

Música e culturas urbanas em tempos de redemocratização: práticas sociais e representações do universo urbano nas cenas de São Paulo e Brasília.

Regina Helena Alves da Silva¹

Em 1964, conforme já é lugar comum na literatura sobre o tema², o golpe militar passou a coibir o ativismo político e cultural, interferindo drasticamente no cotidiano do país e de suas cidades. Durante os anos da ditadura, principalmente depois de 1968, o cerco da censura e o forte clima de repressão dificultaram o estar coletivo na cidade, sobretudo o juvenil. A repressão desestimulou os processos de socialização e o uso do espaço urbano, o que gerou um forte esvaziamento dos espaços das cidades³. Sader aponta inclusive uma

Destruição física de lugares culturalmente significativos como resultado do ritmo avassalador da remodelação urbana: praças e parques, campos de várzea, botequins ou quarteirões inteiros desaparecem, dissolvendo espaços de convivência formados pelos encontros cotidianos na cidade⁴.

O arrefecimento da ditadura coincide com o aparecimento de práticas musicais que agenciam uma dinâmica de retomada dos espaços urbanos nas grandes cidades. Ao lançarmos nosso olhar para o final da década de 70 e começo da década a década de 80 do século passado, podemos mapear um maciço aparecimento de bandas e coletivos musicais, dos mais diversos, que traziam consigo uma intensa mobilização jovem. Essas “cenas musicais”⁵ surgiram em várias cidades do Brasil, e surgiram marcadas pelo processo de redemocratização do país. Assim teríamos o “Rock de Brasília”, “A vanguarda paulista”, “O heavy metal mineiro”, “O movimento punk do ABC” dentre outros.

¹ Doutora em História Social pela USP e mestre em Ciência Política pela UFMG. Pesquisadora do CNPq. Coordenadora do centro de Convergência de novas Mídias da UFMG. Pesquisadora do Grupo Interdisciplinar de pesquisa em Imagem e Sociabilidade da UFMG do programa Le Mots de la Ville, MOST/Unesco e CNRS/Paris. Professora do Depto de História e do programa de pós-graduação em Comunicação Social da UFMG.

² ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil* (1964/1984). Petrópolis: Vozes, 1984. AQUINO, Maria Aparecida. *Estado Autoritário Brasileiro Pós-64. Conceituação, Abordagem Historiográfica, Ambigüidades e Especificidades*. In: 1964-2004. 40 Anos do Golpe. Ditadura Militar e Resistência no Brasil. Rio de Janeiro: FAPERJ, 7 Letras, 2004.

³ Segundo SADER (1995), os espaços de sociabilidade haviam desaparecido ou reduzido drasticamente no pós-64.

⁴ SADER, Eder. *Quando Novos Personagens Entraram em Cena: Experiências e Lutas dos Trabalhadores da Grande São Paulo – 1870 – 1980*. São Paulo: Paz e Terra, 1995. Pag 118

⁵ Esse conceito é desenvolvido adiante. Por ora, é importante ressaltar que, conforme afirma Filho e Fernandes (2006), lançar mão do conceito de *cenas musicais*, como moldura analítica para o estudo da lógica de formação de alianças, no campo da experiência musical na cidade, pode ajudar a capturar, mais integralmente, a gama de forças que afetam a prática musical urbana.

Uma característica comum que permeia essas manifestações é justamente seu caráter urbano. A relação com a cidade e seus mais diversos espaços urbanos nesse momento, levou a uma extrapolação dos lugares institucionalmente reservados à música. São manifestações coletivas de uma elaboração crítica e de uma intervenção no espaço público que respondem a um contexto histórico-social completamente diferenciado daquele, vivido nos anos 60 e 70⁶.

O surgimento dessas manifestações culturais urbanas jovens em várias cidades do Brasil, num movimento marcado pela simultaneidade e heterogeneidade, durante a etapa de transição democrática brasileira no final de 1970 e começo de 1980, nos levou a indagar e problematizar essa retomada do espaço público pelos jovens que se articularam em “cenas musicais”, suas práticas culturais e sua relação com as cidades no período final do regime ditatorial.

Nosso recorte, mais especificamente, são as cenas musicais desenvolvidas nas cidades de São Paulo e Brasília durante o período de redemocratização do país. A opção pelo recorte espacial “Brasília e São Paulo” se deu pela peculiaridade de cada uma dessas cidades. Brasília apresenta como particularidade não apenas o atributo de ser a “capital” do país: a cidade se configurou como um espaço social pensado *a priori* a partir de concepções do modernismo. Essa característica transforma Brasília em um campo fértil para investigar de que modo as formas de vivência, uso e apropriação do espaço urbano são promovidas ou desencorajadas pela cidade modernista. Outra questão que se levanta, é qual seria a relação do fato de Brasília ser uma cidade planejada com essas formas de sociabilidade capitaneadas pela música que surge nas culturas urbanas nesse período. Considerando Brasília uma cidade que impõe e propõe novos modos de morar, transitar enfim, de viver na cidade, podemos perguntar como as referências culturais são construídas, uma vez que sua concepção modernista substitui as formas “tradicionais” de sociabilidade na cidade.

