para essas telas e resolvendo o problema do sincronismo desse importante acompanhamento visual com a música. Um exemplo bem sucedido disto foi o vídeo de “Trans-Europe Express” em que as imagens dos pára-choques dos vagões se chocavam ao ritmo da música. Como Hütter disse, “vídeo é capaz de dizer mais. Durante os shows, nós queremos que os vídeos que mostramos engrandecem nossa música, aumentem seu lado profético e visionário.”(12)

Para o cenário, cada membro do grupo ficava como antes num semi-círculo com um console à frente de cada um e as novas telas de vídeo atrás. Os filmes eram todos sincronizados em todas as telas, cada uma delas mostrando uma imagem idêntica. Isto dava mais identidade às imagens, e de um modo típico minimalista evitava diluir o efeito ao se colocar imagens diferentes em cada tela. À frente deles estavam os já familiares sinais de neon com seus primeiros nomes, refletindo a localização fixa de (da esquerda para a direita) Ralf, Karl, Wolfgang e Florian. A idéia do semi-círculo era mais uma vez para exibir a simetria do grupo como uma máquina onde nenhuma pessoa ou elemento dominava. Isto era ampliado pelo uniforme da turnê de calças e camisas pretas que o grupo adotou então – uma modificação dos dias das camisas e gravatas da capa do LP *Man Machine*. Ao eliminar as gravatas e o brilho do vermelho, e se concentrando na mais neutra cor preta, eles não se pareciam mais para-militares.

Eles foram acompanhados nessa turnê por Gunther Spachholz, como engenheiro técnico e de iluminação, e pelo engenheiro de som Joachim Dehmann que manipulou o equilíbrio final da saída de cada membro do grupo, às vezes mixando até oito fontes sonoras diferentes. Eles também usaram partituras e diagramas gráficos à sua frente detalhando quando ligar ou desligar certos sons assim como dicas para se lembrarem de algumas das linhas harmônicas. Eles também foram auxiliados por outros três técnicos

assim como por Emil Schult que era descrito pelo grupo como “the vibrations manager” (gerente de clima).

Os shows eram precedidos de uma ambientação de atmosfera de ruídos eletrônicos suaves enquanto o público se acomodava. Então a audiência era saudada por uma voz robótica dizendo, “Meine Damen und Herren, Ladies and Gentlemen, heute abend aus Deutschland, die Mensch-Maschine – KRRRAFT-WERRRK”. O show de duas horas apresentava; “Numbers”, “Computer World”, “Computer Love” e “Home Computer” de seu novo LP; “The Model”, “The Robots”, “Neon Lights” de *Man Machine*; “Hall Of Mirrors”, “Showrom Dummies” e “Trans-Europe Express” do LP de mesmo nome; “Radio-Activity”, “Ohm Sweet Ohm” e “The Voice Of Energy” de *Radio-Activity* e inevitavelmente “Autobahn”. Para o bis eles voltavam ao novo LP e tocavam “Pocket Calculator” e “It’s More Fun To Compute”.

Embora afirmasse a flexibilidade expandida de seu novo equipamento, o show era marcadamente coerente em seu repertório, sugerindo que o grupo não queria variar nesse aspecto ou que a tecnologia complexa agora ditava que teria que ser assim. Para um grupo que tinha começado como um dos grandes pioneiros de uma nova música improvisada, em 1981 suas apresentações tinham se tornado tão clara e estritamente controladas como seu estilo de vida eletrônico.

A turnê *Computer World* que terminou em Utrecht em dezembro foi um sucesso absoluto cobrindo o sul da Europa, Alemanha, Inglaterra, França, Alemanha Oriental, Polônia, Austrália, Índia, Japão e EUA. O grupo ficou intrigado com a reação à sua música no Japão e particularmente na Índia, onde eles queriam saber que tipo de resposta eles teriam com seu show de alta tecnologia em regiões tão estranhas como Bombaim. No território mais familiar dos EUA, com um humor típico do Kraftwerk, eles encantaram os jornalistas ao dizer que eles carregavam pequenas tesouras com eles para cortar os fios ofensivos nos elevadores que ofereciam Muzak (música de elevador) – a que o grupo se referia como “poluição sonora”.

A turnê provou que a mobilidade total do estúdio era possível. A perfeita síntese de homem e máquina trabalhando em harmonia para criar uma peça de entretenimento técnico que, considerando seu potencial, era empolgante em sua economia de imagem e som. Isto era uma banda de estúdio tocando ao vivo ou uma banda ao vivo tocando o estúdio? O Kraftwerk mais uma vez tinha evitado a tentação de produzir uma extravagância multi-media inchada, semelhante a *The Wall* do Pink Floyd. Ao invés de construir seu equipamento em torno de alguma ego trip tecnológica, eles se viam apresentando uma imagem mais reservada. Como Hüter disse, “colocar homem e máquina juntos numa parceria amigável de criação musical.”(13)

Por seus esforços, o grupo agora notava que ao invés de ficar parados olhando, o público começava a dançar em seus shows, um avanço que visivelmente os agradava por eles estarem se tornando visitantes constantes e entusiásticos em discotecas como parte de sua rotina diária. Ralf Hütter:

“Nós sempre tocamos em situações diferentes, em países diferentes, culturas diferentes. E, é claro, quando estávamos tocando por exemplo nos EUA, sempre havia uma grande parte do público que estava dançando, os negros, os hispanos, os hispano-americanos, etc... Música eletrônica é realmente uma linguagem mundial, é a música da aldeia global.”(14)

Em geral, o grupo pouco se mexia no palco, aparentemente numa tentativa de enfatizar o aspecto robótico de sua música, mas também provavelmente por não terem muito desembaraço como “entertainers”. Contudo, estava claro que eles estavam se divertindo, e os vocais de Hüter em particular estavam geralmente mais à vontade, mesmo cantando as canções mais pegajosas como “The Model” e “Computer Love”. Eles também

apresentavam uma parte nova no meio de “Autobahn”, que incluía as frases em alemão, “Sempre novamente na autobahn” e “todos os dias por quatro horas na autobahn”, assim como relacionava viagens imaginárias como, “de Zurique a Bruxelas, de Bruxelas a Hamburgo”. “Hall Of Mirrors” era bastante diferente da versão no LP tendo mais um som de um piano elétrico. Em Utrecht, eles até tocaram uma versão acelerada de “Metropolis”, mas isso não era comum na turnê.

O grupo fez poucas tentativas de se comunicar diretamente com o público, com exceção do bis com “Pocket Calculator” em que membros da audiência eram convidados a tocar os aparelhos de mão criados para essa canção. Os aparelhos eram na verdade instrumentos modificados que eles encontraram numa loja de departamentos no Natal anterior. Estes então eram conectados por cabos aos consoles principais. Em entrevistas Hütter adorava explicar como isto poderia ter sido conseguido pelo uso de controle remoto ao invés de um cabo, mas eles abandonaram a idéia pois o cabo lhes dava mais a sensação de estarem ligados como robôs a suas máquinas de controle principais. Ele também afirmou como esses aparelhos continuaram a mostrar como o grupo utilizava itens cotidianos “da rua” e os incorporava a seu arsenal musical.

A turnê também revelou para o público em geral os bonecos/robôs que ao final do show apareciam ao lado do grupo no palco durante “The Robots”. Os bonecos eram semelhantes senão idênticos aos que tinham sido apresentados à imprensa no lançamento de *Man Machine* uns três anos antes e os mesmos da capa de *Computer World*. Dizem rumores que os robôs até sentariam na platéia numa parte do show em alguns lugares, mas o grupo ficou bastante desanimado quando descobriu que teria que pagar pelos assentos!

Schult, que acompanhou o grupo na maior parte dessa turnê, tinha começado a ter maus pressentimentos sobre a direção na qual o grupo estava indo, especialmente quanto ao conceito dos robôs. Emil Schult:

“Meu conceito era de se tornar mais global, e de começar a cooperar com outros artistas. Especialmente quando os robôs começaram, a comunicação com outros artistas era proibida, tudo era exclusivo do Kraftwerk, e era difícil para mim viver assim. E essa era a razão pela qual a última turnê que eu participei foi em 1981.”(15)

A descrição de Schult da comunicação ser proibida dá a impressão de que o grupo estava mesmo se tornando quase obsessivamente sigiloso – talvez mesmo se escondendo atrás dos robôs correspondentes. Certamente, na época da turnê *Computer World*, Hütter que tinha 34 anos, parecia mais incomodado em dar entrevistas. Enquanto suas respostas antigas expandiam as teorias conceituais do grupo, ele era agora todo mais reservado e reflexivo.

Contudo, o restante do grupo não tinha objeção à posição central de Hütter como porta-voz. Era geralmente aceito que Hütter, que além de sua língua nativa alemã, fala bom inglês, francês e espanhol, fosse a pessoa natural a ter essas obrigações. De qualquer modo, como ele era o principal instigador da imagem do grupo, era óbvio que ele fosse a melhor pessoa para essa função. Apesar de ser um pouco menos falante, ele era um pouco mais propenso a reafirmar a ligação central entre homem e máquina – mas conseguindo manter mais do que uma insinuação de humor. Entretanto, para os não iniciados às vezes era difícil diferenciar quais idéias eram caricaturas humorísticas e quais era realmente sérias propostas para o curso futuro do grupo.

Ao longo dos anos 80, Hütter e Schneider se tornaram mais tímidos do que nunca e havia cada vez menos diálogo entre o grupo e a imprensa. Ao invés de conduzir entrevistas formais, eles preferiam dar a jornalistas selecionados a oportunidade de ir a Düsseldorf, onde eles criariam o clima apropriado para o encontro ou a entrevista. Fotógrafo Martin Fraudreau se lembra de uma dessas ocasiões:

“Nós estivemos lá por apenas um dia. Durante a noite Ralf e Florian nos levaram a um longo passeio de carro por Düsseldorf num grande Mercedes preto. Nós fomos às siderúrgicas, fábricas e indústrias – eu gostaria de ter filmado isso, eu me lembro de que os dois eram muito inteligentes e educados.”(16)

Ele foi acompanhado por Patrick Zerbib que descreveu a experiência num artigo na revista *Actuel*:

“Düsseldorf, 11 da noite. No Mercedes de Ralf, nós rodamos por Düsseldorf, a zona industrial. Quando ele quer relaxar, Ralf dirige por um bom tempo por essas estradas onde a natureza e as fábricas se alternam. Ele dirige a uma velocidade constante, suas luvas pretas no volante, seu rosto impassível como do Doutor Mabuse. De repente, suas feições enrijecem, ele se inclina para a frente, sua nuca tensa. O carro desliza por uma estrada deserta e Ralf grita “Kraftwerk”!

Nós acabamos de passar pela kraftwerk que deu nome ao grupo. É a central de força que dá a Düsseldorf sua energia elétrica. Ela aparece à nossa esquerda como uma montanha de luzes tremeluzindo, piscando e brilhando. Ralf estava esperando este momento para introduzir no toca-fitas um cassette do último álbum.”(17)

Ao final de 1981, embora eles nunca anunciassem tais coisas, o Kraftwerk estava à dianteira de uma revolução técnica de gravação caseira. Eles tinham profetizado grande parte da investida de uma tecnologia mais acessível, que Hütter tinha previsto que iria, “ajudar a liberar a criatividade das pessoas, permitindo que indivíduos utilizassem a tecnologia de estúdio em seus lares com qualquer som que quisessem.”(18) Era, em essência, exatamente o que eles tinham começado a tentar alcançar em seu próprio “estúdio caseiro” uns dez anos antes. Em março de 1982, Hütter chegou a fornecer as partituras da faixa “Computer World” para as revistas *Electronics & Music Maker* e *The Face*, a fim de que seus leitores pudessem reproduzir a canção em casa num sintetizador Casio ou algum outro. Este gesto parecia ser um equivalente eletrônico da filosofia de três acordes do punk tipo, “é fácil, qualquer um pode fazer”.

Depois do LP *Computer World* e da turnê, o grupo fez o que parecia ser um de seus intervalos regulares longe dos holofotes. Eles se acomodaram e deixaram os outros contemplarem a visão tecnológica que eles tinham exposto à sua frente. Então, em 1982 o Kraftwerk não só era uma influência sobre os grupos New Romantic de sintetizadores como sua influência se expandia mais à frente. Os sintetizadores, drum machines e seqüenciadores agora eram adotados a granel pela música negra americana.

Provavelmente o fator mais importante da durabilidade do Kraftwerk nos anos 80 frente a sua produção cada vez menor, foi um disco que saiu da florescente cena do Bronx em Nova York. Afrka Bambaataa And The Soul Sonic Force gravaram um disco chamado “Planet Rock” que utilizava o padrão de ritmo de “Numbers” e a melodia de “Trans-Europe Express” como temas centrais. Esta era uma época em que o sampling – emprestar melodias, frases ou pedacinhos de canções de outros discos – estava em sua infância. “Planet Rock” foi lançado em abril de 1982 e chegou a se tornar um grande sucesso de pistas no mundo inteiro, repentinamente trazendo o nome do Kraftwerk de volta e os colocando no centro de todo um novo mundo musical.

O disco “Planet Rock” foi produzido por Arthur Baker, que tinha sido responsável por apresentar a música do Kraftwerk a Bambaataa. Arthur Baker é um produtor branco, que juntamente com John Robie se tornou bem aceito na comunidade de músicos negros em Nova York. Ele ajudou a criar a música “electro”, baseada em torno do selo Tommy Boy, que tinha sido fundado por Tom Silverman em 1981. O “electro” era uma extensão natural do movimento rap que se iniciou por volta de 1979/80 com Grandmaster Flash e Kurtis Blow.

Baker e outros músicos de electro fundiram elementos do rap com a música eletrônica européia, emprestando influências tanto do boom dos sintetizadores inglês de grupos como Human League, Yazoo, Gary Numan, Thomas Dolby e inevitavelmente Kraftwerk. Grande parte do conhecimento em Nova York desses grupos tinha sido trazido por Frankie Crocker na rádio WBLS, que tinha mudado do rock para a disco music em 1978, mas que ainda tocava grupos como Kraftwerk. Por ser fã de música negra e de música eletrônica européia, Baker era a pessoa perfeita para misturar o mundo tecnologicamente obsessivo do Kraftwerk com o movimento hip-hop. Arthur Baker:

“Eu sempre amei o Kraftwerk, desde *Autbahn* que eu comprei em Boston. No colégio eu comecei a escutar rock e também o soul da Filadélfia. Meus amigos hippies não conseguiam entender porque eu tinha discos de Al Green e do Jackson Five! Depois disto eu gostei de *Ziggy Stardust* e *Hunky Dory* de Bowie. Foi quando eu me tornei DJ que eu descobri o Kraftwerk, porque era possível dançar com eles. Bambaataa adorava também; era a busca do ritmo perfeito.”(19)

Nas entrevistas da época, Bambaataa também citava o Kraftwerk, Gary Numan e a Yellow Magic Orchestra como as principais influências no campo eletrônico. Este interesse no Kraftwerk pela cena de hip-hop negro fez muito para reviver sua mingüada carreira nos EUA, que murchou após o sucesso inicial de *Autobahn*. Entretanto, enquanto estavam em Nova York para mixar algumas faixas do LP *Computer World* com François Kervorkian, Hütter e Schneider descobriram por eles mesmos que algumas das pessoas que tinham se mantido mais fiéis ao Kraftwerk eram os DJ's negros.

Como resultado, e mais provavelmente provocado por Kervorkian, Hütter e Schneider visitaram clubes onde se tocava música hip-hop e porto-riquenha. Estes eram mais freqüentemente clubes gay ou sado-masoquistas como o The Loft e o The Roxy. Nestes clubes, os DJ's estavam experimentando misturar tipos de música e fazer seus próprios 12 polegadas piratas. Um 12 polegadas notável era baseado num loop de fita de “Metal On Metal” de *Trans-Europe Express* e foi este provavelmente o que levou Arthur Baker e Afrika Bambaataa a utilizar a faixa título como base de “Planet Rock”.

François Kervorkian era natural da França e fugiu para Nova York para evitar o serviço militar. Antes de sua mudança, ele tocou bateria por pouco tempo no grupo francês Magma. Kervorkian começou a trabalhar como DJ em várias discotecas de Manhattan à noite e dormia num saco de dormir no chão das discotecas durante o dia. Ele logo adquiriu a reputação de ser um dos primeiros DJ's a brincar de cortar e juntar faixas diferentes. Logo, estes “remixes” híbridos eram tocados na rádios negras de toda Nova York. Como Bartos se lembra, “nós compramos talvez 20 ou 30 discos, e seu nome sempre parecia estar nos melhores, então nós o chamamos.”(20) Logo o grupo o tinha apelidado de “le croissant” e trabalhado com ele na mesa de mixagem do estúdio apropriadamente chamado de Power Plant (usina de força) em Nova York.

Nesta época todo o movimento hip-hop ainda esperava explodir no mainstream, e a cena era bem alternativa. Ao visitar Nova York, deve ter sido um choque cultural para o Kraftwerk ser levado a esses clubes, que muitas vezes eram bastante violentos e em áreas perigosas onde os brancos raramente iam. Muitos eram essencialmente porto-riquenhos e grande parte do hip-hop latino viria a ser baseado nos ritmos de Cuba, salsa das Antilhas, mas eram também fascinados pelo Kraftwerk e tinham fabricado um som totalmente eletrônico.

Como resultado os DJ's dos clubes, muito competitivos, ficaram lisonjeados de saber que o Kraftwerk estava na cidade e conferindo o que então era uma cena nova e excitante. Afinal, esta era uma época em que muitos dos outros grupos de sintetizadores diziam que a música disco era ruim. Hütter e Schneider ao contrário tinham sorte de testemunhar o nascimento de uma nova e vibrante forma de música dançante.

Então, assim como o Kraftwerk era uma influência enorme para estes DJ's, a música de pista do início dos anos 80 por sua vez os influenciou. É notável que a partir desse período eles se tornaram cada vez mais cientes da cena da música negra, e como resultado sua própria música passou a ter um lado mais distintamente dançante ou mais direcionado às pistas. Na verdade, Hütter uma vez disse a seu amigo Boris Venzen, “nossa música é boa se os negros e os brancos dançam com ela ao mesmo tempo.”(21)

Conforme a cena hip-hop crescia, ela se espalhava para outras cidades nos EUA, cada uma delas produzindo sua música híbrida. Em Detroit, berço da Motown, produtores como Derrick May estavam fascinados pelo Kraftwerk e Depeche Mode. May, que era um dos fundadores da cena tecno de Detroit, disse que algumas das coisas que tinham lhe deixado louco quando era mais jovem, eram grupos europeus como o Kraftwerk e discos dançantes alternativos como “Los Niños Del Parque” do grupo cult franco-alemão Les Liaisons Dangereuses, e mesmo peças obscuras do grupo francês Martin Circus.

Era inevitável que conforme o tecno e o hip-hop se tornassem mais populares, a prática de sampling ficasse tensa por complicações legais. As brigas por direitos autorais envolvendo o tipo de sampling nos discos de tecno e hip-hop foi fonte de muita controvérsia no meio musical. Embora fascinados com as possibilidades de sampling, o Kraftwerk estava compreensivelmente chateado por sua faixa ter sido tão escandalosamente utilizada sem referências ao original. Karl Bartos:

“Com “Planet Rock”, no começo nós ficamos bem zangados, porque eles não creditaram os autores. Era completamente a melodia de “Trans-Europe Express” e o ritmo de “Numbers”. Então nós ficamos furiosos. Se você lê um livro e copia alguma coisa dele, você o faz como um cientista, você tem que citar de onde tirou aquilo, qual a fonte. E não há nada escrito que a fonte era “Trans-Europe Express” e “Numbers”.”(22)

Eventualmente, o empréstimo do riff pelo Afrika Bambaataa foi assunto de um caso legal que viu o Kraftwerk aparentemente receber royalties da faixa que mais tarde foi re-entitulada “Planet Rock/Trans-Europe Express”. Maxime Schmitt:

“Ele sabia perfeitamente o que estava usando, ele não tinha colocado os nomes dos autores e não tinha declarado nada. Talvez ele pensasse, “Oh, eles são alemães, eles nunca vão levar adiante.”(23)

Listar o número de samples que foram tirados do Kraftwerk seria uma tarefa árdua e difícil, mas basta dizer que depois de James Brown eles são provavelmente o grupo mais sampleado de todos. Discos do Trouble Funk, Digital Underground, Cookie Crew, Doug Lazy, Kiss AMC, LFO, The Fearless Four, Eskimos and Egypt e Borghesia todos apresentavam samples do Kraftwerk só para citar alguns. Os ritmos que foram sampleados com mais frequência são de “The Robots”, “The Model”, “Numbers” e “Home Computer”. Contudo, Hütter ainda é caracteristicamente reservado quando lhe perguntam sobre sua posição perante o sampling:

“Depende. Se é um disco para DJ's, um disco especial, um pequeno trecho... Se é um trecho longo, é direito autoral. Se alguém tira um som especial, há o direito autoral, e a editora tem que cuidar disso.”(24)

Pelo número de discos com samples do Kraftwerk, é evidente que sua maestria em criar sons e ruídos eletronicamente estava sendo reconhecida, particularmente por aqueles familiarizados com os processos de gravação. Entretanto, como eles conseguiram esses sons é algo que o grupo se recusa a falar a respeito, permanecendo um segredo muito bem guardado. Maxime Schmitt:

“Quando nós conhecíamos as pessoas, a primeira pergunta era, “como vocês fazem as baterias?” Mas, não podia ser explicado, porque o Kraftwerk não usava aquele tipo de linguagem de estúdio.”(25)

Ironicamente, afinal era a tecnologia que dava aos outros o acesso à exclusividade da música do Kraftwerk e aos sons que eles geraram. Ao invés de tentar copiar ou recriar o som único de um determinado grupo, muitos estúdios se equiparam com samplers e construíram bibliotecas eletrônicas desses sons. Como resultado, sons de bateria emprestados do Kraftwerk ou de John Bonham do Led Zeppelin agora apareciam em todos os tipos de discos. Patrick Codenys do Front 242:

“É possível identificar alguns deles imediatamente, eles são tão pessoais. Eu estive em alguns estúdios nos EUA, onde há esses tipos de bancos de sons. Uma vez eu acho que eu vi um CD do Front 242. Mas em todos os estúdios eles têm a coleção completa do Kraftwerk.”(26)

Com sua música sendo reconhecida por duas fontes totalmente diferentes, o eletropop dos grupos ingleses e o hip-hop dos EUA, era agora impossível ignorar sua influência, concordando ou não com sua postura semi-robótica. Mais uma vez o nome Kraftwerk era um que estava na moda mencionar em conversas, e através dos anos 80 sua notoriedade cresceu em saltos inversamente proporcionais a sua produção. Seu começo na vanguarda agora era uma piada esquecida – um estranho paradoxo quatro alemães de meia-idade com ternos e gravatas serem cada vez mais o centro do que era considerado extremamente atual e na moda.