Se papel de cidade-capital, Brasília vai se tornar o lugar que “auscultaria” os anseios de modernidade do país⁷, São Paulo, desde muito antes, passa a projetar a imagem de cidade-capital responsável pela construção da nação, grande metrópole brasileira⁸. Segundo Maria Helena P. Martins⁹, São Paulo, em relação às demais regiões do país, reuniria

⁶ Contra o forte engajamento político e luta contra a repressão nos anos 60 e 70 é possível mapear um novo sujeito, mais coletivo; lugares políticos novos, baseados na experiência do cotidiano; e uma prática nova, onde haveria a criação de direitos a partir da consciência de interesses e vontades próprias. (SADER, Eder. 1995).

⁷ VEZENTINI, José William. *A Capital da Geopolítica*. São Paulo: Ed. Ática, 1986, p.84

⁸ SILVA, Regina Helena Alves da. *São Paulo, a invenção da metrópole*. Tese de Doutorado, USP, 1999. Pág 26

⁹ MARTINS, Maria Helena P. *A Nova Música Popular*. D. O. Leitura. São Paulo, 10 fev. 1992. *Apud*: OLIVEIRA, Laerte Fernandes. *Em um Porão de São Paulo: O Lira Paulistana e a Produção Alternativa*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002, p. 65.

características urbano-industriais que a caracterizariam como cidade cosmopolita, condição favorável a experimentações na área cultural, como ocorreu nos anos 50 e 60, por exemplo, com o Concretismo, o Tropicalismo¹⁰, a Vanguarda Musical Erudita e a Jovem Guarda. Assim, na perspectiva de alguns autores¹¹, a centralidade urbano-industrial de São Paulo em relação ao resto do Brasil, e a conseqüente metropolização-cosmopolita, possibilitou condições favoráveis para diversas manifestações/práticas artísticas e culturais, o que justificaria a reivindicação da cidade como pólo da vanguarda cultural brasileira.

A música desse período caminhou *paripassu* ao processo de redemocratização e a retomada dos espaços urbanos das grandes cidades. Nesse caso a escolha de nossa abordagem foi determinada, por um forte direcionamento ao campo das “práticas sociais”. A focalização nas práticas sociais ou culturais exige, logo de início, um confronto com uma certa formação teórico-acadêmica de que no texto estão todas as respostas. A proposta então foi buscar compreender como esses jovens criavam um lugar de produção de sentido que não estava relacionado exclusivamente à forma ou às letras de suas canções.

A forma se insere na abordagem, entretanto, não explica a obra por si, muito menos os processos nos quais ela está inserida. Essa perspectiva é importante na medida em que visa recuperar a historicidade das cenas estudadas, compreendê-las a partir de seus vínculos com o panorama histórico-urbano nos quais estavam inseridas, numa perspectiva que leva em consideração os processos de produção, recepção, negociação e manipulação de produtos culturais em um contexto localizado.

As canções seriam, então, uma das formas de uma dada sociedade se *dar a ler*. No entanto, a representação é o produto do resultado de uma prática. Assim, nosso olhar foi direcionado pela noção de *prática musical*¹² e sua articulação com *as representações*. Pretende-se, com tal noção, proporcionar uma idéia mais nítida das relações entre os atores sociais e os espaços das cidades, cuja tessitura de relações com e nos espaços urbanos configura toda uma “cena musical”.

Vale destacar também, nossa compreensão do espaço urbano pensado, como algo que se constitui em relação às práticas sociais dos indivíduos ali situados. Entretanto, o movimento inverso também acontece: a cidade também modela às práticas sociais dos seus

¹⁰ Que apesar de seus maiores expoentes serem baianos, moravam em São Paulo no momento da eclosão do movimento.

¹¹ ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento - *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX* - Bauru, SP, Edusc, 2001.

¹² Derivada da idéia de CHARTIER (1990) práticas culturais como “práticas, complexas, múltiplas, diferenciadas” sintonizadas com a preocupação de entender como essas “constroem o mundo como representação”.

habitantes, e o espaço urbano se constitui pela interação entre os agentes que nele atuam¹³. Dessa maneira torna-se possível pensar como a produção musical articulada a cenários urbanos, durante o período de redemocratização do Brasil pôde operar uma reconfiguração e reapropriação dos espaços públicos das grandes cidades. Essa questão nos liga diretamente a outra, que foi como papel da cidade, das representações sobre esse espaço urbano na constituição das especificidades dessas práticas musicais.

Especificamente, nos referimos ao “*Rock de Brasília*” e a “*Vanguarda Paulista*”. Nossos marcos principais são então, a formação do *Aborto elétrico*¹⁴ em Brasília e a fundação do teatro *Lira Paulistana*¹⁵ em São Paulo. O recorte cronológico deu-se então, a partir de 1979. Nesse ano o *Lira Paulistana* foi aberto e começam a surgir as primeiras bandas em Brasília. Nesse momento, também, já se percebe uma fissura aberta pela ditadura, com a consolidação da política de abertura, a revogação oficial do AI-5 e a volta de uma certa liberdade ao debate político, que culminariam na possibilidade da anistia, no crescimento do movimento operário e na reforma partidária.

Nosso recorte temporal se estendeu até 1985, ano em que Tancredo Neves foi eleito e ano do *Rock n’ Rio*, que marca definitivamente o processo de apropriação mercantil¹⁶ pelas indústrias musicais da maioria das cenas surgidas no período de redemocratização, processo que ao nosso ver, enfraqueceria sobremaneira a possibilidade desses movimentos criarem (e serem criados, num processo de retroalimentação) fluxos criativos através dos quais, se apropriam dos espaços da cidade em um processo de redefinição dos usos e apropriações do espaço, constituindo uma cena urbana.

A presença dos jovens em torno dessas práticas culturais, seu comportamento e suas práticas, sobretudo em Brasília e São Paulo, os transforma em agentes e produtores de

¹³ Para Lefebvre, a sociedade urbana “designa, mais que um fato consumado, a tendência, a orientação, a virtualidade. Enuncia-a com um objeto virtual, ou seja, um “objeto possível do qual teremos que mostrar o nascimento e o desenvolvimento relacionando-os a um processo e a uma práxis”. (LEFEBVRE, 1999, p. 16.). Bordieu afirma que “os agentes sociais que são constituídos como tais em e pela relação com um espaço social (ou melhor, com campos) e também as coisas na medida em que elas são apropriadas pelos agentes, portanto constituídas como propriedades, estão situadas num lugar do espaço social que se pode caracterizar por sua posição relativa em relação a outros lugares (acima, abaixo, entre, etc.) e pela distância que o separa deles. Como o espaço físico é definido pela exterioridade mútua das partes, o espaço social é definido pela exclusão mútua (ou a distinção) das posições que o constituem, isto é, como estrutura de justaposição de posições sociais”. (BOURDIEU, Pierre (coord.). *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1998 p. 160).

¹⁴ A banda *Aborto Elétrico* inaugura em Brasília o surgimento do movimento que ficou conhecido como Rock de Brasília. A banda não gravou nenhum disco, mas serviu de ponto de partida e elemento agregador da cultura urbana local naquele momento.

¹⁵ O teatro *Lira Paulistana* aglutinou toda uma cultura universitária urbana, que já circulava pelas regiões dos bairros de Pinheiros e a Vila Madalena. Situado próximo a praça Benedito Calixto, proporcionou a efervescência da região, que em pouco tempo já congregava a produtora “Olhar Eletrônico”, agitados bares noturnos, a “livraria Néon” e os diretórios do PT e do PC.

¹⁶ E conseqüente “estrelização” de seus participantes.

interferências capazes de influir sobre hábitos e formas de percepção da cidade, interferindo no uso do espaço e proporcionando trocas com outros lugares, grupos e personagens urbanos ao mesmo tempo em que conformam sua configuração a partir da própria experiência da cidade. Assim, uma outra questão se coloca: por que as duas cidades, no mesmo fluxo, produziram culturas tão diferenciadas, a ponto de, logo na primeira metade da década de 80 os grupos de Brasília já terem sido capitaneados pelas grandes gravadoras enquanto que a “vanguarda paulista” ficava esquecida dos meios de comunicação de massa, produzindo de forma quase artesanal e independente. O nosso olhar se ateve não a uma pretensa oposição entre diferentes estilos musicais, mas como esses diferentes projetos se rearticulam constantemente, não só uns em relação aos outros, mas também em relação ao contexto social e econômico da época em busca de tentar compreender fenômenos que ocorrem dentro da esfera urbana, ou os fenômenos musicais em si, propõe a cidade e seus espaços como um eixo central da reflexão sobre as cenas musicais.

Compreendemos a música como acontecimento histórico e social e as cenas musicais e suas produções culturais como resultado de um posicionamento diante das possibilidades materiais e sociais de criação cultural dispostas em seu tempo. Esse caminho nos leva a uma espécie de leitura historiográfica ao apresentar o objeto em questão em correlação com seu tempo, mas “no tempo em que nasceu apresentar o tempo que as conhece, isto é, o nosso”¹⁷.