Ritmos e ciclos

Conforme os anos 80 passavam, muitos tentavam descobrir mais sobre o misterioso grupo de Düsseldorf que havia posto as rodas do pop eletrônico e da dance music eletrônica em movimento. Entretanto, o grupo, ou mais especificamente Hütter, tinha ficado cada vez mais cauteloso com entrevistas e exposição pública. Isto pode muito bem ter sido em parte devido ao fato de que o grupo agora tinha consciência da reverência a que estavam sujeitos e também relutantes em fazer qualquer coisa que pudesse abalar isto. Quem os abordava era na maior parte das vezes recebido com uma enigmática parede de silêncio. Em geral, isto só fez aumentar a reputação do Kraftwerk como gênios cautelosos e reclusos se protegendo na exclusividade auto-imposta de seu estúdio.

Então, apesar da turnê incrivelmente bem sucedida de *Computer World* e de um single como o mais vendido no Reino Unido, estava ficando evidente que o público e os críticos teriam pouco produto do Kraftwerk para poder comparar à nova música eletrônica que eles tinham inspirado. O intervalo de três anos entre *Man Machine* e *Computer World* agora era seguido por um igualmente longo período de aparente inatividade.

Este silêncio foi quebrado brevemente em julho de 1983 quando um EP chamado "Tour de France" foi lançado, embora de um modo descoordenado. Cópias limitadas do 12 polegadas tinham estado disponíveis por algum tempo anteriormente, mas a EMI tinha atrasado seu lançamento normal até que houvessem mais notícias sobre um próximo LP. Finalmente eles resolveram lançar a faixa assim mesmo, em 7 e 12 polegadas e cassette. "Tour de France" refletia diretamente o interesse que o grupo tinha desenvolvido no ciclismo, embora as opiniões pareçam variar sobre exatamente como este interesse apareceu. Schult mantém que após o esforço físico na turnê passada, eles resolveram sentar e discutir o assunto do exercício físico. Hütter e Schneider estavam impressionados pela aparente resistência física de Schult e de como ele sempre parecia ser o último a ir se deitar à noite e o primeiro a se levantar pela manhã. Schult diz que ele explicou a eles que ele tinha começado a pedalar e se tornado vegetariano e como resultado Hütter e Schneider prontamente fizeram o mesmo.

Maxime Schmitt vê isto um pouco diferente. Ele afirma que Hütter sempre demonstrou um interesse vivo pelo esporte, indo a jogos de futebol e até jogando golfe. Na época ele aparentemente estava procurando algo que o fizesse se exercitar mais. Contudo, nem o golfe nem o futebol pareciam se encaixar na imagem do grupo. Nesse meio tempo Hütter começou a correr como um modo de se manter em forma. Schmitt se lembra de ter acompanhado Hütter em uma partida de golfe pedalando pelo percurso em sua bicicleta. Um pouco de semanas mais tarde, Hütter ligou para Schmitt para lhe informar que tinha começado a pedalar também.

Seja qual for o motivo, não demorou muito para que o grupo inteiro adotasse essa atividade. Logo eles começaram a se encontrar num clube de ciclismo em Düsseldorf e tinham se apelidado de "Radsportgruppe Schneider" (O Clube Ciclista de Schneider). Ficava evidente que o ciclismo era um bom modo de se distanciar do negócio de estar em um grupo e da atmosfera bem claustrofóbica de estar dentro de um estúdio todo o tempo. Maxime Schmitt:

"A bicicleta era um jeito perfeito de tomar bastante ar fresco. Também nós notamos que era um esporte anti-estresse porque se concentrava totalmente na bicicleta. Quando você anda de bicicleta, você não pensa no novo álbum, e como você vai lançá-lo. Nós percebemos que durante 3 ou 4 horas na bicicleta, nós discutíamos coisas como, "Oh, você tem freios novos", "Oh, onde você conseguiu esse guidão?", "O selim está bem ajustado?", "E os pedais?", coisas que estavam ligadas ao ciclismo.

Em passeios de bicicleta nós vestíamos todas as mesmas roupas dos ciclistas profissionais. Quando nós os encontrávamos pela estrada, eles não nos entendiam. Eles diziam, “É meu trabalho, porque vocês o fazem?”, Mas para nós, nós tínhamos que respeitar essa estética.”(1)

Por ter assumido o ciclismo, o grupo inevitavelmente procurou modos de justificá-lo conceitualmente para se encaixar em sua imagem. Assim como as roupas de palco pretas, eles usavam roupas para pedalar totalmente pretas. Em passeios pelo campo, as pessoas comentavam sobre a visão intimidadora de um grande grupo de pessoas, todas vestidas de preto, que passavam pedalando por elas. Eles achavam que as roupas pretas representavam a noite, quando a maior parte de sua música era gravada, e também era a cor do café, que o grupo consumia em abundância ao discutir sua música. A bicicleta era uma forma de transporte que não podia andar para trás, então conceitualmente parecia apta para um grupo cuja filosofia musical era a mesma. Por último, em termos estéticos havia a fascinação da comparação entre o giro constante das rodas das bicicletas durante o dia, e das voltas sem parar dos rolos de fita de seus gravadores no estúdio à noite.

Então, tendo mergulhado na imagem tecnológica do automóvel, radio-atividade e trens nos anos 70, agora nos anos 80 o grupo refletia o amanhecer de uma nova era mais consciente do meio ambiente ao adotar o ciclismo. Isto significava que eles tinham que se empenhar em re-pensar sua atitude perante a tecnologia. Ralf Hütter:

“Depois do mundo moderno (trens, estradas, radio-atividade, etc.) e das máquinas de *Computer World* nós queremos glorificar os músculos do ser humano, todo esse lado físico. “Tour de France” anuncia um novo tempo/era do Kraftwerk.”(2)

Uma vez que eles tomaram a bicicleta como parte integrante da ideologia do Kraftwerk, não demorou para que Hütter estivesse elogiando o papel que ela estava adquirindo em seu som. Ralf Hütter:

“A bicicleta já é um instrumento musical por si. O ruído da corrente e do pedal e do mecanismo das marchas, por exemplo, a respiração do ciclista, nós incorporamos tudo isto ao som do Kraftwerk, injetando sons naturais nos computadores do estúdio. O Kraftwerk sempre foi um grupo populista, em nossos últimos discos nós destruimos o mito do músico gênio (como Mozart compondo sinfonias como criança) e nós mostramos às pessoas que qualquer um pode tocar um Casio, e fazer sua própria música sozinhos. Agora com a bicicleta é quase o mesmo – o ciclismo é o esporte mais popular, todos podem praticá-lo.”(3)

Alguns poderiam dizer que seu interesse no ciclismo demonstrava a crise da meia-idade que afeta muitos homens em seus trinta e poucos anos e que se tornam obsessivamente preocupados com a saúde. Certamente, o interesse de Hütter parecia coincidir com sua decisão de cortar o álcool e de se tornar vegetariano. Seria muito difícil de ignorar o fato de que o interesse deles coincidia com um período nos anos 80 que viu um ressurgimento de interesse em atitudes saudáveis com relação à vida, especialmente nos EUA. Afinal, mesmo o aparentemente frágil Andy Warhol tinha começado a se exercitar numa academia!

É claro que o ciclismo também indicava uma das preocupações crescentes nos anos 80 – da preservação do meio ambiente e de energia. Ao escolher enfocar a ecologicamente correta bicicleta, o Kraftwerk estava recorrendo à melhor tecnologia movida pelo homem. A bicicleta ainda representa a forma de transporte mais eficiente e barata por não ser dependente de nenhuma força diferente daquela presente nos braços e pernas humanas.

Enquanto os problemas que envolviam a poluição global pioravam, era inevitável que as preocupações ecológicas de longo prazo sobre o automóvel iam ter que ser assumidas. No continente europeu em particular, muita gente estava começando a ver os

meios alternativos de transporte como uma resposta visionária ao invés de um passo retrógrado. Pedalar não era mais visto como uma busca excêntrica de uns poucos fanáticos radicais, mas como uma solução ao crescente problema de congestionamentos de trânsito e poluição que entupia as grandes cidades européias. Assim, o envolvimento do Kraftwerk pode mais uma vez ser visto como profético, ou pelo menos que reflete atitudes em mudança.

Por algum tempo o grupo adotou o esporte como uma unidade, e durante seu primeiro verão de ciclismo juntos eles freqüentemente proclamavam a expressão, “Tous à vélo!” (Todos na bicicleta!). Contudo, após o primeiro período de entusiasmo, foi Hütter quem manteve maior interesse. Pedalar agora era parte de sua rotina diária que envolvia café, pedalar a maior parte do dia, ir ao estúdio e então, talvez, uma discoteca à noite.

A repentina imersão do Kraftwerk no tópico mais real do ciclismo pode ter parecido estranho para aqueles que esperavam que o grupo continuasse no molde de *Computer World*, tecnologicamente obcecado. Mas na verdade o desenvolvimento da bicicleta esportiva é tão fanático por alta tecnologia quanto o da computação e, em nível mais alto, utiliza tecnologia computadorizada. A complexidade da bicicleta moderna, aliada a seu potencial como solução de transporte, era o passo perfeito além do carro de “Autobahn”, passando pelo trem de “Trans-Europe Express”, e não era realmente um desvio muito surpreendente para o grupo tomar.

Na verdade, o grupo estava consciente de fazer algum tipo de afirmação ecológica, sem necessariamente pregar ou tentar passar algum tipo de “mensagem”. Emil Schult:

“A Alemanha naquela época estava sob uma grande pressão industrial. O tempo todo o ar parecia estar bastante poluído, é por isso que eu preferia ir para outros países no inverno. Se você tem a possibilidade de fazer música e de ser uma pessoa proeminente, você também tem que assumir a responsabilidade de transmitir a mensagem correta – a menos que você só queira divertir as pessoas. Mas se você quer fazer algo mais duradouro – nós sempre achamos que nosso trabalho era intelectualmente mais frutífero do que o restante da música produzida na mesma época. Era uma decisão consciente manter naquele nível.”(4)

Fiéis a suas palavras, Hütter e Schneider além de passarem a pedalar, deixaram de dirigir seu Mercedes que consumia muito em troca de um Volkswagen mais ecológico. Maxime Schmitt:

“Eles todos têm carros pequenos, respeitando a crise energética. É seu lado socialista. Eles tinham Fuscas como itens cult, e agora eles têm Golfs da Volkswagen...”(5)

De qualquer modo, musicalmente a soma total do interesse em ciclismo foi representada pelo EP “Tour de France”, até então. Inicialmente, Hütter e Schneider tentaram convencer o grupo a fazer todo um LP baseado no ciclismo/esporte. Contudo, o restante do grupo não estava tão convencido e a idéia ficou focalizada numa única faixa. As frases iniciais da letra aparentemente foram rabiscadas numa toalha de mesa de restaurante. Dalí nasceu uma canção da qual nunca houve uma versão definitiva. Há várias versões, inclusive duas German Mix, uma New York Club Mix, mais uma vez em francês e alemão e um Remix na Inglaterra, assim como uma versão instrumental chamada “2e. Étape”. A Club Mix acentuava os ruídos de bicicleta e a respiração. O grupo evitou gravar uma versão em inglês pelo motivo de algumas das expressões mais evocativas do ciclismo não serem facilmente traduzidas para o inglês. Expressões como “pédaler en grand braquet” soavam desajeitadas quando traduzidas para o equivalente inglês de “to pedal in a high gear ratio”.

Inevitavelmente, com as associações do título em francês, foi esta versão que se tornou mais familiar, e eles ainda a tocam ao vivo. Também era a letra do texto em francês que aparecia na capa do EP. Para os não iniciados, Galibier e Tourmalet poderiam parecer

nomes de campeões de ciclismo e não de passagens entre montanhas nos Alpes e nos Pirineus respectivamente – passagens que Hütter tinha atravessado pedalando. A letra termina com as frases, “le vélo vite réparé, le peloton est regroupé, camarades et amitié” (A bicicleta rapidamente preparada, o pelotão se reagrupa, camaradas e amizade).

De um jeito tipicamente Kraftwerk, muito tempo foi gasto em “Tour de France” meticulosamente recriando o som da roda da bicicleta girando e de uma bomba de ar. Hütter chegou até a tentar subir e descer correndo as escadarias do estúdio antes de gravar seu vocal, para dar a impressão de ofegar como alguém que estivesse pedalando realmente. O vocal foi eventualmente gravado nas escadas do estúdio para conseguir o eco correto. É possível que eles tenham sido influenciados por um disco feito em 1976 pelo músico de vanguarda francês Jac Berroucal chamado “Rock’n’roll Station” que utilizava os sons de pedais, mudança de marchas e sinos de bicicletas. O vocalista convidado Vince Taylor até canta a frase, “A bicicleta de Jac é música para meus ouvidos.”

Inicialmente, Schneider que era mais responsável pela ambientação de peças assim, estava insatisfeito com a faixa. Ele não apenas estava preocupado com a música, como também se a altamente popular competição francesa Tour de France se encaixava no conceito do Kraftwerk. Estando distanciado da composição real ele freqüentemente era o primeiro a sugerir alterações. Bartos também tinha reservas quanto à mixagem. Hütter, por estar mais próximo da música era geralmente o último a responder às críticas, mas eventualmente concordou em ir a Nova York para remixar a faixa. Era típico das decisões que o grupo tomava para ter certeza de que aquilo que eles lançavam estivesse da melhor forma possível. Maxime Schmitt:

“Eles passaram muitas noites discutindo coisas. Eles falavam seriamente por 5 ou 6 horas. Ralf estava muito concentrado, Florian andava em círculos como um leão numa jaula. Às vezes era bastante tenso. Eu sei que todos os grupos têm esse tipo de conversas, mas eles tinham a dimensão extra de defender o conceito do Kraftwerk.”(6)

Numa estranha mudança de sorte, durante a gravação de “Tour de France”, Hütter sofreu um acidente sério de bicicleta. Teria sido potencialmente fatal devido aos ferimentos na cabeça que ele sofreu. Na verdade, ele passou duas semanas em coma. Quando ele despertou, aparentemente, suas primeiras palavras foram, “Onde está minha bicicleta?”

Embora ele tenha se recuperado completamente após o acidente, havia indícios de que o interesse de Hütter no ciclismo tinha ido além de um hobby. Maxime Schmitt:

“Ralf tinha a tendência de ir muito longe com a bicicleta, tanto em termos de distância como em resistência ou força. Às vezes nós estávamos pedalando nas montanhas por 200 km, tendo cruzado as Dolomitas duas ou três vezes. Eu parava mas ele continuava cruzando mais uma vez e ele não voltava até muito mais tarde, bem depois de anoitecer.”(7)

Como resultado do acidente de Hütter, “Tour de France” não foi lançado até junho de 1983, atingindo o posto 22 no Reino Unido em setembro do mesmo ano. Entretanto, seu sucesso não se repetiu na França, onde a faixa foi lançada muito tarde para capitalizar em cima da corrida daquele ano, vendendo apenas 7500 cópias. A capa do EP foi adaptada de um antigo selo Tcheco dos anos 30, e mostrava os quatro membros do grupo pedalando. Aparentemente houve muita discussão sobre em que ordem eles deveriam aparecer em seu próprio pelotão de quatro homens. No fim eles ficaram na ordem familiar usada no palco: Ralf, Karl, Wolfgang e Florian.

O video que acompanhou a faixa foi baseado em antigos trechos de filmes da Tour de France dos anos 50. Nele aparecem campeões como o italiano Fausto Coppi e o ciclista francês Louison Bobet sendo aplaudido na vitória por ávidos fãs. Cópias iniciais do video também mostravam imagens do próprio grupo em suas bicicletas. Aparentemente, Wolfgang Flur que era o menos interessado pelo novo esporte adotado pelo grupo,

participou com sacrifício. Como Karl Bartos se recorda, “Wolfgang detestava o ciclismo, ele era forçado a pedalar no video de “Tour de France”, ele odiou aquilo.”(8) Não é necessário dizer que a capa e o video refletiam a marca registrada do grupo de recordar um futurismo nostálgico de uma era passada. Hoje, eles ainda mostram partes do video ao vivo, mas curiosamente não aquelas que mostram os membros do grupo.

Depois do lançamento do EP a faixa foi usada no filme *Breakdance*, mais uma vez mostrando sua influência crescente na dance music negra americana. Esta influência era evidente para o Kraftwerk que descobriu isso em visitas posteriores aos EUA, cada vez mais fãs negros do grupo lhes solicitavam autógrafos. Em termos de vendas, depois da exposição no filme, uma versão remixada de “Tour de France” entrou na parada britânica atingindo o posto 24 em setembro de 1984.

O acidente de Hütter, ao invés de tê-lo desanimado de sua obsessão, após sua recuperação, ele se lançou ao esporte com vigor renovado. Depois de algum tempo, estava evidente que o restante do grupo não conseguiria sustentar o mesmo nível de interesse de Hütter. Como resultado ele tendia a se enturmar com outros membros de seu clube de ciclismo, retrazando rotas de famosas corridas ciclísticas como a Paris-Roubaix com suas famosas pedras arredondadas. Tipicamente, quando fala sobre seu esporte ele enfatiza que ele não o vê como uma busca puramente recreativa. Ele cuida de enfatizar seu aspecto funcional, negando ir pedalar nos feriados. Ralf Hütter:

“Não, não é no feriado. É o homem-máquina. Sou eu, o homem-máquina na bicicleta. Do mesmo modo a música: Kraftwerk – o homem-máquina.

Feriados são uma alienação, um conceito de consumo. Para relaxar, nós andamos de bicicleta, é suficiente. Estamos libertados dos feriados.”(9)

Schneider, que também gosta de pedalar embora de um jeito menos obsessivo, igualmente elogia suas qualidades:

“Às vezes eu pedalo sozinho, ou com amigos. É muito bom para regenerar-se, é também bom treinamento para se manter parado no palco.”(10)

Karl Bartos, que a propósito ainda corre diariamente, como Flur era evidentemente menos apaixonado pelo ato de pedalar como parte do estilo de vida Kraftwerk:

“Nessa época eu acho que nós tínhamos muito mais essa atitude saudável, pedalando e correndo. Eram principalmente Ralf e Florian na verdade. Ralf era louco por isso, às vezes pedalando 200 km por dia. Uma vez eu tentei acompanhá-lo e eu fiquei exausto. Florian era mais preguiçoso, ele gostava de um copo de cerveja de vez em quando.”(11)

Hütter continua obcecado por todo o mundo do ciclismo e ele uma vez fez uma viagem de ida e volta a Paris somente para comprar um componente especial para uma de suas bicicletas. Quando está em turnê, agora é comum ele descer do ônibus uns 100 km antes da cidade onde eles forem tocar para ir pedalando (exceto no Reino Unido onde ele é precavido de não tentar se adaptar a pedalar à esquerda). Também durante a turnê *The Mix*, Schneider tinha uma pequena bicicleta desmontável com a qual ele foi visto andando nos bastidores entre a passagem de som e os shows em alguns lugares.