Neste sentido, a hipótese que norteia este trabalho é, portanto, a de que a partir da configuração de uma “cena musical”, se constroem representações que dialogam com outras representações e com outras práticas -os processos de apropriação do espaço urbano.

*Talvez não seja exagerado afirmar que o fim da ditadura militar e a passagem ainda tortuosa para a ordem democrática marcam, na esfera da música popular, uma tomada de consciência muito peculiar das nossas desilusões históricas, fixada que está na reflexão sobre as relações interpessoais e de poder no âmbito da vida cotidiana*¹⁸.

Dessa forma, se delineia a pertinência da investigação sobre as cenas musicais do período de redemocratização. Um dado importante é que tal tema praticamente não foi alvo de

¹⁷ BUCK-MORSS, Susan. The dialectics of seeing – Walter Benjamin and the árcades Project. 1991, p.338.

¹⁸ MIRANDA, Wander Melo. Brutalidade Jardim: tons da nação na música brasileira. In: *Decantando a República*, V.2: inventário histórico e político da canção popular brasileira/ CAVALCANTE Berenice, STARLING Heloisa Maria Murgel, EINSENBURG José, (Org.)-Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.Pág. 69.

publicações acadêmicas. Existem algumas publicações¹⁹ que, todavia foram realizadas fora dos ambientes acadêmicos de pesquisa, sem um viés metodológico rígido ou sem pretensões historiográficas, com forte ênfase em narrativas factuais. Até no próprio campo do saber historiográfico, existem tomadas de posições e leituras que merecem revisão ou aprofundamento:

O historiador José Murilo de Carvalho (2004) afirma que os principais compositores do país “*não teriam nesse período tematizado o país, ou não o fazem em suas músicas e em seus melhores textos*”²⁰. Carvalho, levado por uma declarada “*irresponsabilidade da ignorância*”, comenta que nesse período,

as canções serviam mais como correia de transmissão para o público de visões geradas na classe média do que como fonte geradora de imagens originais. Valem mais pela melodia, quando valem, do que pelo texto. Melhor ouvi-las e cantá-las que analisá-las.

Embora o trabalho investigativo, especificamente nessa área da história social e cultural, música popular como eixo, ainda permanecer bastante tímido e com avanços apenas residuais, conforme afirma José Geraldo Moraes²¹, nos últimos anos houve um aumento, no “*circuito dos historiadores de ofício*”, de trabalhos e pesquisas com temas relacionados direta ou indiretamente com a música popular urbana.

*Apesar dos evidentes avanços, as potencialidades que as relações entre a História e música podem oferecer para a construção do conhecimento histórico, ainda são campos pouco explorados e discutidos por nossa historiografia, especialmente os temas ligados à música popular*²².

Conforme afirma Napolitano²³, muitos dos trabalhos desenvolvidos sobre música popular no Brasil, têm sido centrados principalmente em torno do tema da identidade

¹⁹ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta*. São Paulo: DBA, 2002. BRAYAN, Guilherme. Quem Tem um Sonho não Dança: Cultura Jovem Brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004. DAPIEVE, Arthur. BRock. *O rock brasileiro dos anos 80*. 2ª ed. Rio de Janeiro: 34, 1996.

²⁰ CARVALHO, José Murilo de. O Brasil, de Noel a Gabriel. In CAVALCANTE Berenice, STARLING Heloisa Maria Murgel, EISENBERG José, (Org.)-Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. Pág. 41.

²¹ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. Rev. bras. Hist., São Paulo, v. 20, n. 39, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 02 July 2006.

²² MORAES, 2006.

²³ NAPOLITANO, Marcos. A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo. Ed Perseu Abramo .2007.

nacional. Outros estudos centram-se somente nas letras das canções²⁴. E ainda existem aqueles estudos que utilizam suas letras de canções para ilustrar fenômenos históricos sociais presentes na sociedade²⁵.

São reduzidas as pesquisas que se relacionam ao reconhecer a música como uma prática histórico-cultural e utilizam um instrumental teórico/metodológico que se alinha com as transformações teóricas e conceituais ocorridas no domínio da História. Mais reduzido ainda são os estudos que dentro dessa perspectiva, buscam compreendê-la a partir de suas relações com o panorama histórico-urbano nos quais estava inserida. Alinhado a esse ponto de vista, este trabalho se propõe lançar um olhar sobre uma manifestação cultural que, apesar de certa forma negligenciada pelos estudos historiográficos, apresenta inúmeras possibilidades de estudos.

Musica e espaço urbano: a configuração das cenas

Não são poucas as razões que nos levariam a problematizar as questões propostas nesse trabalho. Entre elas, o desejo de revisar a idéia, fortemente sancionada pela mídia e pelo senso-comum de que a década de 80 do século passado foi a “década perdida”. Nota-se se também um “esquecimento” da vanguarda paulista, tanto nos meios de difusão midiática, quanto em trabalhos que buscam compreender a cultura do período de redemocratização. Achamos importante também, criticar e problematizar um certo olhar hogeneizante no que se refere ao “rock Brasil” dos anos 80. Esse “olhar” não analisa as diferenças locais e as especificidades de referências, produções e articulações sociais envolvidas em cada caso. Outro aspecto a ser questionado, são os discursos que apontam a passividade política e incapacidade de crítica social da geração do final de 1970 e 1980.

Entretanto, nossa maior motivação em estudar a música, mais especificamente a *vanguarda paulista* e o *rock de Brasília*, tem sido motivado principalmente, pela necessidade de entendimento da relação entre alguns fenômenos: a música, a cidade, e a construção de práticas, significados e representações a partir da música e do espaço urbano.

A cidade, com os seus bairros, lugares e traçado de ruas, não se configura apenas como materialidade, mas também como tecido vivo das relações sociais e campo de

²⁴ Como por exemplo, VARGAS, Christian. Os Anjos Decaídos. Uma arqueologia do imaginário pós-utópico das canções da Legião Urbana”. In: COSTA, Cléria Botelho; MACHADO, Maria Salete Kern (Orgs.). *Imaginário e História*. Brasília/São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História da UnB/Marco Zero, 1999, p. 174.

²⁵ Como por exemplo, CAVALCANTE, Berenice, STARLING Heloisa Maria Murgel, EINSENBERG José, (Org.). *Decantando a República, V.2: inventário histórico e político da canção popular brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

investimentos simbólicos²⁶. As práticas sociais tecidas no espaço urbano das grandes metrópoles são marcadas por elementos, articulações que constituem formas particulares de produção e apropriação das cidades. As sociabilidades urbanas interferem nas formas de uso e apropriação dos espaços urbanos num fértil processo de construção social dos lugares e demarcação social das diversas territorialidades forjadas na cidade. Conforme afirma Carlos²⁷, “o que marca e determina as relações entre pessoas e entre elas e a cidade é o uso, e é por isso que no espaço se lê a continuidade da história. Dessa forma, busca-se privilegiar as ações dos sujeitos, através da sua apropriação e do uso que fazem das formas culturais”.

Michel de Certeau²⁸ estabelece uma distinção entre espaço e lugar. Para ele, lugar é uma ordem segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência, uma configuração instantânea de posições, enquanto o espaço é animado pelo conjunto de movimentos que se desdobram no lugar. “O espaço é um lugar praticado”²⁹, produto das relações humanas, tecido por relações que se realizam no plano do vivido, o que garante a construção de uma rede de significados onde sentidos são tecidos.

Nessa rede de significados, podem ser inseridos os vários discursos sobre a cidade, que a partir dessa mirada, não são compreendidos como referências verdadeiras que surgiriam de forma natural e sim como fruto das relações sociais que são desenvolvidas no espaço urbano que, em um processo que se retroalimenta, desenha a paisagem urbana e a própria imagem da cidade que incidem sobre os espaços, práticas sociais, sujeitos etc.

É construção de um ethos, que implica na atribuição de valores ao que se convencionou chamar de urbano, é produção de imagens e discursos que se colocam no lugar da materialidade e do social e que os representam; é percepção de emoções e sentimentos; é expressão de utopias, desejos e medos, assim como é prática de conferir sentidos e significados ao espaço e ao tempo, que realizam na e por causa da cidade.”³⁰

Dentro desse contexto, ao se pensar o fenômeno da música popular em suas relações com o universo urbano sob uma perspectiva historiográfica, as noções de “práticas e representações”, desenvolvidas por Chartier³¹ nos são bastante úteis na medida em que

²⁶ VELLOSO, Mônica. Pimenta. *Falas da cidade: conflitos e negociações em torno da identidade cultural no Rio de Janeiro*. ArtCultura (UFU), v. 7, p. 160-172, 2006.

²⁷ CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade*. São Paulo: Contexto, 2004. p.354

²⁸ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano 1*. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 1995. p.201

²⁹ CERTEAU, 1995:202

³⁰ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Memória, história e cidade? Lugares no tempo, momentos no espaço. IN: *ArtCultura*. Uberlândia: UFU, junho/2002. Vol. 4. n°4 .p. 24.

³¹ Recuperando a noção designada por Lucien Febvre de “materiais de idéias” e retornando a Marcel Mauss e Émile Durkheim, especialmente ao conceito de “representação coletiva”, tão caro aos dois, Chartier propõe que o conceito de representação deve se constituir no ponto central de uma abordagem adequada à História Cultural.

permitem “*identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler*”. Este olhar possibilita uma outra compreensão do espaço urbano, que não parte de suas condições materiais ou de suas formas, mas das *relações* que constituem esse espaço:

*Pode-se pensar uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou gostariam que fosse*³².