Hütter possui mais ou menos dez marcas diferentes de bicicletas, sendo todas pretas ou cromadas. Ele freqüentemente acompanha as corridas pela TV holandesa em coberturas captadas na Alemanha. Em comparação direta às respostas mecânicas que ele dá a perguntas sobre o grupo e sua música, é um dos poucos assuntos pelos quais ele chega perto de se entusiasmar. Patrick Codenys do front 242:

“Eu nunca vi seus olhos brilharem tanto quanto ao falar de bicicletas e ciclismo. Para ele, a bicicleta tem que ser construída como um computador, peça por peça, com partes sobressalentes, a estrutura, os freios, o selim, etc. É realmente um mundo em si mesmo, tanto mecânica quanto tecnicamente.”(12)

A esposa de Codenys, Catherine McGill compartilha com Hütter o interesse no ciclismo tendo trabalhado numa loja de bicicletas:

“Eu conheci Ralf Huutter no famoso clube Dorian Grey no porão do aeroporto de Frankfurt, onde há essas noites Technoclub todas as sextas-feiras. Nós é claro falamos de ciclismo, Ralf me disse que ele tinha uma Campagnolo, uma marca italiana muito famosa. Ele também me contou que ele gostava de ir pedalar na região em que nós vivemos. (Na área ao leste da parte francesa da Bélgica). Eu freqüentemente percebi que muita gente interessada em bicicletas e ciclismo também se interessa por outros tipos de coisas mecânicas, como fotografia, ou no caso de Ralf, música. No mundo do ciclismo, a tecnologia muda muito rapidamente, com rodas ou selins cada vez mais leves. Nesse aspecto é bastante como a música eletrônica, com baterias eletrônicas cada vez melhores.”(13)

Mais recentemente, Hütter e suas bicicletas high-tech foram mostradas numa revista mensal francesa de ciclismo, que o descreveu como um ciclista fanático que tinha uma incrível bicicleta “state-of-the-art” (último tipo). Talvez, por insistência de Hütter, em nenhum lugar do artigo se mencionava que ele era na verdade um membro do Kraftwerk.

O que fica claro aos olhos de Hütter pelo menos, é que o ciclismo ainda tem muito a ver com o conceito do Kraftwerk. Ele forma a base de uma rotina diária que gira em torno de um padrão cíclico e repetitivo de suas obsessões – café, ciclismo, café, estúdio, café, discoteca.

Boings e Booms

O verão de 1983 era a data programada para o lançamento de um LP chamado *Technopop* em que o grupo vinha trabalhando desde *Computer World* em 1981. O título do LP tinha sido tirado de uma descrição de Paul Alessandrini sobre a música do grupo. (O título original na verdade seria “Technicolor”, mas por ser uma marca registrada, eles não puderam utilizá-lo). *Technopop* chegou a receber um número de catálogo pela EMI. Igualmente, a capa já tinha sido preparada, trazendo letras vermelhas em “negrito” na frente e quatro imagens dos membros do grupo tiradas do vídeo clipe de “Trans-Europe Express” atrás. As imagens da parte interna da capa eram tiradas de uma apresentação de “Pocket Calculator” que o grupo fez no começo dos anos 80 num programa de TV italiano chamado *Domenica In*.

O LP depois foi adiado mais duas vezes e eventualmente cancelado da programação de lançamentos. Para um grupo que nunca gostou de explicar o que fazia, não se deu um motivo para esses atrasos ou para o cancelamento do lançamento do LP. Uma faixa com o nome “Technopop” eventualmente veio à tona três anos mais tarde no LP de 1986 *Electric Café*. Se este era essencialmente o mesmo LP, ou se era uma única faixa remanescente do LP cancelado *Technopop*, nunca foi oficialmente revelado.

Não oficialmente, o conteúdo de *Technopop* era para ser “Technopop” (uma faixa longa que teria ocupado todo um lado do disco), uma versão mais balanceada de “Sex Object” que aparentemente tinha sido composta numa passagem de som em Londres), “The Telephone Call” e “Tour de France”.

Inevitavelmente, houve muitas especulações sobre porque *Technopop* foi cancelado e seu substituto *Electric Café* demorou para aparecer. Algumas fontes afirmaram corretamente que o acidente de Hütter atrasou seu lançamento, outras sugeriram que o grupo tinha atingido um limite conceitual e que estavam simplesmente incertos de para onde ir a seguir para encontrar o som mais atualizado.

Ambas explicações estavam, ao menos em parte, corretas. O acidente de Hütter realmente foi um contra-tempo para o grupo, mas também eles estavam provavelmente achando cada vez mais difícil de inventar meios de se manter à frente da concorrência. Compreensivelmente, com a disponibilidade farta das novas tecnologias de gravação eles estavam com receio de serem passados para trás por alguém que descobrisse um novo som eletrônico.

Se recusando a ser abatidos por tais especulações, eles apenas afirmavam que estavam trabalhando e melhorando seu estúdio com os últimos equipamentos, alguns dos quais eles agora estariam importando dos EUA. Na verdade, foi depois de visitarem Nova York e seus clubes, que eles passaram a ter uma visão cautelosa da cena da música dance americana. Muitos dos discos dance negros estavam agora abrangendo padrões de bateria e baixo que tinham um molejo sincopado, e uma sutileza que anteriormente só tinha sido conseguida pelo Kraftwerk. Em termos de competição isto forneceu a eles mais preocupações do que o recente boom dos sintetizadores na Inglaterra. Em particular, eles estavam preocupados que o sucesso de Michael Jackson, “Billy Jean” de seu milionário LP *Thriller*, pudesse fazer seu LP *Technopop* soar antiquado.

Não querer ajudar a competição pode ter sido um dos motivos por que o Kraftwerk continuou a recusar o crescente número de ofertas que agora transbordavam. Pessoas de todos os níveis do espectro musical estavam implorando que o Kraftwerk contribuísse de algum modo em seus discos. Um destes aparentemente era Michael Jackson, que se alinhava a Bowie, Elton John e muitos mais que tinham chegado ao Kraftwerk para se envolver em algum tipo de colaboração. Parece que mesmo Michael Jackson estava sendo incapaz de incitar o grupo para fora de sua concha. Karl Bartos:

“Michael Jackson veio ao telefone por volta de 1985/86 durante o período *Electric Café*. Ele queria ter permissão para usar a fita multi-pistas original de *Man Machine*, era para ele ou para o LP de sua irmã, *Control*. De qualquer modo, Ralf e Florian se recusaram a colaborar com eles. Eu acho que eles não entenderam mesmo. Eles são realmente auto-suficientes.”(1)

Apesar de serem muito “auto-suficientes” para realmente colaborar inteiramente com o clã dos Jackson, Maxime Schmitt confirma que Michael Jackson era um grande fã do grupo, e que Hütter tinha conhecido o superastro numa visita a Nova York. Maxime Schmitt:

“Ralf me contou que quando ele foi vê-lo em Nova York, num prédio particular do qual ele é o único dono. E o que Ralf me contou é realmente extraordinário, é que Michael Jackson tinha clones pelo prédio, ele viu 3 ou 4 caras, cada vez ele achava que era o próprio, na verdade eram falsos. Estes caras saem nos carros, e ninguém sabe onde o verdadeiro está. Um conceito bastante parecido com o do Kraftwerk...”(2)

É claro que o que foi dito na verdade entre os dois astros mais reclusos da música pop só pode ser suposto, mas Schmitt acha que terminou com um acordo livre de trocar peças musicais. (É incerto se esta troca realmente aconteceu, nenhum dos nomes envolvidos tendo aparecido no trabalho do outro). A propósito, ao transportar essas fitas para as pessoas escutarem, Hütter tinha o costume de carregá-las num saco plástico de supermercado ao invés de numa valise, para não dar a ninguém a impressão de que estaria carregando algo importante.

De qualquer modo, era evidente que Hütter estava extremamente preocupado quando tinha que ficar lado a lado com os concorrentes, e a música de Michael Jackson em particular. Ele também estava bastante consciente de que a dance music estava adotando muito rapidamente as novas tecnologias, e como o Kraftwerk gostava de estar completamente certo do que fazia, eles achavam que não era uma boa época para lançar um álbum.

Foi através do nervosismo do Kraftwerk sobre se manter à frente dos modismos, que agora eles tinham o costume de tocar suas faixas novas para pessoas selecionadas, e em particular os DJ's dos clubes, para medir suas reações. Um era Karol Martin um DJ no Morocco Club em Colônia, que tinha auxiliado o grupo no LP *Computer World*. Outro era um DJ de Bonn chamado Boris Verzen. Era desses DJ's que Hütter acumulava as reações ao LP *Technopop*. “Sex Object”, por exemplo, era mais uma canção de sintetizador pura com um ritmo mais rápido do que a versão que apareceu em *Electric Café*, que teve sons de violino adicionados.

O que finalmente inclinou o equilíbrio em favor de sucatear *Technopop* foi o fato de ter sido gravado em equipamento analógico. O aparecimento da gravação digital significou que, para se manter atualizados com as últimas técnicas, o grupo teve que re-pensar seu processo de gravação e atualizar seu estúdio de acordo. Numa tentativa de colocar um brilho ainda mais moderno em sua música, o grupo entrou em uma nova fase de aparente inatividade que superou de longe seus períodos anteriores de silêncio. Entre os anos de 1970 e 1981 eles produziram 9 LPs incluindo o LP do Organization. Com a exceção do solitário EP *Tour de France*, o restante dos anos 80 somente gerariam um novo LP, *Electric Café* que foi finalmente lançado em novembro de 1986.

Um pouco antes do LP, em setembro de 1986 eles lançaram uma versão em single de “Musique Non Stop” em 7 e 12 polegadas. Lançado na Alemanha, Inglaterra e nos EUA, o single não foi recebido com muito entusiasmo. O lado B do 7 polegadas tinha apenas uma versão instrumental do lado A, enquanto o lado B do 12 polegadas tinha a versão do 7 polegadas. Isto em si era, e ainda é, uma prática incomum, mas de algum modo as pessoas esperavam mais de um grupo tão diferente como o Kraftwerk. Depois de um

intervalo tão grande houve um desapontamento geral pela falta de material extra – ou talvez as pessoas estivessem expressando um julgamento passageiro até a chegada do LP.

Estava claro que muito do tempo tinha sido gasto parcialmente trocando o equipamento de analógico para digital, mas também, tendo se posicionado num padrão tão elevado em seus LPs anteriores, eles pareciam ter embarcado num tipo de busca para encontrar um novo som. Compatível com um grupo que agora estava consciente de que haviam muito mais imitadores trabalhando no mesmo campo, bastante tempo (talvez demais) era gasto para colocar os retoques finais em *Electric Café*. Karl Bartos:

“Nós passamos três meses em Nova York para a mixagem, mas quando terminou ninguém estava realmente feliz com o resultado. Então foi feito novamente.”(3)

Um dos motivos pelos quais o grupo tinha trabalhado duro em seu novo LP, era que ainda não havia um conceito que abrangesse as novas canções em que eles estavam trabalhando. O título eventualmente veio de várias fontes – mais notavelmente um antigo filme de Marlene Dietrich chamado *Café Electrique*. Entretanto, nos idos de 1976 eles tiveram a idéia de criar um álbum em torno dos ruídos de uma cafeteria; as cafeteiras de filtro, os limpadores a vácuo, etc. Eles chegaram até a visitar vários mercados de pulgas tentando encontrar antigos limpadores a vácuo e aparelhos de cozinha que eles poderiam incorporar ao conceito.

O grupo também estava interessado na idéia de criar algo em torno da noção de cafeterias porque eles passavam muito de seu tempo discutindo sua música e assuntos de negócios nas cafeterias locais, que tinham quase se tornado como segundos lares para eles. Eles também brincavam com a noção do mundo como uma cafeteria global, mas evitaram a tentação de ficarem envolvidos no tipo de conceitos da “new age” (nova era) que agora eram ligados a grande parte da música de sintetizadores. Tendo se tornado muito mais orientados à dança, Hütter queria distanciar o grupo do novo tipo soporífero de música que estava amplamente associado ao termo “new age”. Ralf Hütter:

“Eu prefiro a música original do final dos anos 60 e começo dos 70. Eu acho o Tangerine Dream e Klaus Schulze mais originais, e eu acho que a música new age não se desenvolveu neste lado. Agora há uma porção de música funcional, como nas lojas, nos aviões, hoje se tornou um tipo de Valium.”(4)

O problema que eles tinham com o conceito de *Electric Café* era que eles somente tinham realizado um lado de sua equação de sempre. Todos seus LPs desde *Radio-Activity* tinham utilizado imagens tanto nostálgicas como futuristas. Até então, eles ainda não tinham encontrado o lado modernista do conceito do LP. Esta inspiração finalmente veio bem livremente de um livro que Schmitt tinha lido sobre Stanley Kubrick, no qual ele descrevia um dos cenários do filme *2001* como um tipo de cafeteria da era espacial onde os americanos se encontram com os russos. Finalmente, somente a faixa título realmente se encaixava neste conceito.

Do mesmo modo, se a capa fosse supostamente refletir algum tipo de conceito de cafeteria, não estava evidente. Maxime Schmitt:

“Havia um vazio entre a capa e o conceito, vinha de uma época em que estávamos nos encontrando um pouco menos, e havia um pouco de falta de entendimento entre nós. Por essa época eu não estava mais com a EMI, portanto eu não poderia viajar para vê-los tanto quanto antes. Eu estava menos envolvido, isso era mais desenvolvido pelo telefone à noite.”(5)

Enquanto na capa de *Computer World* o grupo tinha aparecido em figuras numa tela de computador, em *Electric Café* as cabeças do grupo estavam na forma de animação computadorizada feita pelo Instituto de Tecnologia de Nova York. Os rostos dos quatro membros do grupo foram reconstruídos como o tipo de perfis arquitetônicos que agora

eram disponíveis para modeladores por computador. A capa do LP era um instantâneo tirado de um vídeo com essa técnica, feito por Rebecca Allen no Instituto para acompanhar “Musique Non Stop”. A capa interna mostrava um estágio da preparação de como as cabeças eram transformadas em gráficos de computador.

Como muitos dos projetos em torno do grupo, o vídeo levou bastante tempo para ser preparado. Este na verdade tinha começado em 1983, quando o grupo solicitou a Rebecca Allen que fizesse o vídeo para uma faixa que então se chamava “Technopop”. Allen tinha chamado a atenção do grupo por ser uma artista de vídeo que já tinha trabalhado com David Byrne e Twyla Tharp em seu projeto *Catherine Wheel*, entre outros. Seguiram-se encontros em Paris e Düsseldorf durante 1984. O encontro em Paris foi marcado em torno do programa normal do grupo de jantar no *La Coupole* seguido de uma ida a Les Bains-Douches. Allen também se recorda de que Hütter estava em Paris para estar presente a uma corrida ciclística que estava acontecendo fora da cidade.

Depois de dirigir de Paris a Düsseldorf com o grupo escutando *Autobahn* no carro, Allen teve o privilégio de trabalhar no Kling Klang, contanto que ela não trouxesse estranhos ao estúdio. Ela se recorda de que eles lhe mostraram grande parte do material de arquivo do Kraftwerk que incluía a arte de antigas capas de discos, assim como visitou clubes com o grupo quase todas as noites. Ela também esteve tempo suficiente no estúdio para presenciar a composição de uma faixa. Isto era um modo bastante incomum de trabalho para uma artista de vídeo, pois a maior parte dos vídeos não é começada até que a faixa esteja terminada. Rebecca Allen:

“Eu queria trabalhar com eles modelando seus rostos. Era o passo lógico depois dos robôs e eles gostaram da idéia. Era uma colaboração real, e posso dizer que a música influenciou a imagem e as imagens influenciaram a música. Florian dizia que era a primeira vez que eles tinham trabalhado com uma mulher e por este motivo eles decidiram utilizar uma voz feminina na faixa. Ele disse.”Por você estar simulando nossos rostos, nós vamos simular sua voz.”, e eles fizeram aquilo com a voz feminina que diz, “Musique Non-Stop”. Também eles simularam outras vozes em francês e espanhol.”(6)

Depois de concordar com as linhas gerais do vídeo, Allen voltou a Nova York para trabalhar na computação gráfica. Para ajudá-la, o grupo tinha enviado as quatro cabeças dos bonecos para que ela pudesse recriar suas imagens na tela. As caixas foram abertas na alfândega e Allen teve que explicar aos fiscais americanos o que ela iria fazer com elas.

O vídeo completamente gerado por computador foi terminado em outubro de 1984. Allen teve que superar a tarefa difícil tecnicamente de fazer os rostos ganharem vida. Então veio um intervalo frustrante antes que o vídeo fosse realmente lançado – dois anos para ser mais preciso. Tal era a velocidade de avanço das técnicas de computação que ela teve que reservar um programa especial no Instituto para guardar os gráficos até que Hütter e Schneider estivessem eventualmente prontos para ir a Nova York para editar a versão final. De qualquer modo, valeu a pena esperar, pois o vídeo ainda é usado nos shows do grupo, assim como foi exibido em várias exposições. As imagens de Allen são precedidas por um trecho que mostra as palavras, “Tschak”, “Bumm”, “Zoing”, “Boing” e “Peng”, todas num estilo de animação semelhantes às utilizadas nas cenas de lutas na série de TV dos anos 60, “Batman”.

Rebecca Allen ficou surpresa que, mesmo considerando o porte do Kraftwerk, nenhum de seus vídeos tenha sido lançado comercialmente. De um modo típico, Hütter no passado falou da possibilidade desse lançamento, chegando até a dizer em 1983 que todos os LPs seriam lançados no formato de vídeo. Mas, como muitos outros projetos de livros, filmes e vídeos que alguma vez foram mencionados, nada viu a luz do dia ainda. Entretanto, um pequeno trecho do vídeo de Allen foi usado pela MTV para anunciar o programa “MTV Classics”.

Nas figuras da capa de *Electric Café*, Wolfgang Flur e Karl Bartos ainda estão em evidência, mas é incerto qual foi sua contribuição. Na capa menos informativa até então, ninguém é creditado pela composição, ou nenhum instrumento em particular.

Como aconteceu em *Computer World* há várias outras pessoas creditadas, inclusive engenheiros de computação e técnicos gráficos. Os nomes familiares de Emil Schult, Matten e Wiechers, Marvin Katz e Maxime Schmitt novamente aparecem sem mencionar qualquer contribuição específica.

Estava claro que um pouco da música refletia sua hesitação sobre o suposto conceito do LP. Alguns podem argumentar que isto foi simplesmente por eles terem esgotado sua lista de conceitos. Ou talvez desta vez eles quisessem apresentar um álbum menos carregado e enigmático. Seja como for, *Electric Café* é composto essencialmente de canções mais dançantes ao invés de “conceituais”. Possivelmente a idéia de um álbum “conceitual” estava se tornando menos atraente por ainda estar ligada às noções de grupos de rock convencionais. Devido a sua grande influência na cena “dance” eles obviamente se sentiam mais aliados ao crescente número de grupos de tecno e música eletrônica para quem a idéia de um LP conceitual era simplesmente ridícula.

Então, enquanto *Computer World* era especificamente conceitual à tecnologia, como a calculadora de bolso, a faixa de abertura “Boing Boom Tschak” de *Electric Café* explorava a periferia do som da tecnologia – sendo um tipo de equivalente verbal dos ruídos de uma drum machine. Esta dá lugar a “Techno Pop” com seu vocal descrevendo “ritmos industriais por toda parte”. O único conceito tangível unido as faixas é o tema de utilizar o título de uma faixa como letra de outra. Então, enquanto “Boing Boom Tschak” contém a expressão “Technopop”, “Technopop” contém a expressão “Musique Non-Stop” que por sua vez se torna o título da terceira faixa. Todas as três faixas são unidas ritmicamente, sendo bastante baseadas num ritmo dançante que muda sutilmente, e que é tratado com várias distorções.