A partir do conceito de representação identificam-se então três modalidades da relação como mundo social:

*(...) primeiro, o trabalho de classificação e de recorte que produz as configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exhibir uma maneira própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais 'representantes' (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpetuado a existência do grupo, da comunidade, da classe*³³.

No primeiro nível estariam então, os esquemas de percepção pelos quais os atores coletivos classificam, julgam e agem; “*uma relação de força entre as representações impostas pelos que detêm o poder de classificar e de nomear e a definição, de aceitação ou de resistência, que cada comunidade produz de si mesmas*³⁴.” Por exemplo, podemos aplicar essa conceituação no nosso trabalho para tentar compreender as diversas representações elaboradas pelos grupos estudados em relação a outras representações já elaboradas socialmente sobre as cidades em questão, o espaço urbano e sobre a própria música.

O segundo nível se refere às práticas que originam formas de expressão e identificação subjacentes às essas formas, “*que exibem uma maneira própria de estar no mundo*” “*o recorte social objetivado como a tradução do crédito conferido à representação que cada grupo dá de si mesmo, logo a sua capacidade de fazer reconhecer sua existência a partir de uma demonstração de unidade*”³⁵. Certas práticas são fundamentais para reforçar sua

³² CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990. p. 19.

³³ CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia – a História entre Certezas e Inquietude*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2002. pag. 73

³⁴ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estud. av.*, São Paulo, v. 5, n. 11, 1991. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 24 Sep 2006.

³⁵ Idem, 2006.

identidade perante um grupo. E que estão profundamente relacionadas a uma específica ocupação e apropriação do espaço.

No terceiro nível os processos que envolvem a produção e difusões culturais, que permitem a compreensão do nosso objeto relacionado às representações proporcionadas pela mídia, por exemplo. Conforme afirma Chartier existe uma *“relação de força entre as representações impostas pelos que detêm o poder de classificar e de nomear e a definição, de aceitação ou de resistência, que cada comunidade produz de si mesma”*³⁶.

É importante ressaltar a oposição apontada por Chartier³⁷, na crítica ao livro *O Grande Massacre de Gatos*, de Robert Darnton entre atividades lingüísticas e não lingüísticas. Essa oposição, herdada de Clifford Geertz³⁸, levaria a uma tendência à textualização da cultura. Entretanto uma formação na área de semiótica (principalmente a de extração peirceana) nos permite, ir além simplesmente do “texto” enquanto representante do “logos” e suas manifestações lingüísticas. Assim estendemos nosso conceito de representação também para as “práticas não discursivas”.

*Não podemos pensar que há uma identidade necessária entre a lógica propriamente textual e as estratégias das práticas. Foucault estudou em seus livros a tensão entre as séries discursivas e os sistemas não-discursivos. Michel de Certeau plasmou isto na tensão entre as estratégias discursivas e as táticas de apropriação. Bourdieu refletiu sobre as razões escolásticas e o sentido prático. Nesses três casos de vocabulários teóricos diferentes o que há em comum é a diferenciação entre a lógica da produção textual ou da decifração de um texto utilizando as escritas e as práticas ou estratégias de outras formas de construção, que são as práticas cotidianas, habituais etc.*³⁹

Pensar o social através de suas representações⁴⁰ possibilita um olhar múltiplo que abarca tanto os sujeitos históricos em suas especificidades (construções simbólicas, identificações, sinais de pertencimento, referências culturais, etc.), como o espaço, no caso o espaço urbano, *com e no* qual estabelecem suas relações. Assim, nosso foco se daria na relação interativa entre estes dois pólos.

³⁶ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990:p. 183

³⁷ LaCAPRA, Dominick. "Chartier, Darnton, and the Great Symbol Massacre" IN: *The Journal of Modern History*, volume 60, number 1, march 1988, pp. 95-112.

DARNTON, Robert. *História e antropologia* In: *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 284-303

³⁸ Ver: GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, LTC, 1989. Ver também: BIRSACK, Aletta, *Saber Local, História Local: Geertz e Além*, In: Lynn Hunt, *A Nova História cultural*, 1992, p.98-130

³⁹ CHARTIER, Roger. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico* In: *Estudos históricos*, Vol. 08, n°16. Rio de Janeiro, 1995.

⁴⁰ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano*. In *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 08, n° 16, 1995, pp. 279-290.

Tends to focus on the prescriptive role of music--that is to say, music as a device of social ordering”(...) explore music's role as a social technology, worked by and upon individuals to shape subjectivity and social interaction⁴¹.