Isto tudo dá às primeiras três faixas o clima coeso de ser uma peça musical (como tinha sido planejado para o abortado LP *Technopop*). *Electric Café* foi o primeiro LP que as pessoas puderam comprar em CD embora nenhuma concessão tivesse sido feita para preencher o espaço extra disponível no novo formato. *Electric Café* dura apenas 35 minutos, curto até para os padrões do LP. Com a moderna tecnologia à sua frente e o grupo ainda era prova do velho ditado, “quanto menos, melhor”

O lado B abre com “The Telephone Call” (faixa 4 no CD) e em harmonia com a tecnologia moderna, fica claro pelos sons que é uma troca digital. A voz feminina (da namorada de Schneider, Sandhya Whaley) no início afirma que, “The number you have reached has been disconnected” (o número que você discou foi desligado). A faixa é também diferente pelo fato de Bartos estar tão confiante que convenceu o restante do grupo de que ele deveria cantar a música. Karl Bartos:

“Eu achei que seria bom ter outra pessoa cantando para variar. Ainda é uma peça tipicamente Kraftwerk com sua mistura de ritmo funky, música concreta e pop. Então, nós pegamos o som do telefone e fizemos a música.”(7)

A faixa essencialmente parece ser sobre uma pessoa que não consegue falar com alguém próximo pelo telefone. Para uma canção do Kraftwerk, ela tem o estranho elo humano de um relacionamento, mas a letra só chega a mencionar afeto e não amor. Entretanto, ela está cantando o afeto para a mensagem pré-gravada da mulher que diz a ele que o número foi desligado? Isto deixa o ouvinte com a incerteza misteriosa de que esta canção é sobre alguém apenas ligando para uma mensagem gravada por afeto e companhia. Os ruídos telefônicos característicos foram cortesia da British Telecom, France Telecom e Deutsche Bundespost Telecom.

“Sex Object” tem um clima orquestral definitivo com suas cordas criadas eletronicamente. Hütter canta “I don’t want to be your sex object” num vocal sem emoção e quase despreocupado. A faixa também inclui um slap bass e guitarras recriados eletronicamente, e pela primeira vez mostra o grupo parcialmente voltando ao som de instrumentos mais convencionais.

A faixa título “Electric Café” retoma a coda harmoniosa de praxe com seu vocoder e linhas de arpejos de sintetizador. Embora seja uma marca do Kraftwerk, tem um clima de reciclagem de coisas antigas, ou pelo menos de um aceno na direção de seu passado dependendo de como você enxerga. Também o fato de que na verdade há apenas duas canções no LP – “The Telephone Call” e “Sex Object” – é reminiscente dos primeiros LPs. Isto não apenas precedeu a tendência da “house music” de não ser exatamente de canções mas de construir grooves sobre os quais há uma ou duas linhas melódicas simples, mas também os levou de volta ao lugar de onde eles começaram – construindo peças climáticas ao invés de escrever canções convencionais.

Electric Café continuou a fascinação do grupo pelo uso de várias línguas diferentes. Além de sua bastante óbvia linguagem robótica das primeiras três faixas, expressões em francês e espanhol aparecem em vários lugares possivelmente para dar ao álbum um sabor latino. Então enquanto nos lançamentos respectivos, “The Telephone Call” e “Sex Object” tenham versões em inglês a alemão, na Espanha o LP foi lançado com “Sex Object” cantada em espanhol.

Embora *Electric Café* tenha o mesmo brilho moderno de suas gravações anteriores, refletia as tendências vigentes por estar repleto de ritmos dançantes. A atenção aos detalhes e a surpreendente variedade de boings, booms e tschaks na construção da trilha de ritmos apenas, tornou o simples uso das drum machines por outras pessoas estéril em comparação. Por causa disto, é um tipo de disco diferente de *Computer World* e de *Man Machine*. O tipo de melodias clássicas mais quentes tendo substituído o som mais duro metálico.

Contudo, o LP recebeu críticas favoráveis, e ficou claro que o Kraftwerk ainda era imbatível mesmo entre os competidores mais jovens. Como escritor e fã do grupo de longa data, Biba Kopf escreveu em sua crítica no NME: “A economia da expressão do Kraftwerk se tornou sua assinatura. Num mundo dado a rascunhos de pretensos B-Boys, seu modesto autógrafa é algo a ser apreciado.”(8)

Contudo, outros comentadores foram menos gentis e viram o grupo como tendo finalmente aceito que eles tinham chegado a um ponto sem saída e que todos os outros tinham finalmente os alcançado e superado. O que isto significava era que o Kraftwerk tinha finalmente sido levado, como um crítico disse, “a um mundo que tinha abraçado amplamente e vingado suas visões sociais e musicais.”(9)

Mesmo se outros tinham abraçado a visão do Kraftwerk, ainda era improvável que alguém pudesse recriar a profundidade e a precisão de seu esforço artístico. Por 15 anos eles tinham estado tão à frente da corrida a ponto de não serem percebidos como parte dela. Mas é uma coisa simplesmente impossível permanecer um passo à frente para sempre, e por volta do final dos anos 80 eles eram inevitavelmente apenas mais um entre toda a infinidade de grupos que estavam produzindo música eletrônica dançante. Dito isto, como Kopf sugere, o Kraftwerk era simplesmente melhor nisso. Então, agora que os samplers estavam se tornando cada vez mais disponíveis, a maior parte dos músicos tinha acesso à mesma tecnologia que o Kraftwerk. Mas é claro que isto não significava necessariamente que eles tinham o mesmo talento para construir sons ou escrever canções no computador.

Provavelmente devido à crescente competição, *Electric Café* não se saiu tão bem em termos de vendagem, atingindo o posto máximo de número 58 na paradas britânicas e

apenas 156 nos EUA. Retrospectivamente, o relativo fracasso de *Electric Café* pode ter sido devido ao fato de que, após um intervalo tão longo, as pessoas esperavam um outro produto pop conceitual definitivo como *Computer World*. Ao entregar um álbum baseado em qualidades tonais em vez de melodias, o Kraftwerk tinha produzido uma outra afirmação maravilhosamente minimalista, mas que não foi tão fácil de ver como particularmente comercial.

Os mais cínicos poderiam também comentar que este era sinônimo de um álbum que refletia o bloqueio crescente de um autor ou falta de confiança em unir o grupo. Isto não foi ajudado pelo fato de que todas as oportunidades de aparecer na imprensa inclusive da programas de TV de grande audiência, fossem recusados. Até o ano de 1999, ainda seria o último trabalho inédito que o Kraftwerk produziria.

O advento da nova tecnologia agora significava que músicos como Boris Blank do Yello poderiam construir seu estúdio e facilmente reproduzir os mesmos sons e ruídos que o Kraftwerk. Em vários aspectos o Yello tomou conta, ao ocupar o vácuo deixado depois de *Electric Café*. O Yello produziu pop europeu, limpo, eletrônico muitas vezes utilizando vocais falados em diferentes línguas. Seu maior sucesso “The Race” com seus ruídos de carros passando de um canal ao outro é uma continuação óbvia de “Autobahn”. O fato de que outros grupos como o Yello e o The Art Of Noise agora combinavam elementos semelhantes aos do Kraftwerk com sucesso, obviamente forneceu a seus mentores alemães um dilema – que eles ainda teriam que responder completamente ou chegar a um entendimento.

Por volta do final dos anos 80, a febre dance estava começando a cativar a cena pop britânica. O Kraftwerk agora era um nome que literalmente saía da boca de todos na cena de tecno e house de Detroit e Chicago, dos Pet Shop Boys, Erasure, Depeche Mode e inúmeros outros. Seu silêncio forçado quase parecia desafiar decididamente, como se não houvesse necessidade de seu comentário sobre toda a cena do tecno ao house e à acid house.

Entretanto, também forneceu o problema ao grupo sobre o que fazer a seguir. Dois singles sucessivos, “The Telephone Call” e “Musique Non-Stop” re-lançado deixaram de entrar nas paradas no começo de 1987. O 12 polegadas de “Telephone Call” trazia remixes de François Kervorkian e Ron St. Germain em Nova York, com uma faixa bonus “Housephone”. Os remixes podem ter sido oferecidos porque Hütter e Schneider consideraram o vocal de Bartos na versão original muito “pop” e não representativa do vocal do Kraftwerk.

Todos os vocais, sejam naturais, em vocoder ou eletrônicos eram normalmente de Hütter, então durante a gravação do original eles fizeram Bartos cantar a canção uma vez após a outra para tentar conseguir a qualidade correta da voz. Os remixes, entretanto, só foram bem sucedidos em clubes da moda como os de Nova York. “Housephone” trazia um loop com as palavras “dial again, dial again, dial again...” sobre um ritmo frenético e era típico da nova house music onde curtas frases repetidas apareciam por toda a faixa.

Tanto “The Telephone Call” como “Musique Non-Stop” tiveram video clips feitos. Enquanto “Musique Non-Stop” utilizava gráficos do Instituto de Nova York, “The Telephone Call” via a continuação do já familiar truque de mostrar imagens dos anos 20 e 30, em particular do expressionismo alemão de Fritz Lang. Filmado em preto e branco, o clip mostrava todos os membros do grupo um de cada vez. Vestidos de preto, eles são vistos segurando um telefone dos anos 30 com luvas pretas, conversando ou permanecendo calados. Era não somente uma peça promocional notável, como era talvez a última vez em que os rostos verdadeiros do grupo seriam vistos num contexto promocional.

O video foi feito em Paris, num curto e exaustivo período. Maxime Schmitt:

“Quando nós fizemos o clip de ‘Telephone Call’, foram duas noites de trabalho; na segunda noite eu acho que eu caí no sono uma duas horas no estúdio, e eu acho que acordei quando eram umas 5 ou 6 horas da manhã e o Ralf estava em frente às telas de edição lendo uma cópia do jornal esportivo *L’Equipe*”.(10)

Isto era típico da resistência de Hütter durante tanto suas maratonas de ciclismo e de estúdio. Contudo, tamanho era seu entusiasmo pelo esporte que ele estava começando a experimentar problemas parecidos aos de campeões de ciclismo, como água no joelho, assim como músculos doloridos, com os quais ele sofria muito.

Como resultado, durante a promoção de *Electric Café*, Hütter foi o centro de outro alarme de saúde. Ele estava na Inglaterra para uma entrevista coletiva de imprensa quando ele sofreu aparentemente efeitos semelhantes a um infarto. Ele passou uma semana no hospital, com um diagnóstico desconhecido mas alguns suspeitam que poderiam estar ligados ao consumo excessivo de café que, se sabia, Hütter consumia.

O Kraftwerk sempre foi rodeado de artistas e intelectuais cujas idéias e conversas eles sempre acharam estimulantes. Agora, eles acrescentavam um médico e um ortopedista a esses grupos de amigos. Chamado de Doutor Willi, ele é especialista em medicina esportiva e pedala com o grupo. Diferente de muitos músicos que se inspiram puramente na indústria da música, o Kraftwerk continua a olhar um pouco mais à frente. Florian Schneider:

“A essência do Kraftwerk não é tanto os músicos. É mais de nossos amigos, que são de outros campos como médicos, técnicos em informática, psicólogos, escritores e pintores. Na verdade, eu diria que nos inspiramos na vida, pode ser de impressões de viagens, um programa de TV, um livro, qualquer coisa que for interessante, ou mesmo de perguntas em uma entrevista.”(11)

No final de 1987, o Kraftwerk mais uma vez entrou de volta no casulo Kling Klang para recarregar suas baterias, mostrando não querer romper com sua timidez e aparência que evita publicidade. Muitos de seus contemporâneos agora abraçavam inteiramente o negócio do rock com a MTV, o titití das gravadoras, o patrocínio corporativo e discos de caridade. Entretanto, a idéia de que o Kraftwerk poderia ser associado a um produto comercial ou fofocas era totalmente incompatível com a ideologia do grupo.

Paradoxalmente, Hütter e Schneider agora eram dois dos poucos músicos remanescentes do final dos anos 60 que tinham permanecido fiéis ao ideal de adotar um modo de vida alternativo. Contudo, embora eles tenham conseguido evitar um modo de vida convencional, eles também estavam se tornando cada vez mais escondidos da sociedade, protegidos pelas paredes intensamente fechadas e isoladas do estúdio Kling Klang. Logo seria evidente que depois de *Electric Café* eles iam começar a se afastar mais ainda dentro de seus próprios esconderijos.

Passado e Futuro

Assim que instalaram equipamento digital no estúdio Kling klang, em vez de gravar um novo LP, o trabalho começou imediatamente num projeto que atualizaria seu material mais antigo a um formato digital mais moderno. Talvez, como reação à resposta morna que *Electric Café* recebeu, Hütter e Schneider tomaram a decisão consciente de não escrever novas canções, mas preparar um tipo de “O Melhor do Kraftwerk”.

Como resultado, o grupo tirou a poeira das velhas fitas analógicas, e começou a samplear tudo, inclusive suas vozes, num sinclavier. Isto provou ser uma tarefa árdua complicada ainda mais por dificuldades técnicas. Eventualmente chamado de *The Mix*, o LP seria feito durante 5 anos. Karl Bartos:

“Levou muito tempo porque o estúdio teve que ser reconstruído, o novo sinclavier chegou, as fitas de 24 canais tiveram que ser todas digitalizadas. Isto foi feito principalmente por nosso engenheiro, Fritz Hilpert.”(1)

Mesmo com a extensa regravação de seu material antigo, a aparente falta de atividade realmente dava a vontade de perguntar o que exatamente eles faziam o dia inteiro. Para um grupo que, nas palavras de Hütter, se declarava como trabalhadores e não músicos, não havia evidência de nenhum trabalho. Hütter entretanto garantia que o grupo se mantinha ocupado:

“Nós trabalhamos muito. Nós todos nos encontramos pela manhã no estúdio e passamos o dia lá. Nós improvisamos e criamos novas peças. A atmosfera bem limpa da cidade ainda nos estimula.”(2)

Entretanto, durante o trabalho em *The Mix*, ficou claro que o processo cada vez mais lento estava começando a causar desentendimentos no grupo. As ambições de Bartos e Flur aparentemente eram contrárias ao ritmo de gravação meticulosa dos membros fundadores Hütter e Schneider. Grande parte do tempo era gasto no estúdio, mas o cronograma de trabalho do grupo não era talvez tão rigoroso como eles diziam. Karl Bartos:

“Nós íamos realmente todos os dias ao estúdio, é verdade. Num dia normal nós chegaríamos entre 5 da tarde e 8 da noite, jantaríamos e todos falaríamos sobre o que tinham feito durante o dia. Ralf sempre falava de quanto ele pedalou, uns 200 km, e isso me entediava demais. Ter que escutar a mesma estória por muitos anos em seguida. Sim, mas a maior parte do tempo restante nós passávamos trabalhando, mas às vezes nós íamos ao cinema, ou saíamos para tomar um sorvete.

Mas mais do que tudo isso, eu sentia que não havia mais uma força nos empurrando para a frente. Não havia um senso de urgência, tudo o que fazíamos era nos divertir. Eu estava chegando aos quarenta anos e não queria esperar mais cinco anos para fazer um novo disco, que sairia em 1995!

Eu achei que eu estava no meio de lugar nenhum. Como com *Electric Café*, trabalhar 4 ou 5 anos para fazer 45 minutos de música – você consegue imaginar isso? É um dos motivos principais de eu ter pensado em sair. Eu achava que o Kraftwerk demorava demais para fazer um novo álbum.”(3)

Flur e Bartos estavam ficando frustrados do que parecia ser uma pequena possibilidade de qualquer material completamente novo do Kraftwerk no horizonte. Hütter e Schneider aparentemente por sua vez ficaram surpresos pela impaciência dos amigos. Flur e Bartos tocavam no Kraftwerk, o que mais eles poderiam querer? Os membros fundadores reclusos e tímidos deixaram de entender essa frustração e estavam convictos de não mudar as táticas do grupo tendo jogado por tanto tempo.

Na verdade, a postura de Hütter e Schneider pode ter sido sábia e astuta por eles saberem provavelmente que era a tal reticência a novos produtos e oportunidades de

negócios que fazia o grupo ser tão enigmático e resistente frente às novas tendências. Simplificando, era preferível produzir um bom álbum a cada 5 anos, do que soltar um LP médio todos os anos só por lançar. O grupo certamente não iria errar devido à super-exposição. Karl Bartos:

“É exatamente o que é dramático no Kraftwerk. Todas as oportunidades lá estavam e tudo era recusado. Eu me lembro de dizer ao Ralf, “é como se nós tivéssemos um Jumbo no jardim, mas ele nunca decola”. Então, eu preferia ter um pequeno Messerschmitt ou um Stuka (marcas aeronáuticas alemãs) e fazer eu mesmo. Então, não vale nada estar lá e você nunca poder usá-lo. Todas essas pessoas que quiseram trabalhar conosco, e nós nunca nem fizemos uma trilha sonora.

Nós poderíamos ter atingido todos os públicos, nos tornado uma banda que vendesse muito. Mas nunca houve um empresário, nem mesmo em nível pequeno, como duas ou três pessoas. Não havia telefone, fax, nada. E neste negócio se você precisa de 5 anos para lançar um disco, as pessoas se esquecem de você. OK, é bom ser honrado e ter boa reputação, e ser mencionado como influência por todos esses grupos, mas...”(4)

Um dos motivos para haver tão poucos produtos é que não havia ninguém que empurrasse o Kraftwerk para a frente, quando se tratava de negócios. Schult, que tinha estado envolvido numa parte do trabalho administrativo, passava a maior parte de seu tempo nas Bahamas, enquanto Schmitt tinha deixado a EMI e portanto não estava mais envolvido com os assuntos de negócios do grupo.

Isto significava que todo o controle e decisões permaneceram nas mãos de Hütter e Schneider, que eram bem difíceis de se contatar. A maior parte da correspondência passava por Marvin Katz, seu advogado em Nova York, mas mesmo assim as respostas do Kling Klang era muito poucas e bastante espaçadas. Deste modo algumas das maiores ambições do grupo, como organizar shows simultâneos em cidades diferentes eram talvez tecnicamente possíveis, mas fisicamente difíceis devido à falta de vontade da parte de Hütter e Schneider de perder o controle. Emil Schult:

“Este conceito poderia ter sido executado por um tempo mais longo se houvesse uma delegação mais apropriada. Eu acho que o que faltou ao Kraftwerk foi a organização logística para fazer coisas assim. Você precisa confiar em muitas pessoas para organizar essas coisas, e tem que escutar o que eles têm a dizer, e não tentar ser o patrão o tempo todo. Você tem que consolidar, consultar outras pessoas e delegar trabalhos específicos aos especialistas para fazer acontecer. Senão, é um pouco como tentar fazer um filme como o *Terminator* (Exterminador do Futuro) sem a ajuda de ninguém.”(5)

Um bom exemplo da falta de organização em torno do grupo são as discrepâncias quanto à disponibilidade dos CDs. Em geral, alguns têm preço reduzido, alguns preço normal e outros somente são encontrados como importados caros, não importando a demanda óbvia por seus discos. Contudo, apesar deste aparente desinteresse em aumentar as vendas, o tino para os negócios do grupo foi suficiente para eles mudarem de gravadoras nos EUA da Capitol para a WEA baseada na costa oeste.

Como resultado dos desentendimentos que estavam começando a acontecer, Wolfgang Flur, depois de 16 anos com o grupo, foi o primeiro a sair. Os últimos quatro anos tinham sido gastos atualizando o antigo material, o que foi mais um exercício técnico que requeria pouco trabalho de sua parte. Também, como não havia material novo para ele tocar, ele estava passando períodos cada vez maiores longe do estúdio. Portanto ele saiu do Kling Klang pela última vez, embora, de acordo com Bartos, ele fosse considerado o mais bonito do grupo, ou como ele disse, “ele era o mais *gato*, as garotas o adoravam”.(6)

Em fevereiro de 1990 o grupo fez 5 shows pequenos na Itália, com Flur tendo sido substituído pelo engenheiro Fritz Hilpert. Os shows tinham a intenção de servir como experiência para uma turnê mais tarde, mas ficou óbvio que o clima tinha ficado tenso.

Schneider em particular estava cada vez mais desconfortável com seu papel no palco.

Maxime Schmitt:

“A única vez em que eles têm uma vida profissional de verdade é quando eles estão na estrada, e eles detestam isso. Colocá-los na estrada é um drama emocional para todos, algo terrível, especialmente para Florian que normalmente não é encontrado alguns dias antes de uma turnê começar. Todos têm grandes crises depressivas.”(7)

Na verdade, o desgosto de Schneider pelo trabalho ao vivo vem de muito cedo. Em 1976 ele disse, “às vezes eu odeio tudo isso no palco, é tão difícil. Há muito barulho, mas me afeta de um modo sado-masoquista.”(8)

Com Flur já tendo saído, Karl Bartos, depois de muitas considerações, tomou a decisão de sair em agosto de 1990, quando o projeto *The Mix* estava para ser terminado. Obviamente, a decisão não foi fácil de tomar, mas afinal perceber que ele tinha passado os últimos 10 anos para fazer somente dois LPs era simplesmente demais para ele suportar, mesmo estando, como ele disse, “deixando o melhor grupo alemão de todos os tempos.”(9)

A posição de Emil Schult como membro oculto da banda também tinha se tornado cada vez mais diluída. Sua única contribuição para *Electric Café* tinha sido o layout, enquanto na maior parte do tempo desde 1982 ele tivesse estado com sua mulher e duas filhas em sua casa nas Bahamas, cujos antigos proprietários incluíam Bob Marley e Grace Jones. Ele tinha se tornado amigo de outros residentes em Nassau, Robert Palmer e Chris Blackwell, assim como os ex-Talking Heads Chris Frantz e Tina Weymouth.

Ele continuou a pintar, e recentemente se mudou de volta a Düsseldorf onde em dezembro de 1992 ele teve uma exposição de seu trabalho na Galerie Kotraste chamada *Colour Compositions and Underwater Motifs*. Entretanto, ao longo dos anos 80 ele ainda ligava para o grupo e perguntava se havia alguma coisa para ele fazer. Emil Schult:

“Depois de 1983 eu vinha à Alemanha e trabalhava em projetos em andamento ou realizava idéias, mas eles nunca me requisitavam, então eu presumi que era isso. Então eu ouvi falar em 1990 que eles iriam lançar a compilação *The Mix*, então eu desenhei uma capa para o LP em Nassau que eu achei muito boa. Tinha detalhes de todos os álbuns antigos, mas misturados; o Trans-Europe Express atravessando, as bicicletas e o Volkswagen. Mas Ralf e Florian não reagiram, eles não disseram venha nos ver, então eu entendi que não havia interesse.

De qualquer modo, eu não tinha certeza sobre *The Mix*. Leonardo da Vinci teria pintado a Mona Lisa novamente? Eu acho que não. “Autobahn” não precisava de um Remix do Kraftwerk.”(10)

Nunca tendo sido oficialmente um membro do grupo, ele não exatamente saiu, mas parou de contribuir. Ele decreve a situação atual como, “eles têm meu telefone, e eu tenho o deles.”(11)

De qualquer modo, Schult continua a trabalhar com Flur na empresa de design de interiores que ele fundou enquanto esperava que algo novo acontecesse com o Kraftwerk. Bartos enquanto isto iniciou seu próprio projeto chamado *Elektric Music* e se mudou para um estúdio de mesmo nome em Düsseldorf.

O novo grupo iria se chamar inicialmente “Das Klang Institut” (Instituto de Som) que obviamente foi descartado por ser um nome muito parecido com o estúdio do Kraftwerk, embora Bartos ainda use o nome “The Institute” quando fala de seu projeto. O *Elektric Music* é essencialmente mantido por Karl Bartos e Lothar Manteuffel do grupo alemão Reihngold, em colaboração com Emil Schult e Wolfgang Flur.

Inicialmente, Bartos descobriu que algumas das portas que estiveram abertas a ele quando era um membro do Kraftwerk, agora estavam fechadas. Muitos de seus contatos no mundo da música como François Kervorkian provavelmente acharam difícil se relacionar com ele como uma entidade separada fora do Kraftwerk. Mas logo sua

reputação como músico por si só significou que o telefone começava a tocar com pessoas querendo trabalhos de produção ou colaborar com ele. Ele foi convidado a Nova York para visitar o selo Tommy Boy, assim como foi convidado a falar sobre produção musical no *New York Music Seminar* ao lado de famosos produtores como Frankie Knuckles.

O Elektric Music finalmente assinou um contrato de gravação com o selo alemão SPV e trabalhou em mixagens para o grupo de tecno britânico LFO e o grupo americano Information Society. Eles também foram os únicos não britânicos a ser convidados a gravar uma faixa para o álbum de 40º aniversário do NME, onde vários grupos fariam versões cover de primeiros lugares das paradas. O Elektric Music escolheu gravar o sucesso dos Equals dos anos 60, "Baby Come Back". (A propósito, na mesma compilação, o Ride gravou "The Model" do Kraftwerk).

Até então, o Elektric Music lançou um single chamado "Crosstalk" que apresenta a mesma voz eletrônica que era característica do Kraftwerk. Uma situação que eles descrevem como, "quando deixamos o Kraftwerk, o DLS (Digital Lead Singer=Cantor Líder Digital) estava sem emprego. Então nós o convidamos a se unir ao Elektric Music. Ele é apenas mais um membro do grupo."(12)

Está claro que Bartos via o Elektric Music como uma continuação de algumas idéias em que o Kraftwerk trabalhava, e em particular a idéia de uma linguagem universal, descrevendo-o como "Elektric Esperanto". Karl Bartos:

"Ao final dos anos 80, o Kraftwerk era um gigante paralizado. A estrutura interna não permitia nenhuma idéia nova. Nossa música mudou, mas apenas quebrando aquele isolamento e mudando para coisas novas."(13)

Contudo, Bartos tinha sentimentos conflitantes sobre sua saída:

"Estou muito agradecido por ter tido a oportunidade de estar no Kraftwerk por 15 anos, é uma grande honra para mim. Seria uma contradição estar amargurado e orgulhoso ao mesmo tempo, eu ainda admiro Ralf e Florian."(14)

Ele também diz que "às vezes nós nos encontramos acidentalmente na rua porque nosso novo estúdio não fica muito distante do Kling Klang, e Düsseldorf não é uma cidade grande."(15)

Houve muita especulação sobre o relacionamento entre Hütter e Schneider e os outros músicos do Kraftwerk ao longo dos anos. O que parece certo é que músicos desde Michael Rother e Klaus Dinger no começo, até os colaboradores dos dias de hoje tiveram que aceitar que a imagem do grupo fosse mais importante do que as personalidades individuais. Depois de muitos anos de colaboração, mesmo Flur e Bartos pareciam às vezes estar incertos de sua posição dentro da hierarquia do grupo. Eles freqüentemente pareciam um tanto distantes do santuário interior de Hütter e Schneider.

Esse controle tão rigoroso pode levar inevitavelmente a acusações de enfoque ditatorial. Muitos outros músicos cujo pecado real parece ter sido uma particularidade de propósitos foram igualmente acusados, de James Brown, Frank Zappa e Miles Davis até às reclamações de severidade muitas vezes dirigidas contra maestros clássicos. Hütter e Schneider claramente não tinham menos vontade de perder o controle de seu produto para ninguém mais. Afinal, o Kraftwerk era seu bebê e é natural que eles se sentissem protetores quanto a ele. Maxime Schmitt:

"É claro que era algo muito forte no Ralf, é óbvio, mas sem isso o conceito do Kraftwerk não poderia existir. Quando algo é tão afiado e extremo como o Kraftwerk, tão defendido, é óbvio que passe de um certo estágio, porque também se torna uma paranóia.

Mas não como pessoas porque eles são saudáveis, eles raramente bebem, não fumam, não são o tipo de gente que precisa de comprimidos para os impulsionar.

Tanto Ralf como Florian têm fundamentalmente o mesmo enfoque, que é viver para a música, eles são o Kraftwerk. Eles defenderão este conceito com coração e alma."(16)

Entretanto, qualquer que seja a forma que esta proteção tome, com relação ao trabalho feito por outros colaboradores no passado, Hütter comentou:

“É uma situação aberta. Talvez eu tenha me esquecido de mencionar alguém e amanhã eu perceba que me esqueci desta ou daquela pessoa. Todos são importantes de um certo modo, mesmo se fosse por coisas pequenas, é uma continuidade.”(17)

Hütter e Schneider são sempre relutantes em falar sobre o passado, seja de pessoas, shows ou sua música. Alguns podem argumentar que essa relutância de certo modo oculta a importância de outras pessoas na história do Kraftwerk em favor da força criativa principal dos dois membros originais. Hütter e Schneider forneceram o ímpeto inicial e sempre foram o foco conceitual que as pessoas identificam com o Kraftwerk. Eles sempre afirmaram que a identidade do grupo era muito mais importante do que os indivíduos envolvidos. Com isto em mente, é talvez compreensível seu excesso de proteção da imagem do grupo. Emil Schult:

“Não importa, é como uma árvore que está em crescimento, e conforme ela cresce ela vai ficar do tamanho que merece. A verdadeira riqueza do sucesso ou reconhecimento é pessoal; o que eu sei, o que eu posso fazer, onde eu posso ir, eu tenho mais amigos no meio musical agora, como Wally Badarou, essa é a riqueza para mim, essas são as coisas boas.”(18)

Quando o LP *The Mix* foi finalmente lançado na metade de 1991, ele recebeu críticas geralmente favoráveis, atingindo o posto 15 no Reino Unido e foi percebido como um projeto bem sucedido e um jeito único de apresentar uma coleção de sucessos. Entretanto, pela escolha das faixas não pode ser concebido como um pacote de grandes sucessos, pois muitas de suas canções mais conhecidas como “The Model” e “Showroom Dummies” são notáveis por sua ausência. Mais surpreendente é a omissão de “Tour de France”, que por nunca ter estado presente num álbum, teria sido uma escolha natural para uma coletânea de maiores sucessos. Aparentemente, a resposta de Hütter à surpresa de Schmitt por sua omissão foi, “Sim, é assim mesmo, ela pode nunca aparecer num álbum.”(19) Em vez disso eles tomaram a decisão de incluir algumas de suas faixas mais desconhecidas como “Dentak” e “Metal On Metal”. Aparentemente, a escolha foi ditada pela possibilidade de uma futura turnê que, contudo, apresentava tanto “The Model” como “Tour de France” apesar de não aparecerem no LP.

Entretanto, *The Mix* contém muitas das canções mais conhecidas do grupo abrangendo um período amplo de sua carreira, desde uma “Autobahn” re-trabalhada e reduzida até uma versão nova de “Musique Non-Stop”. Certamente haviam riscos atrelados à re-gravação de uma proporção de suas faixas mais populares, sendo que se eles errassem ao acrescentar ou melhorar as originais, eles teriam perdido cinco anos. Isto era obviamente algo que preocupava Karl Bartos:

“Normalmente, se você faz um disco de sucessos, você edita as fitas, e lança e vende milhões de discos. Mas se você faz o mesmo e tira todas as coisas reais que as tornaram fortes em primeiro lugar, então bingo...”(20)

Maxime Schmitt, também, achou que eles estavam relutantes em fazer um disco de maiores sucessos, “eu achava mesmo que seria uma coisa se tivesse trazido as faixas como eram originalmente, apenas para que as pessoas ao invés de ter todos os discos, teria um apanhado do Kraftwerk.”(21)

Hütter e Schneider foram suficientemente cuidadosos com a empreitada para mais uma vez medir as impressões sobre o produto final de várias fontes. Antes de seu lançamento Hütter convidou separadamente seu amigo DJ Boris Venzen e Jens Lissat, um DJ do Königsburg Club de Krefeld, para virem ao estúdio e ouvir as demos. Hütter e Schneider foram cautelosos de não deixar ninguém ter uma cópia real, mas apenas deixá-los escutar no estúdio e dar suas impressões.

Como resultado dessas consultas, certas mudanças foram feitas em várias faixas, em particular nos vocais de “Radioactivity” onde as palavras foram tornadas mais claras. O grupo estava preocupado em não repetir a ambigüidade que tinha envolvido a versão original. Desta vez a letra claramente afirma, “stop radioactivity”, assim como relaciona desastres nucleares como Chernobyl, Sellafield e Hiroshima.

Em geral, as críticas tendiam a ficar do lado de Hütter e Schneider e aprovava *The Mix* como um bom resumo da carreira do grupo até então. Entretanto, fãs e críticos estavam tão divididos quanto os membros do grupo, sobre se teria sido melhor não ter mexido nas originais. Inevitavelmente, algumas pessoas ficaram menos impressionadas. Didier Lestrade:

“O álbum é um erro. As pessoas estavam esperando pelo álbum mais inovador e com *The Mix* há a sensação de que há milhares de sons que permanecem sem ser utilizados. O Kraftwerk deveria ser impressionante, o que não é o caso aqui. Também, eles deveriam ter feito peças como “Ananas Symphonie”...”(22)

Realmente, à primeira audição, em algumas faixas nada parece ter sido radicalmente alterado e deve ter sido tentador comentar, “porque eles se preocuparam?”, especialmente considerando o tempo que levou. Entretanto, muitas das peças mais antigas foram totalmente reconstruídas com ritmos novos e sons que as atualizavam para os anos 90. “The Robots” por exemplo, tem um clima muito mais dançante, não soando fora de lugar se tocada lado a lado com a música tecno mais atual. Audições repetidas revelam um toque sutil e uma leveza que faz o novo projeto brilhar com novidade.

A ausência de Flur e Bartos se reflete no projeto da capa que traz os recém-construídos robôs. Hütter na frente e Schneider atrás. Na parte interna da capa eles seriam reunidos a novos robôs de Karl Bartos e Fritz Hilpert. No final, eles usaram dois perfis diferentes do robô de Hilpert para manter a ilusão de um quarteto. Como reflexo do exercício técnico que representou *The Mix*, a maior parte dos créditos na capa foram atribuídos aos engenheiros de hardware e software.

Os novos robôs inicialmente seriam bonecos vestidos como antes, mas em vez disso eles escolheram versões minimalistas despidas que tinham as cabeças e as mãos finalizadas, mas corpos que revelavam as partes móveis dos robôs. Estes robôs agora eram capazes de “dançar” com seus braços, mas estranhamente para um grupo que sempre dependeu tanto de ritmo, eles não tinham pernas móveis. Eles foram revelados, não como você poderia esperar na MTV, mas no programa científico *Tomorrow's World* na TV britânica.

A representação contínua do grupo como robôs também era algo que tinha se tornado uma estrutura de sustentação. Tanto Bartos como Schult eram da opinião de que a idéia era bem antiquada se fosse comparada à tecnologia dos robôs que estava disponível então no Japão. A seus olhos, os robôs tinham deixado de ser úteis e era hora de uma mudança. Como disse Emil Schult, “os garotos querem realmente ver Ralf como um robô, ou eles querem ver os novos como em *Terminator?*”(23)

Karl Bartos também critica a decisão de continuar com os robôs:

“No começo eu até que gostava dos robôs, porque era novo, era uma boa idéia. Mas se você faz a mesma coisa dez anos depois é ridículo.”(24)

Hütter e Schneider, contudo, ainda achavam que os robôs tinham um papel importante a cumprir na imagem do grupo. Eles exigiam que todas as fotos promocionais mostrassem os robôs, tanto que eles se certificaram de que todas as fotos antigas fossem recolhidas dos escritórios da Electrola na Alemanha. Eles viam os novos robôs como uma progressão evolutiva. Florian Schneider:

“Nós estamos muito satisfeitos de ter robôs que agora podem se mover durante os shows com gestos reais.

A imagem do robô é muito importante para nós, é muito estimulante para a imaginação das pessoas. Nós sempre achamos que muitas pessoas são robôs sem saber. Os intérpretes de música clássica, Horowitz por exemplo, são como robôs, fazendo uma reprodução da música que é sempre igual. É automático, e eles fazem como se fosse natural, o que não é verdade. Então, nós abrimos as cortinas e dizemos: “Vejam, todos podem ser robóticos, controlados”. Em Paris, as pessoas vão ao Metro, elas se movem, elas vão a seus escritórios, 8 da manhã – é como controle remoto. É estranho.

Na verdade, nós expusemos a atitude mecânica e robótica de nossa civilização. É um problema filosófico, mas ao mesmo tempo é engraçado, cheio de humor. Os robôs podem ser uma imagem, uma projeção, uma reflexão, um espelho do que acontece – eu acho que as pessoas entendem isso. Você não tem que explicar, eu acho que as coisas falam por si. É um motivo porque eu não tenho que explicar tanto o que fazemos.”(25)

Como tinham retrabalhado e re-definido sua carreira até então, todas as faixas de *The Mix* foram reconstruídas com a ajuda de Fritz Hilpert, mantendo a essência dos originais mas embelezando-as com ritmos e sons. Tendo sido essencialmente re-gravadas as faixas têm um clima homogêneo, diferente dos pacotes de grandes sucessos tradicionais que tendem a refletir a sofisticação crescente de um grupo. Também não são apenas remixes, como a maior parte dos grupos teria feito, por isso o título não é “The Remix”, mas as faixas foram digitalmente reconstruídas utilizando elementos sampleados dos originais. Ralf Hütter:

“Quando a maior parte das pessoas faz um remix isto quer dizer que eles entregam as antigas fitas ao engenheiro que faz algo com elas. Para nós não foi assim. No estúdio Kling Klang, que é a máquina que nós tocamos, o estúdio é nosso instrumento, nosso trabalho musical é chamado the mix. Toda nossa música é transformada em formato digital, todos os sons são controlados pelo computador, não há mais fitas, portanto the mix é como um jeito de fazer música. Portanto the mix é como tocar ao vivo. Em princípio *The Mix* é um álbum ao vivo.”(26)

Um dos maiores feitos do projeto *The Mix* era que agora Hütter e Schneider poderiam prescindir totalmente do trabalhoso uso de fitas. Eles agora tinham toda a infinidade de sons e melodias do Kraftwerk guardadas no computador para a posteridade, facilmente acessíveis para qualquer propósito. Assim como qualquer companhia de sucesso, ou obra de arte, eles estavam começando a olhar para seus trabalhos completos como uma possível herança. Ralf Hütter:

“Nós transferimos todos os nossos sons para o formato digital, toda nossa memória, todas as fitas antigas que estavam se desmagnetizando, e nós modificamos todos os sons originais para o formato digital na memória do computador. Agora toda a enciclopédia do Kraftwerk está a nosso dispor, um catálogo completo. E um dia quando nós tenhamos parado ou estivermos mortos, talvez alguém mais seja capaz de continuar essas idéias e sons e fazer novas composições.”(27)

Agora era evidente que não havia segundas intenções em guardar seus sons além do lançamento do LP *The Mix*. Ralf Hütter:

“O Kraftwerk é permanente. Durabilidade é um conceito central na arte. Nossos sons e programas são imortais. Graças ao computador alguém mais será capaz de continuar o que estamos fazendo.”(28)

Após o lançamento de *The Mix*, o grupo repetiu o exercício de *Computer World* de levar o estúdio numa turnê, mais uma vez essencialmente despindo o estúdio de todo o equipamento e remontando o mesmo no palco. A idéia que Hütter explicou era de apresentar algo que estava no meio do caminho entre um filme e uma discoteca, uma peça moderna de arte multi-media. Embora isto tenha deixado o Kling Klang com as paredes nuas, também tem um porão que é como um museu com todo seu equipamento antigo e

sintetizadores, sem mencionar uma considerável coleção do material de arquivo do grupo.
Florian Schneider:

“Nós usamos o porão para guardar os instrumentos antigos e as máquinas que não usamos mais. Nós nunca jogamos fora as coisas velhas. É sempre bastante útil para recriar velhos sons, seja de fita ou das velhas máquinas. Porque é diferente, nós não conseguimos recriá-los com as máquinas modernas, os sons são específicos, e para certas composições nós temos que ter esse som específico de uma certa época. É também a idade do instrumento que dá um certo tom, uma certa pátina como nos filmes antigos, é impossível conseguir isso com um instrumento novo, é como cores antigas.”(29)

O grupo tem o cuidado de não descartar nada envolvido em seu passado, e é interessante como Schneider atribui certos sons a certas máquinas do mesmo modo que um músico clássico faria com violinos antigos, por exemplo.

Eles pretendiam inicialmente que a turnê de 1991/92 fosse uma das mais extensas que eles já haviam feito, os levando à Europa, EUA e Japão. Entretanto, a turnê nunca foi além da Europa, sendo as partes seguintes canceladas – ou talvez adiadas. A propósito, na turnê europeia, o show de Berlim foi adiado quando o grupo chegou e encontrou o local, onde aconteceria o show, no lado Oriental da cidade, muito sujo. O show foi eventualmente re-programado para um local diferente.

Para as datas que eles tocaram efetivamente, eles continuaram a incluir Fritz Hilpert que substituíra Wolfgang Flur como o baterista principal do grupo. Eles também contrataram o músico português Fernando Abrantes que tinha mais do que uma leve semelhança com Karl Bartos. Abrantes foi substituído depois da turnê no Reino Unido por outro dos engenheiros, Henning Schmitz. Possivelmente Abrantes era um pouco exuberante demais – por dançar e sorrir no palco e não manter a imagem mais austera do Kraftwerk. Oficialmente, Hütter explicou sua saída dizendo que era muito difícil trabalhar com ele que morava em Portugal. Entretanto, eles continuaram a usar seu robô recém construído por não terem tempo de fazer um para Schmitz. Aparentemente era mais fácil substituir membros do grupo durante a turnê do que robôs!

De qualquer modo, o fato de Flur e Bartos não estarem mais presentes não parecia incomodar muito o público. Mais importante, os perfis distintos de Hütter e Schneider ainda eram evidentes como era a disposição clássica dos quatro membros em semi-círculo. Como não haviam fotos de publicidade desde *Man Machine*, o público pode não ter se incomodado muito com quem estava no grupo e quem não estava.

O grupo tocou para platéias de 2 a 3 mil pessoas, provando que apesar de não ter material novo, eles quase não tinham perdido popularidade. Entretanto, alguns shows em regiões mais remotas tiveram público menor, e em alguns shows houve reclamações de que a música não estava suficientemente alta. Como sempre, o que era tocado ao vivo e o que era gravado em hard disc era um mistério, embora em entrevistas Hütter agora afirmasse uma nova flexibilidade dentro da formação, que lhes permitia explorar e improvisar. Como disse Hütter, “é um sistema computadorizado, cada um de nós tem a conexão e pode brincar com isso. É na verdade a mixagem que nós podemos mudar.”(30)

Florian Schneider:

“Depende da música. Às vezes, tudo é automático, às vezes nós reagimos e modificamos. Por exemplo, em “Pocket Calculator” tudo é controlado pelas pequenas caixas. Eu acho que nós criamos e desenvolvemos um modo de fazer música, e todos os dias nós aprendemos mais e mais – ainda não está terminado. É como um midi-DJ ou midi-mix. É o computador tocando com o software, reagindo e criando...”