A partir de tal perspectiva, o olhar lançado para música a compreende como uma pártica, como um “*active ingredient of social formation*”⁴². As práticas musicais na cidade por sua vez geram representações da cidade, que originam práticas e assim indefinidamente:

Particular urban and suburban places or spaces have thus come to have symbolic significance within popular music culture, including the city streets and highways of classic rock music and the garages, cellars, and lofts of alternative or bohemian culture. Such places are not just represented through music making but may also be experienced⁴³

Sara Cohen ⁴⁴ aponta que, dentro dos estudos sobre cultura e música, a ênfase tem sido dada nos “textos musicais”. Em seu artigo, a autora discute a possibilidades de alternativas que relacionem a música às práticas sociais. Seu olhar é importante na medida em que situa as práticas culturais em espaços urbanos. Cohen, ao comentar o processo de regeneração urbana em Liverpool nos anos início dos anos 90, atentou para a relação que os músicos e sua recepção estabelecem com o cenário urbano.

The built environment is associated with particular ideas about creativity, and along with the sonic environment it has commonly provided music makers with a rich, symbolic resource that they can draw upon in the production of popular music sounds, lyrics, and visual images (...)I have so far argued that music makers actively produce and characterize place through their social, ideological, and emotional engagement with the built environment⁴⁵.

Ruth Finnegan⁴⁶ sugere que as praticas musicais estão inter-relacionadas com o ambiente urbano:

Music has thus played a significant part in the way that cities are lived and experienced, and it has also encouraged listeners to imagine and value the urban environment in particular ways. In turn, the changing urban environment has influenced musical cultures and sounds⁴⁷.

⁴¹ SARBANES, Janet. Musicking and communitas: the aesthetic mode of sociality in rebetika subculture. *Popular Music and Society* 29.1 (Feb 2006): 17(19)

⁴² SARBANES, 2006.

⁴³ COHEN, Sara. *Rock Landmark at Risk: Popular Music, Urban Regeneration, and the Built Urban Environment*. in: *Journal of Popular Music Studies* 19 (1), 3–25, 2007 p.10

⁴⁴ COHEN, Sara. 2007

⁴⁵ Ibidem, 2007 p. 09 e10

⁴⁶ FINNEGAN, R. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

⁴⁷ COHEN, Sara. 2007 p.20

Desse modo, buscaremos relacionar a música às práticas sociais. Assim, mais do que exprimir através de meios não verbais, a música está implicada em muitas dimensões do agenciamento social.

Para se pensar as culturas urbanas agenciadas pela música uma importante referência são os estudos sobre “subculturas” desenvolvidos no Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham. Fortemente influenciados pela tradição britânica elaborada por teóricos como Raymond Williams, Richard Hoggart e E. P. Thompson⁴⁸. Um destacado foco de estudos desenvolvido no Centro foi investigação sobre subculturas juvenis variadas surgidos após a segunda guerra mundial⁴⁹.

Na abordagem proposta aos estudos subculturais pelos estudos da escola de Birmingham, a idéia de uma “cultura juvenil” é construída e problematizada⁵⁰. Considerando que juventude é uma categoria construída historicamente, esses autores propunham uma forma de pensar que ia de encontro às teorias que problematizavam o tema até então. Buscava-se através do conceito de “subcultura” legitimar os agrupamentos juvenis, afirmando-os como “mais um” um comportamento social e não como um sintoma de patologias ou delinquência.

Esse recorte possibilitou a compreensão dos jovens inseridos numa cultura urbana como um movimento que se construía a partir da busca e proposição de soluções culturais ligadas à sua situação sócio-cultural como, por exemplo, conflito de gerações, etnias, experiência de classe, etc. dentro de uma vasta rede sócio-cultural.⁵¹

⁴⁸ A estes autores associam-se obras de referência que, surgidos no final dos anos 50, são considerados a base dos Estudos Culturais: *The Uses of Literacy* de Richard Hoggart (1957), *The Making of the English Working Class* de E.P. Thompson (1963); *Culture and Society* (1958) e *The Long Revolution*(1965) de Raymond Williams.

⁴⁹ O surgimento das teorias subculturais pode ser localizado nos estudos da Escola de Chicago (ver Whyte 1943; Gordon 1947; A. Cohen 1955; Becker 1963; Irwin 1970). Desenvolveu-se ao longo das décadas uma tradição dos estudos voltados para a área, que tinham como enfoque central questões relativas à marginalidade e à delinquência. Essa abordagem delineou um ponto de vista sobre segmentos juvenis enquanto problema social.

⁵⁰ HALL, Stuart & JEFFERSON, Tony (eds.). *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. London: Hutchinson, 1976. Posteriormente, outros autores desenvolveram análises com aportes teóricos semelhantes. Entre eles podemos citar: WILLIS, Paul. *Learning to labour: how working class kids get working class jobs*. Saxon House: London, 1977 e HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. Londres, Routledge, 1996.