Por exemplo, as palavras que são cantadas pelas vozes sintéticas ou pelo Ralf aparecem nas telas, nos vídeos. Elas também são disparadas pelo sistema midi, é sincronizado com os ritmos através do midi.”(31)

Dan Lacksman ex-membro do grupo belga Telex se encontrou com o Kraftwerk depois de seu show em Bruxelas onde Hütter tentou explicar a ele como as oportunidades dentro da nova formação agiam. Lacksman:

“Ralf me disse algumas coisas sobre o modo que eles trabalham no palco, e como eles têm a possibilidade de mudar algumas coisas ao vivo. Tudo é baseado em seqüências pré-programadas (provavelmente em grupos de oito barras) e eles têm que decidir uma fração de segundo antes qual tocar. Por exemplo, eles decidem, “agora nós tocamos o padrão número três”, e eles ativam um controle específico. Ralf me disse que é muito estressante porque eles só têm alguns segundos para decidir o que vem depois.”(32)

Patrick Codenys também estava no show em Bruxelas e dá sua opinião sobre seu show:

“Foi muito interessante assisti-los ao vivo. Eu pude detectar muitas coisas que eles realmente tocaram ao vivo. No palco eles são como chefes de um laboratório que controlam tudo. Obviamente Ralf faz muitas coisas. Eu acho que ele tem um sinclavier com todos os sons. Principalmente eu acho que ele inicia e interrompe os sons ao invés de realmente tocá-los, exceto no final do show quando eles saem do palco um de cada vez. Eu vejo Florian mais como um bom operador, mas seria impossível imaginar o Kraftwerk sem ele.”(33)

Os shows de 1991 tiveram muitos destaques memoráveis, sempre começando com “Numbers”, “Computer World”, “Home Computer” e “Computer Love”. O restante do show raramente mudava e trazia outras faixas de *The Mix*, como “Autobahn”, “Radio-Activity”, “Trans-Europe Express – Metal On Metal – Abzug”, com a adição de “Tour de France” e “The Model”. Para se manter mais fiel à idade de “Autobahn”, o ruído da partida do carro no início mostra como é difícil de fazê-lo funcionar.

Os robôs recém modificados apareciam em destaque ao final do show. Quando as telas eram erguidas para revelar os robôs, eles usavam o velho truque teatral de piscar luzes brancas para ampliar seus movimentos. Estes eram coordenados por Gunther Spachholz, o gerente de turnê, em um painel do lado direito do palco. Talvez como precursor do dia em que os robôs excursionassem por si mesmos, eles tinham seu próprio segmento do show, naturalmente durante “The Robots”. Se uma turnê de robôs for uma ambição realista, Hütter e Schneider devem ter ficado satisfeitos pelo fato de que eles eram recebidos por um entusiasmado aplauso.

Mais uma vez, “Pocket Calculator” via o grupo deixando a segurança de seus consoles para ficar próximo à platéia, com cada membro tocando um pequeno aparelho de mão. Para o deleite do público eles ofereciam estes para as pessoas tocarem. Schneider às vezes imitava uma postura roqueira tocando o seu por trás de suas costas. Como um crítico disse, “Acredite, se você pode posar com uma calculadora, você pode qualquer coisa.”(34) Durante o final de “Music Non-Stop” os membros do grupo deixam o palco um de cada vez, cada um fazendo um tipo de improviso reminescente de um grupo de jazz. Schneider é sempre o primeiro a sair, tendo permanecido a maior parte do show mais imóvel que seu robô. Qual o propósito de uma pasta que ele sempre carrega com ele ainda é um mistério. Finalmente, um pouco antes das cortinas se fecharem, Hütter inicia uma seqüência final e às vezes pronuncia umas poucas palavras como “Goodnight” ou “Nous allons danser” (nós vamos dançar). O grupo desaparece e a música continua enquanto uma voz de robô repete a frase “Music Non-Stop”.

A turnê *The Mix*, nunca tendo ido além de sua parte europeia, terminou em Budapest em novembro de 1991. Certamente não deve ter sido por causa de falta de interesse do público que o restante da turnê fosse cancelada. É mais provável que um fator que contribuiu foi o fato de que Schneider, como disse Bartos, estava cada vez mais relutante de excursionar. Ou pode ter sido devido ao fato de que algumas críticas fossem

depreciativas pela falta de material novo e de afirmarem que não era nada mais do que a continuação da turnê *Computer World*, apenas dez anos depois.

De qualquer modo, parece que algumas das datas da turnê foram mais tranquilas do que outras. Isto foi confirmado por Bernard Gely do canal de TV francês TFI, que viajou para se encontrar com o grupo num show de última hora em Lyon, em preparação para uma transmissão na semana seguinte. Gely chegou ao local do show e se encontrou com Schneider, que tinha viajado a Lyon no trem noturno de Düsseldorf a Paris e depois no TGV a Lyon. Schneider escolheu essa rota bem complicada para experimentar o novo TGV, que ele conheceu com entusiasmo. Schneider paciente e amavelmente ajudou Gery a aprontar os robôs para a filmagem.

Quando Hütter chegou pelo meio mais convencional de ônibus, Gery se lembra dele chegando agarrado à valise com os discos que continham todas as músicas. Gely encontrou Hütter nervoso e agitado, e quando foi para discutirem sobre a filmagem do grupo no palco e os robôs nos camarins, Hütter pareceu congelar e se tornou impossível falar com ele. Eventualmente Gely conseguiu filmar secretamente um pequeno trecho do show, juntamente com uma tomada nos bastidores dos robôs.

Para coincidir com a parte inglesa da turnê, foi lançado um single de “The Robots”, acompanhado de um vídeo que mostrava os robôs da turnê, inclusive o de Abrantes. Para as datas europeias “Radio-Activity” foi lançado com remixes de William Orbit em seu estúdio Guerilla em Londres e François Kervorkian em Nova York. O anonimato do processo de mixagem que podia ser conseguido agora pela transferência de dados por modem parece que lhes agradava. Hütter descreve seu contato com François “Le Croissant” Kervorkian em Nova York:

“Nós enviamos os discos, ou tranferimos os dados por modem, e ele trabalha, porque nós nos conhecemos bem, nós trocamos idéias, nós nem fomos a Nova York, é imaterial agora...”(35)

Contudo, nem todos os contatos do grupo são impessoais. William Orbit descreve um encontro que ele teve com Ralf Hütter por causa do remix de “Radio-Activity”:

“Nós nos conhecemos pela EMI, sua gravadora. Eles estavam procurando alguém que fizesse uma mixagem de “Radio-Activity”. Então eu fui a um encontro no último verão (1991). Ralf Hütter estava lá, eu estava bastante excitado porque eu era um grande fã do Kraftwerk. Ele foi bem caloroso, sua aparência era incrível porque ele estava de shorts! Ele era bem quieto, ele não correspondia a toda sua imagem de um tipo de mago da cena dance. Nós conversamos, eu lhe toquei algumas coisas que eu tinha feito, e o que ele mais gostou foram as coisas que eu tinha feito para o Nitzer Ebb e The Shamen. Ele me disse que queria uma “mixagem perigosa”...(36)

Depois de seu encontro, Orbit recebeu um disquete e uma fita de duas polegadas enviadas por Fritz Hilpert. Hütter, desta vez mais sobriamente vestido de terno, visitou Orbit duas vezes no estúdio enquanto ele trabalhava no remix. Orbit:

“Eu pude ver que ele é um total perfeccionista, mas ele tem essa pureza, uma atenção obsessiva pelos detalhes, eu gostei muito disso. E também o fato de ele fazer questão de estar presente. A maior parte das pessoas apenas encomenda o que deseja e é só. Nós ligamos para Schneider em Düsseldorf umas duas vezes e tocamos para ele o remix.

Eu falei brevemente com Florian e nós discutimos algo que temos em comum. Como eu, ele é bastante interessado em fonética, o som da linguagem. Ele tem um aparelho que me fascina embora eu não saiba muito sobre ele. É um aparelho que cria uma voz, algo mais inteligente que um vocoder. Ele digita algo no aparelho e as frases são emitidas. Na verdade eu acho que todas as vozes do último álbum vêm disso.”(37)

Como “Radio-Activity” tinha sido um sucesso originalmente na França, a faixa remixada parecia que repetiria seu sucesso, embora sua popularidade na França tivesse diminuído devido à pequena vendagem de *Electric Café*. A EMI France tentou convencer o grupo a fornecer um vídeo para ser utilizado na TV. O Kraftwerk como sempre recusou, não demonstrando vontade de fornecer à gravadora o que eles queriam. Enfim, a EMI meio desesperada usou o recente vídeo de “The Robots” como um acompanhamento visual descontraído para a faixa.

Apesar da recusa em fornecer um vídeo, eles ainda se prepararam para matar a vontade dos jornalistas e dar a repórteres selecionados uma entrevista. Durante o outono de 1991, o jornalista francês e amigo Jean-François Bizot, teve a rara honra de visitar o estúdio Kling Klang que aparentemente é protegido do correio e visitantes por códigos secretos de entrada.

Bizot foi o único jornalista a ter permitida uma entrevista no estúdio, principalmente por sua antiga amizade com o grupo (Bizot tinha ajudado a organizar o festival alemão em 1973, o primeiro show do grupo no exterior). O resultado da visita foi um artigo na revista *Actuel* e também uma transmissão de 45 minutos na rádio da moda baseada em Paris Radio Nova. A transmissão foi caracterizada por um jingle que o grupo gravou para a estação que consistia de vozes de robôs dizendo, “Ra-di-o No-va, cent-un-cinq...” (105 sendo a frequência da rádio).

Esta é uma atividade promocional diária para a maior parte dos grupos, mas para o Kraftwerk era a primeira vez que eles concordaram com tal plano, tendo recusado inúmeros convites para anúncios e trilhas sonoras no passado. Um exemplo mais recente disto foi a oportunidade de fazer as músicas de assinatura e jingles para o canal de TV franco-alemão *Arte*, lançado em 1992. Como sempre eles recusaram, embora a alta qualidade deste canal estivesse de acordo com os padrões do grupo.

Bizot descreveu Hütter como, “bem conservado como um robô, com uma perna nervosa que salta de seus shorts de ciclista, o corte de cabelos sempre perfeito, quase nenhuma ruga e de voz ainda suave.” (38) Ele também descreveu o estúdio Kling Klang onde, “apenas as máquinas mudaram. Os micro-computadores estão empilhados nas estantes à luz de neon azul. Seu estúdio é uma fábrica futurista que é o sonho de todo maníaco por som.” (39) Bizot diz então que o grupo entra no estúdio como se fossem monges se preparando para vesperais eletrônicas. Trabalhando por tantos anos regularmente das 5 da tarde à uma da manhã, Bizot perguntou-lhes como eles conseguem se encontrar e trabalhar no mesmo lugar, se encarando por 20 anos. “Nós temos uma técnica budista para termos paciência” (40), explicou Hütter.

Com técnica budista ou não, eles mantiveram um enfoque assustadoramente consistente e disciplinado, que parece ter mudado muito pouco nos mais de 20 anos que o estúdio Kling Klang existe. Em 1991 ao serem perguntados de que consistia o seu dia, Hütter e Schneider separadamente deram respostas estranhamente coerentes. Hütter:

“Eu me levanto de manhã, escovo os dentes (risos), vou ao estúdio. Eu trabalho, volto para casa, me alimento, durmo.” (41)

Como se sintonizasse a mesma resposta pré-programada, Schneider ecoa o mesmo sentimento:

“Eu acordo de manhã por volta das dez horas, às vezes mais cedo no verão, às vezes mais tarde no inverno, então escovo os dentes (risos). Primeiro eu leio o jornal, eu vou à cafeteria para o desjejum, eu faço as pequenas coisas que as pessoas têm que fazer.” (42)

Ambos afirmam que suas vidas não são “nada de especial”. Que serve para confirmar que realmente são chatas de falar a respeito, ou mais provavelmente, seja um jeito educado de dizer, “cuide de sua vida”. Como Florian Schneider diz, “eu acho que

levamos uma vida que é bastante normal. Mas também o que é normal? É uma questão filosófica...”(43)

Nenhum deles é casado, Schneider diz que mora sozinho, mas confessa que, “tem amigos...mas estas coisas são particulares.”(44) Na verdade, Schneider mora num apartamento próximo ao centro de Düsseldorf, apropriadamente num prédio que seu pai projetou nos anos 60. Aparentemente, ele e sua namorada tiveram uma filha há pouco tempo.

Dos dois membros do Kraftwerk, ele tem um senso de humor mais visível. Maxime Schmitt:

“Florian é alguém muito, muito engraçado. Entretanto, ele tem um problema com a comunicação. Às vezes quando você fala com ele, ele fica ruborizado sem motivo. Ele detesta turnês, detesta aviões. Ele precisa se divertir o tempo todo. Se ele entra numa cafeteria, dez minutos depois ele sai, ele come seu chocolate, ele toma seu café, então ele diz, “rápido, vamos a outro lugar.” As palavras que Florian mais usa são, “que tédio”. Ele trabalha no estúdio até as 2 da manhã e de repente ele pára e diz, “Aah, que tédio!” Mas no dia seguinte ele volta.

Ele também é alguém que é muito contraditório. Às vezes ele fica ultra-paranóico, se ele vê fotografos, ele foge como uma bala e você não o vê por dois dias. Mas ao mesmo tempo no dia do show no Olympia, ele sai e compra doces na rua, ou se mistura aos fãs na entrada. Na sala de espetáculos, as pessoas dizem, “Onde está Florian?” e ele está na porta, vendo como andam as coisas, quanta gente veio.”(45)

O mais solitário Hütter ainda mora na casa de sua família que ele divide com sua irmã e a família dela. Entretanto, quando é entrevistado ele afirma de modo conflitante que mora “sozinho com amigos”.(46) Hütter às vezes se refere à sua parte da casa como seu “bunker”, quase como um estúdio alternativo. Ele converteu uma sala em um grande espaço aberto onde o piso é preto e as paredes e o teto são espelhados. Esta é uma idéia que vem desde seus dias de faculdade, e é possivelmente uma tentativa de criar sua própria “Hall Of Mirrors”. Neste quarto há também grandes telas de TV que são refletidas nas paredes. Aparentemente ele tem um telefone que não toca mas apenas se acende quando ele recebe uma chamada. Para Hütter o telefone é uma forma antiquada de comunicação. Ele chegou a afirmar que uma das razões pelas quais eles nunca colaboraram com outros artistas é porque o estúdio não tem telefone. Ralf Hütter:

“O telefone é uma antigüidade – você nunca sabe quem está ligando, não existe uma imagem, é um produto fora de moda que constantemente interrompe o trabalho.”(47)

Em outro quarto, suas oito ou nove bicicletas estão alinhadas em um rack cromado. No mesmo quarto está um guarda-roupas que contém apenas roupas pretas, então ele nunca se pergunta, “Como vou me vestir?” A opinião da maior parte das pessoas é de que Hütter é uma pessoa solitária que tem poucos amigos próximos. Karl Bartos:

“Ele é muito inteligente, ele é bastante consciente do que faz. Ele me disse uma vez, “Eu vivo minha vida como uma ferrovia, fazendo exatamente as mesmas coisas todos os dias.” É muito difícil para ele ter amigos de verdade. Acho que seu único amigo é Florian. Ele pedala com uns dois caras, eles saem para passeios de bicicleta por 8 ou 10 horas de uma vez. Ele parece que precisa das montanhas. Ele vai pedalar lá por três semanas de uma vez.”(48)

Certamente, a opinião geral das pessoas que os conhecem, é que eles mantêm a distância e que Hütter em particular é difícil de se conhecer. Patrick Codenys:

“Eu conheci Ralf por volta de 1988/89. Eu tive duas conversas de cerca de uma hora com ele. Ele não é muito falante. Nós falamos brevemente sobre máquinas e instrumentos, então sobre cidades, design, arte e inevitavelmente ciclismo. Mas eu não posso fingir que o conheço de verdade. Na verdade, acho que muito pouca gente o conhece.

Florian eu conheci recentemente quando o Kraftwerk tocou no Ancienne Belgique em Bruxelas, nós falamos um pouco. Ele é de certo modo mais aberto que Ralf. Em Bruxelas depois do show ele perguntava, “onde estão as garotas?...”, mas talvez ele estivesse um pouco bêbado.”(49)

A distância que eles mantêm entre si mesmos e o público significa que eles são capazes de andar sem serem reconhecidos. Como diz Schneider, “na cidade onde vivemos tudo é anônimo, há pouca mídia, é bem provinciana, não há estações de rádio, canais de TV, gravadoras...”(50)

Hütter às vezes é reconhecido em suas vistas regulares a discotecas de tecno e às vezes lhe pedem um autógrafa. Quando lhe perguntam se ele tem receio de parecer frio, distante e calculista, ele responde, “é mais talvez na cabeça das pessoas. Talvez seja um preconceito de um período do rock – pseudo-caloroso.”(51)

Schneider acha que a imagem toda não deixa de ter um lado engraçado:

“Muitas pessoas se esquecem que há coisas que são humanas e engraçadas – vamos dizer entre engraçadas e... é como os filmes de terror, podem ser engraçados e podem ser horríveis ou mágicos, depende de seu ponto de vista.”(52)

Quando parecia que Hütter e Schneider estavam prontos para se acomodar em mais um silêncio prolongado – uma virada interessante na história do Kraftwerk aconteceu. Em junho de 1992 o grupo um tanto surpreendentemente concordou em tocar num concerto que protestava contra a construção de uma segunda usina de processamento nuclear em Sellafield no norte da Inglaterra. O show no Manchester G-Mex Centre foi organizado pelo U2, que encabeçava o evento e também apresentava Public Enemy e o Big Audio Dynamite II. Depois de um show secreto de aquecimento na Leicester Polytechnic, o Kraftwerk abriu o show do G-Mex, começando tão cedo que a maior parte do público e muitos críticos perderam a maior parte de seu show que era uma versão mais curta de sua turnê *The Mix* e que apropriadamente apresentava “Radio-Activity”.

Comentadores nos bastidores decreveram Hütter e Schneider como “de bico calado” por seu envolvimento no evento, e foi realmente não característico deles concordar em participar de tal evento. Afinal, seria natural para um grupo que já tinha dispensado Michael Jackson e David Bowie, fazer o mesmo com o U2. O ecologicamente correto Kraftwerk foi provavelmente convencido por um evento que tratava de preocupações globais com a energia nuclear. Eles podem ter sentido a necessidade de inverter a ambigüidade que tinha envolvido o lançamento de “Radio-Activity” 16 anos antes. Seja qual fosse o motivo, era a primeira vez que o Kraftwerk tinha dividido um palco com outro grupo desde 1973, e certamente a primeira vez que se envolveram diretamente a favor de um tema.

O Kraftwerk também concordou em participar de um projeto multi-media que foi proposto na cidade de Barcelona. Em seus planos iniciais este é visto como um jardim cultural localizado num morro próximo da cidade que seria um tipo de parque temático artístico, musical e de vídeo. Outros artistas que contribuem para o projeto são Brian Eno, Peter Gabriel, Laurie Anderson, Philip Glass e David Van Tieghem.

Para um grupo que tem sido tão infuente, poucos artistas ao longo dos anos foram ousados a ponto de fazer versões cover de suas músicas. Além de vários samples dos discos que eles lançaram, houve recentemente umas poucas e notáveis excessões. No final dos anos 80 Siouxsie And The Banshees lançou um álbum de versões cover que trazia uma cover mal sucedida de “The Hall Of Mirrors”. Em 1991, o artista de vanguarda americano Gary Lucas gravou uma versão cover bem curiosa de “Autobahn” trazendo guitarra e efeitos sonoros que foi lançada numa compilação do selo alemão Enemy, chamada *Knitting Factory Tours Europe 1991*.

Finalmente, 1992 viu o lançamento de um disco chamado *Possessed* do violinista Alexander Balanescu e seu quarteto de cordas. O LP traz cinco versões cover sem

precedentes do Kraftwerk. “The Robots”, “The Model”, “Autobahn”, “Computer Love” e “Pocket Calculator” tendo todas sido arrançadas como peças para quarteto de cordas. Isto não apenas enfatizou a natureza clássica de algumas das melodias do Kraftwerk, mas também destacou a sutileza de alguns arranjos.

Então, músicos clássicos agora podiam ser acrescentados a uma longa lista de pessoas que são citadas como tendo sido influenciadas pelo Kraftwerk. É uma lista que incluiu músicos de quase todas as áreas da música; músicos contemporâneos de vanguarda, industriais, grupos de sintetizadores, tecno, acid house, electro e hip-hop. Ralf Hütter:

“O universo mecânico do Kraftwerk tem sido clonado ou copiado em Detroit, Bruxelas, Milão, Manchester e mesmo psicodelizado pelo delírio da house music. Você pode defini-lo como quiser; música de ficção científica, tecno disco, rock cibernético. Mas o termo que eu prefiro ainda mais é robot pop (pop de robô). Ele se encaixa em nosso objetivo – que consiste em trabalhar sem folga na construção de uma canção pop perfeita para as tribos da aldeia global.”(53)

Kling e Klang

Por mais de 30 anos o destino do Kraftwerk sempre esteve nas mãos de Hütter e Schneider. Muito pouco controle esteve fora desses dois membros centrais. É verdade que houveram outros músicos, engenheiros e artistas envolvidos, mas parece que dentro do fenômeno Kraftwerk, a amizade central duradoura entre Hütter e Schneider foi, e sempre será, a força motora do grupo. Maxime Schmitt:

“Eles são grandes companheiros, amigos, camaradas. Eles nunca discutem, nunca. Quero dizer Florian diz, “Ralf é louco”, se referindo ao fato de Ralf pedalar demais, ou Ralf diz, “Florian é assim”. Mas os dois têm fundamentalmente o mesmo enfoque.”(1)

Eles freqüentemente descreveram seu relacionamento como telepático. Certamente, como quaisquer duas pessoas que trabalharam juntas por tanto tempo, uma empatia ou dualidade cresceu entre eles. Como Hütter diz de um jeito um tanto engraçado, “entre nós é como o kling e o klang (correspondentemente ao Yin e o Yang da filosofia oriental).” A amiga de Schneider, Kuêlan, concorda:

“Sim, é verdade. Mas às vezes Florian pode ser bastante Yin e no dia seguinte bastante Yang! Ele é tranquilo, bem feminino, muito secreto. Eu me lembro de um dia que eu perguntei porque eles não lançavam mais discos e ele respondeu, “Há muita poluição sonora.”

Por outro lado, Ralf é bem direto. Ele é Leão. Ele tem um pique tremendo, muito solar. Eles são muito complementares. Às vezes é como se houvesse uma geração entre eles. Florian sendo o mais velho e Ralf o mais jovem. Eles não são apenas amigos, eles têm um relacionamento bem profissional. É uma amizade que encontrou sua expressão através da música.”(2)

Externamente eles dois continuam a dar as respostas corporativas sem expressão e a mostrar as imagens que as pessoas esperam – mas com um toque de humor e ironia. Como músicos, ou “trabalhadores” como preferem ser chamados, eles chegaram a um máximo de perfeição, então é natural que sejam reticentes em deixar escapar qualquer coisa. Entretanto, fora da personagem do grupo eles parecem ter obtido um tipo de contentamento que se aproxima do esteticismo. Kuêlan:

“Tanto Florian quanto Ralf são únicos, encantadores, cheios de civilidade. Eles são quase modelos de cidadãos perfeitos. Eles têm uma educação européia bastante refinada. Eles são conscientes do passado, presente e futuro da Alemanha. Eles têm um modo de vida tremendamente saudável. Eles são praticamente vegetarianos. Eles vivem em ascetismo total e prestam muita atenção aos detalhes. Por exemplo, eles até mandam fazer seus sapatos sob medida. Eles são gentlemen de verdade.”(3)

Paul Alessandrini reconta uma de suas impressões duradouras da dupla:

“Eu me recordo que eu tinha um encontro com Ralf e Florian no restaurante *La Coupole*. Nosso encontro seria num domingo ao meio-dia, então ainda era cedo e o restaurante estava vazio. Eu ainda me lembro dessa imagem deles, sentados lá vestidos inteiramente de preto, com seus cortes de cabelos precisos, seus ternos sob medida. Era como uma figura expressionista, muito estilizada, os robôs poderiam estar lá e seria a mesma coisa. Eu lhe digo, a garota com quem eu estava ficou com medo.

Também, eles tinham se tornado vegetarianos desde a última vez que eu os tinha visto, e eles não comiam o peixe ou a carne que se esperava que este restaurante servisse. Eles só comiam vegetais tipo espinafre. Era uma imagem bem louca – essas figuras quase imaginárias comendo essas coisas naturais!”(4)

A visão social e musical do Kraftwerk ainda continua única. É pouco provável que mais alguém pudesse reproduzir a intensidade difusa e disciplina obsessiva que envolveu o grupo por mais de 30 anos. Até hoje, Ralf e Florian ainda se encontram quase todos os

dias no estúdio Kling Klang, sua criação tecnológica, seu jardim eletrônico, para fortalecer e continuar o som e a imagem do Kraftwerk. Embora algumas fontes afirmem que Schneider está pronto para desistir (especialmente quando se trata de excursionar), em seu próprio jeito inimitável eles provavelmente continuarão a aperfeiçoar seu produto por mais algum tempo. Como Hütter diz quando lhe perguntam se eles vão se separar, “nós tentamos, mas não deu certo. Nosso entendimento é muito estimulante. É uma dualidade necessária.”(5)

De que forma, ou quando qualquer novo produto virá, é mantido a sete chaves como informação industrial ultra secreta. Como sempre, apenas as menores pistas são dadas sobre o que seus futuros lançamentos conterão. Algumas fontes dizem que eles têm trabalhado num “The Mix 2”, provavelmente trazendo as omissões óbvias de *The Mix*. Hütter contudo deu pistas de que eles podem mais uma vez estar trabalhando em material novo ao dizer, “a Europa pode se tornar uma grande sociedade multi-cultural – é o que eu gostaria de mostrar em nosso próximo disco.”(6)

Mesmo em silêncio, o Kraftwerk continua a seduzir e intrigar. Num mundo saturado de mídia onde somos bombardeados com música, vídeo e TV, há algo quase reconfortante no enfoque ultra-minimalista do Kraftwerk. De qualquer modo, não importa o quanto será longo o próximo período de silêncio, o mundo da música seria tolo se virasse as costas a seu laboratório em Düsseldorf.

Há poucos grupos ou indivíduos cuja contribuição à música moderna tenha sido tão inovadora, cujo som tenha sido tão único a ponto de iniciar um gênero próprio. Muitos desses marcos são óbvios – Elvis Presley, Chuck Berry, Phil Spector, The Beatles, Bob Dylan, Motown, Miles Davis, Jimi Hendrix, Bob Marley. Para alguns, pode parecer um tanto absurdo colocar o nome do Kraftwerk lado a lado desses modelos, especialmente por eles serem os únicos nomes dessa lista não ligados à cultura pop anglo-americana. Mas somente por esse motivo eles são notáveis. É verdade, em termos de vendas de discos, eles podem não ter atingido os mesmos picos elevados, mas em termos de influência eles são igualmente importantes. É simplesmente impossível ignorar o fato de que há muita gente no mundo da música que reverencia seu nome.

Nos últimos 30 e poucos anos, o nome Kraftwerk tem sido sinônimo de uma ética artística e um modo de vida que exala qualidade. Todos os discos, mudanças de carreira, de imagem, foram planejadas e executadas com uma precisão que deixa muitos maravilhados com a profundidade de seu pensamento – como se toda sua carreira fosse o roteiro de um filme conceitual. Alguns podem dizer que eles eram excessivamente intelectuais ou frios em seus cálculos. Mas, estes são apenas invejosos. Quem mais além do Kraftwerk poderia ter produzido a música que eles produzem? Conceitualmente eles abraçaram todos os aspectos da tecnologia, tanto celebrando como avisando sobre seu uso, produzindo um verdadeiro “gesamtkunstwerk” ou arte global. Eles investigaram todas as noções concebíveis de imagem mecânica, injetando um lado humano e emocional às suas máquinas. Eles estavam à frente ao levar o sintetizador e as drum machines a maiores alturas, produzindo algumas canções pop de qualidade ao longo do caminho. A própria palavra Kraftwerk agora carrega toda uma infinidade de imagens intrigantes e desconcertantes, uma mitologia atraente e fascinante que principalmente faz as pessoas pararem e pensarem.

Ter atingido apenas um desses objetivos já seria um feito considerável. Mas combiná-los com uma graça sem época e idade que cativa as pessoas mesmo quando eles não produzem nenhum produto visível, é imponente. Simplesmente, o Kraftwerk atingiu o casamento perfeito entre homem, máquina e música.

Epílogo

Estamos no ano 2060. Poucos meses atrás o Euro-Kling Klang, um parque temático urbano, abriu as portas no local do antigo estúdio do Kraftwerk no centro de Düsseldorf. Pessoas vêm aqui de todas as partes do mundo para dançar. DJ's vêm para mixar faixas, depositar sons e melodias nos enormes bancos de sons do Euro-Kling Klang, que são operados e mantidos por dois robôs empregados permanentemente.

O Euro-Kling Klang é provavelmente a maior discoteca do mundo. No hall principal há uma pista de dança que está aberta 24 horas por dia. No andar de baixo pode-se visitar o museu do Kraftwerk, tomar um café, e mexer em tudo relacionado com a história do grupo. Todos os seus instrumentos antigos, robôs e computadores ainda estão funcionando, limpos e polidos em um alto nível de limpeza. O museu abriga antigos video clips, e até o cone de trânsito que ficava em seu primeiro estúdio. Aqui também está a extraordinária coleção de bicicletas de Ralf Hütter.

Os visitantes podem comprar todos os tipos de souvenirs, sendo o mais procurado um robô de você mesmo personalizado que é programado para tocar sua seleção de músicas favoritas do Kraftwerk.

Finalmente, dizem que esta pode ser a gota final na carreira tribulada da EuroDisney que talvez tenha que fechar as portas por causa da concorrência. Depois do tremendo sucesso do Euro-Kling Klang, estão aparecendo planos de construir Paisleyland em Minneapolis e Madonnarama nos subúrbios de Nova York.

Venham ao Euro-Kling Klang – para uma experiência sonora!

Fontes e Citações

Alemanha e Vanguarda

1. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
2. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
3. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
4. Florian Schneider: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
5. Florian Schneider: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
6. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
7. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
8. Paul Alessandrini: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 13/11/92
9. Ralf Hütter: entrevista a Jean-François Bizot, revista *Actuel*/Radio Nova, 11/91
10. Michael Karoli: entrevista a Pascal Bussy, 7/2/92
11. Irmin Schmidt: entrevista a Pascal Bussy, 13/4/92
12. Irmin Schmidt: entrevista a Pascal Bussy, 13/4/92
13. Florian Schneider: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
14. Ralf Hütter: entrevista a Lester Bangs, “*Kraftwerkfeature*”, Creem, 9/75
Reproduzido em *Psychotic Reactions & Carburettor Dung* (Minerva 1990)

1. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Neuilly, 3/10/83
Publicada na revista mensal holandesa *Vinyl* em 1984
2. Ralf Hütter: fonte desconhecida
3. Ralf Hütter: entrevista a Lester Bangs, "*Kraftwerkfeature*", Creem, 9/75
Reproduzida em *Psychotic Reactions & Carburettor Dung* (Minerva 1990)
4. Conny Plank: citado em *The Complete Synthesizer Handbook* de Michael Norman e Ben Dickey (Zomba Books 1984)
5. Conny Plank: citado em *The Complete Synthesizer Handbook* de Michael Norman e Ben Dickey (Zomba Books 1984)
6. Ralf Hütter: entrevista a Mike Beecher, *Electronics and Music Maker*, 9/81
7. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
8. Michael Rother: entrevista a Pascal Bussy, 9/11/92
9. Ralf Hütter: entrevista a Mike Beecher, *Electronics and Music Maker*, 9/81
10. Florian Schneider: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
11. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
12. Jean-Pierre Lentin: *Actuel*, 1/73

Ralf e Florian

1. Hervé Picart: *Best*, 4/73
2. Hervé Picart: *Best*, 4/73
3. Paul Alessandrini: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 13/11/92
4. Florian Schneider: entrevista a Paul Alessandrini, *Rock & Folk*, 11/76
5. Emil Schult: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 6/6/92

Automóveis e Estradas

1. Lester Bangs: "*Kraftwerkfeature*", Creem, 9/75
Reproduzido em *Psychotic Reactions & Carburettor Dung*, (Minerva 1990)
2. Florian Schneider: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
3. Emil Schult: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 6/6/92
4. Ralf Hütter: entrevista a Paul Alessandrini, *Rock & Folk*, 11/76
5. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
6. Emil Schult: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 6/6/92
7. Paul Alessandrini: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 13/11/92
8. Ralf Hütter: entrevista a Geoff Barton, *Sounds*, 11/75
9. Ralf Hütter: entrevista a Lester Bangs, "*Kraftwerkfeature*", Creem, 9/75
10. Florian Schneider: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
11. Patrick Codenys: entrevista a Pascal Bussy, 4/2/92
12. Florian Schneider: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
13. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
14. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
15. Ralf Hütter: entrevista a Paul Alessandrini, *Rock & Folk no. 111*, 4/76
16. Todd Tolces: *Melody Maker*, 5/75
17. Ralf Hütter: entrevista a David Korn, *Keyboards no. 51*, 1/92
18. Ralf Hütter: entrevista a Geoff Barton, *Sounds*, 11/75
19. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
20. Ralf Hütter: entrevista a Lester Bangs, "*Kraftwerkfeature*", Creem, 9/75
21. Marc Zermatti: entrevista a Pascal Bussy, 14/5/92
22. Florian Schneider: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91

Transistores e Urânio

1. Florian Schneider: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
2. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
3. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Neuilly, 3/10/83
Publicada na revista mensal holandesa *Vinyl*, 1984
4. Emil Schult: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 6/6/92
5. *The New Trouser Press Record Guide*, Ed. Ira Robbins (Scribbers 1985)
6. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
7. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
8. Emil Schult: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 6/6/92
9. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
10. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
11. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92

Trens e Europa

1. Ralf Hütter: entrevista a Paul Alessandrini, *Rock & Folk*, 11/76
2. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
3. Kuêlan: entrevista a Pascal Bussy, 14/5 e 25/5/92
4. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
5. Paul Alessandrini: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 13/11/92
6. Ralf Hütter: entrevista a Sylvain Gire, Paris, 11/91, transmitida por *France Culture* em "Coda", 28/1 e 1/2/92
7. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
8. Ralf Hütter: entrevista a Sylvain Gire, Paris, 11/91, transmitida por *France Culture* em "Coda", 28/1 e 1/2/92
9. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, 25/3/92
10. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
11. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
12. Richard H, Kirk: from *Cabaret Voltaire – The Art Of The Sixth Sense* de Mick Fish e Dave Halbery (SAF segunda edição) 1988

Homem e máquina

1. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
2. Ralf Hütter: entrevista a Geoff Barton, *Sounds*, 11/75
3. Ralf Hütter: entrevista a Sylvain Gire, Paris, 11/91, transmitida na *France Culture* em "Coda" (28/1 e 1/2/92)
4. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
5. Emil Schult: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 6/6/92
6. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
7. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
8. Emil Schult: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 6/6/92
9. Ralf Hütter: entrevista a Sylvain Gire, Paris, 11/91, transmitida na *France Culture* em "Coda" (28/1 e 1/2/92)
10. Emil Schult: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 6/6/92
11. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
12. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
13. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
14. Bono: NME, 4/4/92
15. Ralf Hütter: entrevista a Sylvain Gire, Paris, 11/91, transmitida na *France Culture* em "Coda" (28/1 e 1/2/92)
16. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92

17. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
18. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
19. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92

Calculadoras e Discotecas

1. Ralf Hütter: entrevista a Jean-François Bizot, revista *Actuel*/Radio Nova, 11/91
2. EMI press release de *Computer World*
3. Ralf Hütter: fonte desconhecida
4. Ralf Hütter: entrevista a Mike Beecher em *Electronics and Music Maker*, 9/81
5. Ralf Hütter: entrevista a Steve Taylor, *The Face*, 3/82
6. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Neuilly, 3/10/83 (publicada na revista mensal holandesa *Vinyl* em 84)
7. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
8. Karl Bartos: entrevista a Neil Rowland, *Melody Maker*, 7/81
9. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
10. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
11. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, 25/3/92
12. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, 3/10/83 (publicada na revista mensal holandesa *Vinyl* em 84)
13. Ralf Hütter: entrevista a Mike Beecher em *Electronics and Music Maker*, 9/81
14. Ralf Hütter: entrevista a Sylvian Gire, Paris, 11/91, transmitida por *France Culture*, 28/1 e 1/2/92
15. Emil Schult: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 6/6/92
16. Michael Fraudeau, entrevista a Pascal Bussy, Paris, 1992
17. Patrick Zerbib, *Actuel*, 3/80
18. Ralf Hütter: entrevista a Mike Beecher em *Electronics and Music Maker*, 9/81
19. Arthur Baker, entrevista a Olivier Cachin, *Rock'n'Folk*
20. Karl Bartos, entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
21. Boris Venzen, entrevista a Pascal Bussy, 5/92
22. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
23. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
24. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
25. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
26. Patrick Codenys: entrevista a Pascal Bussy, 4/2/92

Ritmos e Ciclos

1. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
2. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Neuilly, 3/10/83 (publicada na revista mensal holandesa *Vinyl*, 1984)
3. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
4. Emil Schult: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 6/6/92
5. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
6. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
7. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
8. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
9. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
10. Florian Schneider: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
11. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
12. Patrick Codenys: entrevista a Pascal Bussy, 4/2/92
13. Catherine McGill: entrevista a Pascal Bussy, 6/2/92

Boings e Booms

1. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
2. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
3. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
4. Ralf Hütter: entrevista a Jean-François Bizot, revista *Actuel*/Radio Nova, 11/91
5. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
6. Rebecca Allen: entrevista a Pascal Bussy, 4/1/93
7. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
8. Biba Kopf: NME, 8/11/86
9. *The New Trouser Press Record Guide*, Ed. Ira Robbins (Scribbers 1985)
10. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
11. Florian Schneider: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91

Passado e Futuro

1. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, 25/3/92
2. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Neuilly, 3/10/83 (publicada na revista mensal holandesa *Vinyl* 1984)
3. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
4. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
5. Emil Schult: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 6/6/92
6. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
7. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
8. Florian Schneider: entrevista a Paul Alessandrini, *Rock & Folk*, 11/76
9. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 6/6/92
10. Emil Schult: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 6/6/92
11. Emil Schult: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 6/6/92
12. Karl Bartos: entrevista promocional a Stefan Ingmann, 1/93
13. Karl Bartos: entrevista promocional a Stefan Ingmann, 1/93
14. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
15. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
16. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
17. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
18. Emil Schult: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 6/6/92
19. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
20. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
21. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
22. Didier Lestrade: entrevista a Pascal Bussy, 20/3/92
23. Emil Schult: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 6/6/92
24. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
25. Florian Schneider: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
26. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
27. Ralf Hütter: entrevista a Sylvian Gire, Paris, 11/91, transmitida por *France Culture* em "Coda", 28/1 e 1/2/92
28. Ralf Hütter: entrevista a David Korn, *Keyboards No. 51*, 1/92
29. Florian Schneider: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
30. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
31. Florian Schneider: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
32. Dan Lacksmann: entrevista a Pascal Bussy, 15/5/92
33. Patrick Codenys: entrevista a Pascal Bussy, 4/2/92

34. David Quantick: NME, 3/8/91
35. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
36. William Orbit: entrevista a Pascal Bussy, 25/3/92
37. William Orbit: entrevista a Pascal Bussy, 25/3/92
38. Jean-François Bizot: revista *Actuel*/Radio Nova, 11/91
39. Jean-François Bizot: revista *Actuel*/Radio Nova, 11/91
40. Ralf Hütter: entrevista a Jean-François Bizot, revista *Actuel*/Radio Nova, 11/91
41. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
42. Florian Schneider: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
43. Florian Schneider: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
44. Florian Schneider: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
45. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
46. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
47. Ralf Hütter: entrevista a Didier Lestrade, *Libération*, 12/11/91
48. Karl Bartos: entrevista a Pascal Bussy, Düsseldorf, 5 e 6/6/92
49. Patrick Codenys: entrevista a Pascal Bussy, 4/2/92
50. Florian Schneider: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
51. Ralf Hütter: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
52. Florian Schneider: entrevista a Pascal Bussy, Lyon, 5/11/91
53. Ralf Hütter: entrevista a Andrea Petrini, *Lyon Libération*, 5/11/91

Kling e Klang

1. Maxime Schmitt: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 20/8/92
2. Kuêlan: entrevista a Pascal Bussy, 14 e 28/5/92
3. Kuêlan: entrevista a Pascal Bussy, 14 e 28/5/92
4. Paul Alessandrini: entrevista a Pascal Bussy, Paris, 13/11/92
5. Ralf Hütter: entrevista a Paul Alessandrini, *Rock & Folk*, 11/76
6. Ralf Hütter: entrevista a Jean-François Bizot, revista *Actuel*/Radio Nova, 11/91

Discografia

A seguinte discografia inclui uma lista dos LP originais e os lançamentos equivalentes britânicos assim como os lançamentos notáveis de outros países. Para os singles nós listamos os lançamentos alemães e britânicos assim como os lançamentos notáveis de outros países.

Muitos dos singles foram lançados em países diferentes e em formatos/versões/edições/remixes em formatos promocionais ou em formato de DJ com selo em branco e são muito numerosos para mencionar. Também há um número considerável de LPs e CDs Piratas que escolhemos não incluir nesta lista.

Ao compilar esta lista, devemos muito às listas da revista *Record Collector* e *Cyber Noise*. Devemos especialmente a Ian Calder por fornecer esta lista completa de lançamentos.

LPs

Organization – Tone Float (RCA SF8111) Reino Unido

Lado A: Tone Float

Lado B: Milk Rock, Silver Forest, Rhythm Salad, Noitasinagro

Kraftwerk 1 (Philips 6305 058)

Lado A: Ruckzuck, Stratovarious

Lado B: Megahertz, Von Himmel Hoch

Re-lançado em 1975 com capa simples (Philips 6305 058)

Kraftwerk 2 (Philips 6305 117)

Lado A: Kling Klang, Atem

Lado B: Strom, Spule 4, Wellenlänge, Harmonika

Re-lançado em 1975 com capa simples (Philips 6305 117)

Ralf Und Florian (Ralf and Florian) (Philips 6305 197)

Lado A: Elektrisches Roulette, Tongebirge, Kristallo, Heimatklänge

Lado B: Tanzmusik, Ananas Symphonie

Cópias iniciais continham poster

Lançado com capa diferente no Reino Unido (Vertigo 6360 616)

Autobahn (Philips 6305 231)

Lado A: Autobahn

Lado B: Kometenmelodie 1, Kometenmelodie 2, Mitternacht, Morgenspaziergang

Lançado no Reino Unido (Vertigo 6360 620)

Re-lançado na Alemanha em 1985 (EMI 2400 701)

Re-lançado no Reino Unido em 1985 em CD/LP/cassette EMI Auto1)

Radio-Aktivität (Radio-Activity) (Kling Klang 06482 087)

Lado A: Geigerzähler(Geiger Counter), Radio-Aktivität(Radio-Activity), Radioland, Ätherwellen(Airwaves), Sendepause(Intermission), Nachrichten(News)

Lado B: Die Stimme Der Energie(The Voice Of Energy), Antenne(Antenna), Radio Sterne(Radio Stars), Uran(Uranium), Transistor, Ohm Sweet Ohm

Cópias iniciais continham adesivos

Lançado no Reino Unido como Radioactivity (Capitol EST 11457)

Re-lançado em 1982 no Reino Unido (Fame FA41 3103 1)

Re-lançado em 1985 (Capitol EMS 1256)

Re-lançado na Alemanha em CD (EMI CDP 564-746132-2)

CD europeu (Versão inglesa) (Capitol CDP 7 46474-2)

Trans-Europa Express(Trans-Europe Express) (Kling Klang 06482 306)

Lado A: Europa Endlos(Europe Endless), Spiegelsaal(The Hall Of Mirrors), Schaufensterpuppen>Showroom Dummies)

Lado B: Trans-Europa Express(Trans-Europe Express), Metal Auf Metal(Metal On Metal), Franz Schubert, Endlos Endlos(Endless Endless)

Cópias iniciais incluem poster

Lançado no Reino Unido como Trans-Europe Express com capa diferente (Capitol EST 11603)

Re-lançado em 1985 (Fame FA 4131511)

Lançado na França com Showroom Dummies em francês(Les Mannequins)(Pathé-Marconi 2C068 82306)

Re-lançado na Alemanha em CD(Electrola CDP 564-7 461332)

CD europeu (Versão inglesa)(EMI CDP 746 4732)

Die Mensch Maschine (The Man Machine) (Kling Klang 05832 843)

Lado A: Die Roboter(The Robots), Spacelab, Metropolis

Lado B: Das Model(The Model), Neonlicht(Neon Lights), Die Mensch Maschine(The Man Machine)

Lançado no Reino Unido como The Man Machine (Capitol EST 11728)

Re-lançado em 1983 (Fame FA 4311181)

Re-lançado em 1983 sem a capa interna (Kling Klang 05832 843)

Re-lançado na França em vinil vermelho

Re-lançado na Alemanha em CD (Electrola 7461312)

Re-lançado no Reino Unido em CD (Capitol CDP7-46039)

Computerwelt (Computer World) (Kling Klang 06446 311)

Lado A: Computerwelt (Computer World), Taschenrechner(Pocket Calculator), Nummern(Numbers), Computerwelt 2(Computer World 2)

Lado B: Computer Liebe(Computer Love), Heimcomputer(Home Computer), It's More Fun To Compute

Lançado no Reino Unido como Computer World (EMI EMC 3370)

Lançado na França com Pocket Calculator em francês (Mini-Calculateur)(Pathé-Marconi 2C 07064370)

Lançado no Japão com capa dupla e encarte (Toshiba EMS 91030)

Lançado na Alemanha em CD (EMI CDP 564 7 46130-2)

Lançado nos EUA em CD (Elektra 9-3549-2)

Electric Café (Kling Klang 064 2406 541)

Lado A: Boing Boom Tschak, Techno Pop, Musique Non-Stop

Lado B: Der Telefon Anruf (The Telephone Call), Sex Objekt(Sex Object), Electric Café

Lançado no Reino Unido (EMI EMD 1001)

Lançado na Hungria com capa simples(Gong SLPXL 37 117)

Versão em inglês – Kling Klang 2406 441

Versão em espanhol com Sex Object em espanhol – EMI 074 2406881

Lançado na Alemanha em CD (CDP 564 74 64202)

Lançado no Reino Unido em CD (EMI CDP 7 464162)

The Mix (Kling Klang 164-7 96650-1)

Die Roboter(The Robots), Computer Liebe(Computer Love), Tascherechner(Pocket Calculator), Dentaku, Autobahn, Radio-Activität(Radio-Activity), Trans-Europa Express(Trans-Europe Express), Abzug, Metal Auf Metal, Heimcomputer(Home Computer), Music Non-Stop

Lançado no Reino Unido como LP (EMI 1408 – LP)

Lançado na Alemanha em CD (Kling Klang 568-7 96650-2)

Lançado nos EUA (Elektra 9-60859-2)

Coletâneas em LP:

Reino Unido: Kraftwerk (1 & 2 como LP duplo – Vertigo 6641 077) 1972

Reino Unido: Exceller 8 (Vertigo – 6360 629) 1975
Reino Unido: Elektrokinetik (Vertigo – 6449 066) 1981
Itália: Kraftwerk 1 & Ralf & Florian (partes) (Fontana 9286 875)
Itália: Kraftwerk 2 & Autobahn (partes) (Fontana 9286 876)
Alemanha: Doppelalbum (Philips 8623 057) 1975
Alemanha: Pop Lions (cassette) (Fontana 6434 348) 1976
Alemanha: Highrail (cassette) (Fontana 9294 124) 1979
França: Autobahn (coletânea dupla) (Philips 6623 136)
França: Kometenmelodie 2 (Collection-a-tout) (Philips 9294803) 1986
USA: The Robots (cassette) (Capitol 9445) 1986
USA: The Model (Retrospective 1975-1978) (Cleopatra CLEO 57612) Primeiras

1500 cópias continham uma foto colorida da gravação de Man Machine e dois emblemas e vinham num saco preto e roxo.

Singles alemães de 7 polegadas:

Kohoutek-Lometenmelodie 1 & 2 Remix (Philips 6003 356) 1974
Mitternacht/Morgenspaziergang/Kometenmelodie1 (Philips 6853 001) 1974
Autobahn/Morgenspaziergang (Philips 6003 438) 1974
Kometenmelodie 2/Mitternacht (Philips 6003 466) 1975
Autobahn/Kometenmelodie 2 (re-lançamento) (Vertigo 6147 012) 1976
Radioaktivität/Antenne (Kling Klang 82119) 1976
Trans-Europa Express/Franz Schubert (Kling Klang 85077) 1977
Die Roboter/Spacelab (Kling Klang 32941) 1978
Die Roboter/Spacelab (Vinil vermelho)(Kling Klang 32941) 1978
Das Model/Neonlicht (Kling Klang 45109) 1978
Taschenrechner/Dentaku (EMI 46365) 1981
Das Model/The Model (Kling Klang 78078) 1982
Tour de France(German Version)/Tour de France(French Version) (EMI1652047)

1983

Tour de France(Remix)/Tour de France(Instrumental) (EMI 200376) 1984
Musique Non-Stop/Musique Non-Stop (Version) (EMI 2015087) 1986
Der Telefon Anruf(Remix)/The Telephone Call(Remix) (EMI 2016327) 1987
Die Roboter(Single edit)/Robotronik (Single Edit) (Electrola 006 2043257) 1991
Radioaktivität (François Kervorkian Remix)/Radioaktivität (William Orbit Remix) (EMI 2045167) 1991

Singles alemães de 12 polegadas:

Die Roboter/Das Model/Neonlicht/TEE (Kling Klang 45176) 1978
Die Roboter/Das Model/Neonlicht/TEE(Vinil vermelho) (Kling Klang 45176) 1978
Computerwelt(Remix)/Nummern/Computerwelt 2 (EMI 46379) 1981
Das Model/The Model (Kling Klang 78078) 1982
Tour de France (German)/Tour de France (French) (EMI 1652046) 1983
Tour de France (François Kervorkian Remix)/ Tour de France (Version)/Tour de France (7" version) (EMI 2003776) 1984
Musique Non-Stop/Musique Non-Stop (7" version) (EMI 2015236) 1986
Der Telefon Anruf/Housephone/Telephone Call (EMI 2016336) 1987
Robotnik/Die Roboter (Single Edit)/Robotronik (EMI 2043256) 1991 também lançado como CD single

Radioactivity (François Kervorkian 12" Remix)/Radioactivity (François Kervorkian 7" Remix)/Radioaktivität (William Orbit Remix) (EMI 2045186) 1991 também lançado como CD single

Singles ingleses de 7 polegadas:

*Autobahn/Kometenmelodie 1 (Vertigo 6147 012) 1975
Comet Melody 2/Kristallo (Vertigo 6147 015) 1975
Radioactivity/Antenna (Capitol CL 15853) 1976
Trans-Europe Express/Europe Endless (Capitol CL 15917) 1977
Showroom Dummies/Europe Endless (Capitol CLX 104) 1977
The Robots/Spacelab (capa poster) (Capitol CL 15981) 1978
The Robots/Spacelab (Alternate Mix) (Capitol CL 15981) 1978
Neon Lights/TEE/The Model (Capitol CL 15998) 1978
Autobahn/classical gas com Beggar's Opera (Vertigo CUT 108) 1981
Pocket Calculator/Dentaku (EMI 5175) 1981
Computer Love/The Model (EMI 5207) 1981
Kometenmelodie 2/Vom Himmel Hoch (Vertigo VER 3) 1981
The Model/Computer Love (capa diferente) (EMI 5207) 1981
Showroom Dummies (Edit)/Numbers (Remix) (EMI 5272) 1982
Tour de France/Tour de France (Instrumental) (EMI 5413) 1983
Computer Love/The Model (re-lançamento) (EMI G45 16) 1984
Tour de France (Remix)/Tour de France (EMI 5413) 1984
Musique Non-Stop/Musique Non-Stop (version) (EMI 5588) 1986
The Telephone Call/Der Telefon Anruf (EMI 5802) 1987
The Robots (Remix)/Robotronik (Single version) (EMI 192) 1991
The Robots (Remix)/Robotronik (Single version) (EMI 192) (capa diferente) 1991
Radioactivity (François Kervorkian 7" Remix)/Radioactivity (William Orbit 7" Remix) (EMI 201) 1991*

Singles Ingleses de 12 polegadas:

*Showroom Dummies/Europe Endless (Capitol 12 CLX 104) 1978
Showroom Dummies/ Europe Endless/Spacelab (Capitol CL 16098) 1978
Neon Lights/TEE/The Model (Capitol CL 15998) 1978
Pocket Calculator/Numbers/Dentaku (EMI 12 EMI 5175) 1981
Computer Love/The Model (EMI 12 EMI 5207) 1981
The Model/Computer Love (EMI 12 EMI 5207) 1981
Showroom Dummies/Numbers/Pocket Calculator (EMI 12 EMI 5272) 1981
Tour de France(Long version)/Tour de France (7")/Tour de France (2e. Étape) (EMI 12 EMI 5413) 1983
Tour de France(François Kervorkian Remix)/Tour de France(Version)/Tour de France (7") (EMI 12 EMI 5413) 1984
Musique Non-Stop/Musique Non-Stop (7") (EMI 12 EMI 5588) 1986
The Telephone Call/Der Telefon Anruf/Housephone (EMI 12 EMI 5802) 1987
Robotronik/The Robots(Single Edit)/The Robots (EMI 12 EMI 192) 1991
Robotronik/The Robots(Single Edit)/The Robots (EMI 12 EMI 192) (capa diferente) 1991
Radioactivity (François Kervorkian 12" Remix)/ Radioactivity (François Kervorkian 7" Remix)/Radioactivity (William Orbit 12" Remix) (EMI 12 EM 201/2045526) 1991*

Singles em cassette ingleses

Pocket Calculator(Long version)/Numbers/Dentaku (EMI TC EMI 5176) 1981
Tour de France/Tour de France (Version)/Tour de France (2e. Étape) (todas 3 faixas nos dois lados da fita) (EMI TC EMI 5413) 1983
The Robots/Robotnik (EMI TC EMI 192) 1991
The Robots/Robotnik (EMI TC EMI 192) (capa diferente) 1991
Radioactivity(François Kervorkian 12" Remix)/Radioactivity (William Orbit 7" Remix) (EMI TC EMI 201) 1991

CD Singles ingleses:

Robotronik/Robotnik/Robotronik (Single Version) (EMI CD EMI 192) 1991
Robotronik/Robotnik/Robotronik (Single Version) (EMI CD EMI 192) (capa diferente) 1991
Radioactivity(François Kervorkian 7 & 12 remixes)/Radioactivity (William Orbit 12" remix) (EMI CD EM 2012045522) 1991

Singles de 7 polegadas americanos:

Autobahn(Edit)/Mogenspaziergang (Vertigo VE 203)
Kometenmelodie 2(Edit)/Mittenacht (Vertigo VE 204)
Radioactivity(Edit)/Antenna(Edit) (Capitol 4211)
Trans-Europe Express/Franz Schubert (Capitol 4460)
Showroom Dummies/Les Mannequins (Capitol 8502)
The Robots(Edit)/Neon Lights (Edit) (Capitol 4620)
Pocket Calculator (Edit)/Dentaku(Edit) (vinil amarelo) (Warner Bros. WBS 49723)
Computer Love (Edit)/Numbers(Edit) (Warner Bros. WBS 49795)
Musique Non-Stop/Musique Non-Stop (Warner Bros. WBS 7-28532)
The Telephone Call(Remix)/Der Telefon Anruf (Warner Bros. WBS 7-28441)

Singles de 12 polegadas e CD singles americanos:

Trans-Europe Express/Franz Schubert (Capitol 8513)
Showroom Dummies/Les Mannequins (Capitol 8502)

Tour de France(French version)/Tour de France(Remix)(Warner Bros. WBS 20146-0)
Musique Non-Stop/Musique Non-Stop 7" (Warner Bros. WBS 7599 20549)
The Telephone Call(Remix)/Housephone/Der Telefon Anruf (Warner Bros. WBS 7599 20627)
The Robots/Neon Lights/TEE/Showroom Dummies 12" (Kraftwerk's Disco Best EP) (Capitol 8865/8866)
Trans-Europe Express/TEE(Edit)/Les Mannequins/Showromm Dummies (Capitol CD C2-15620)
Robotnik (Kling Klang Mix)/The Robots (Single Mix)/Robotnik (Kling Klang Mix 12") (Elektra 0-66526)
The Robots(Single Mix)/Robotnik(Kling Klang Mix)/Robotronik(Kling Klang Mix) (CD Single) (Elektra 9-66526)
The Robots (Single Edit)/Robotnik (Kling Klang Mix) (Elektra PRCD8392-2)
Radioactivity (François Kervorkian 12 Remix)/Radioactivity (LP Version)/Radioactivity (William Orbit Hardcore Mix)/Radioactivity (William Orbit 12 Remix) (Elektra 0-66486)
Showroom Dummies (CD Single) (Cleopatra CLEO 6843)

Singles japoneses de 7 polegadas:

The Model/Computer Love (Edit) (EMI EMS 17233)
The Robots (edit)/Trans-Europe Express (Edit) (Capitol ECR 20476)
Showroom Dummies/The robots (Capitol ECR 20658)
Dentaku (edit)/Pocket Calculator (edit) (EMI EMS 17145)

Singles espanhois de 7 polegadas:

Autobahn (Edit)/Morgenspaziergang (Vertigo 6147 009)
Radioactividad (Edit)/Antenna (Edit) (Capitol 1J 006-82119)
Showroom Dummies/The Hall Of Mirrors (Capitol 10C 006-085211)
The Robots (Edit)/Spacelab (Edit) (Capitol 10C 006-085496)
The Model/Computer Love (Edit) (EMI 10C 006-084509)
The Model/Metropolis (Capitol 10C 006-085965)

Singles belgas de 7 polegadas:

Radioactivity (Edit)/Antenna (Edit) (Capitol 4C 010-82119)
The robots(Edit)/Spacelab (Edit) (Capitol 4C 006-85496)

Singles portuguesas de 7 polegadas:

Pocket calculator (edit)/Dentaku (Edit) (EMI 11C 006-64365-1)
The Model/Computer Love (EMI 11C 006-64508)

Singles irlandesas de 7 polegadas:

The Model/Computer Love (EMI 5207)

Singles canadenses de 7 polegadas:

Autobahn (Edit)/Morning walk 7" (Vertigo VE 203)
Trans-Europe Express/The BB & Q Band "on the beat" (Unidisc SPEC 1373)

Singles italianos de 7 polegadas:

Radioactivity(edit)/Antenna(edit) (EMI 3C 006-82119)
Trans-Europe Express (Edit)/Franz Schubert (Capitol 3C 006-85077)
The Robots (Edit)/Spacelab (Edit) (Capitol 3C 006-85496)
The Model/Computer Love (Edit) (EMI 3C 006-84509)
Pocket Calculator (Edit)/Dentaku (Edit) (EMI 3C 006-84365)
Musique Non-Stop (7" Version)/Musique Non-Stop (Version) (EMI 006-2015987)

Singles francesas de 7 e 12 polegadas:

Radioactivity (Edit)/Antenna(Edit) (Capitol 2C 010-82119)
Trans-Europe Express (Edit)/Franz Schubert (Capitol 2C 008-85077)
Les Mannequins(Edit)/The Hall Of Mirrors (Capitol 2C 008-85211)
The Robots(Edit)/Spacelab (Edit) (Capitol 2C 008-85496)
The Model/Computer Love (Edit) (EMI 2C 008-84509)
Tour de France/Tour de France (Instrumental) (Pathé-Marconi 1851867)
Tour de France (New York club Mix French)/Tour de France (New York club Mix German 12") (Pathé-Marconi 1545236)
Musique Non-Stop/Musique Non-Stop (Version) (Pathé-Marconi 2015087)

Singles holandesas de 7 polegadas:

Radioactivity (Edit)/antenna (Edit) (Capitol 5C 008-82119)
The Model/The Man Machine (Capitol 5C 008-85673)

The Model/Computer Love (EMI 1 A 006-64509)
The Robots (Edit)/Spacelab (Edit) (Capitol 5C 006 85496)
The Telephone Call(Remix Edit)/Der Telefon Anruf (EMI 1 A 006-20.16377)

Singles brasileiros de 7 polegadas:

The Robots/Spacelab/The Model/Neon Lights (Capitol 31C 016 85870)

Singles argentinos de 7 polegadas:

Europe Endless (Part 1)/Europe Endless (Part2) (Capitol EP 2483)
Europe Endless (Part 1)/ Tha Hall Of Mirrors (Capitol 101042)
Metropolis (Edit)/The Model (Capitol FAN S/23/101 072)
Computer World (part 1)/Computer Love (Edit) (EMI 7SCR/F3959/1787)

Singles australianos de 7 polegadas:

The Robots (Single Edit)/Robotnik (EMI MX 78462)
The Model/Computer Love (Edit) (EMI 675)

Video:

Frontiers Of Progressive Rock No. 7
"Truckstop Gondolero" Laserdisc Pioneer SM 049-3227
Beat-club The Best Of '71
"Rückstossgondoliere" DVD ARD 4 031778020088