⁵¹ As subculturas se constituem a partir de um conjunto de práticas, que na visão destes autores, constituíam expressões culturais diferenciadas configuradas essencialmente pela questão de classe social. Assim, eles posicionavam esses grupamentos como manifestações *subculturais* que expressavam uma resposta às condições e vivências de classe social dos jovens da “classe trabalhadora” britânica.

*(...) social groups develop distinct patterns of life, and give expressive form to their social and material life experience. The term subculture or 'subsets' refer to the 'smaller, more localised and differentiated structures, within one or another of the larger cultural networks.'*⁵²

Os estudos subculturais resgatam de Levi-Strauss as noções de *homologia* e *bricolagem*⁵³, que explicam as diversas conexões entre as práticas culturais. A “homologia subcultural” é compreendida como um laço simbólico entre os estilos de vida as atitudes e referências. E a *bricolagem*, o uso subversivo de bem de consumo na construção de um estilo, que seria compreendido como uma prática significativa. Um dado importante é o papel da música como liame dessas subculturas:

*Para la mayoría de la gente joven de este país [Inglaterra], y especialmente los jóvenes de la clase obrera, las formas expresivas recibidas como el teatro, el ballet, la ópera o la novela son irrelevantes, y la música pop es su única forma principal de salida expresiva*⁵⁴.

A partir da noção gramsciana de hegemonia, os teóricos da escola de compreendiam as subculturas como uma maneira de “negociar espaços e sentidos no campo da luta cultural, entendida como uma luta pela manutenção/conquista da hegemonia, entre classes dominantes e subordinadas”. Ou seja, ao reafirmar de modo simbólico seu estilo cultural as subculturas se constituíam como “formas de negociação e resistência à cultura dominante”.

*Subculturas são, então, formas expressivas, mas o que elas expressam é, em última instância, uma tensão fundamental entre aqueles no poder e aqueles condenados a posições subordinadas e vidas de segunda classe. Essa tensão é expressa figurativamente na forma de estilo subcultural [...] Durante este livro, eu interpretei subcultura como uma forma de resistência em que contradições e objeções experimentadas a esta ideologia dominante são obliquamente representadas através de estilo. Especificamente eu usei o termo 'ruído' para descrever o desafio à ordem simbólica que aqueles estilos parecem constituir*⁵⁵.

A análise proposta a da idéia de subcultura, representou uma contribuição original para a compreensão das culturas jovens, mas atualmente tem sido bastante criticada.

I have also offered a number of terms that fall outside of the rhetoric of rupture, which otherwise highlight the tensions between the continuities and discontinuities, the formal and informal structures, that link spatialized cultural practices,

⁵² HALL, Stuart & JEFFERSON, Tony (eds.). *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. London: Hutchinson, 1976. p.10 e 13

⁵³ O conceito de *bricolage* também é trabalhado por Certeau, 1995, p. 41.

⁵⁴ WILLIS, Paul *apud* RUIZ Jaime Hormigos, MARTÍN CABELLO Antonio. *La construcción de la identidad juvenil a través de la música*. RES. Revista Española de Sociología, ISSN 1578-2824, N°. 4, 2004, pags. 259-270

⁵⁵ HEBDIGE, Dick. *Apud*, FREIRE FILHO, João e FERNANDES, Fernanda Marques. *Jovens espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical*. In: FREIRE FILHO, João e JANOTTI JÚNIOR, Jeder (orgs.). *Comunicação & música popular massiva*, p. 25-40. Salvador: EDUFBA, 2006

*production and consumption I have outlined here a number of limitations of subcultural theory, particularly its longstanding British variant*⁵⁶.

Os principais alvos das críticas são: ênfase na resistência das subculturas o que geraria uma visão romântica das classes trabalhadoras⁵⁷, demasiada proeminência nas experiências masculinas⁵⁸. Dicotomização da realidade a partir de categorias estanques: subculturas x consumo conformista; Thornton⁵⁹ afirma que essas dicotomias não são a melhor forma de enxergar a questão, por serem simplificadoras. Outra crítica é indicação das condições de classe como o aspecto central da definição dos estilos juvenis, sem levar em conta todas as possibilidades para a experimentação e construção criativa da identidade e da auto-imagem coletiva, abertas pela moda, pela música e por outras mercadorias; STAHL⁶⁰ também critica a ênfase excessiva na abordagem do estilo visual, quase elaborando uma taxonomia dos estilos em detrimento da análise da função das atividades e do consumo musical, na emergência e no desenvolvimento das formações culturais juvenis. Uma outra crítica, para nós, muito pertinente, é a de que a teoria ao encarar a cidade como mero pano de fundo para os acontecimentos, deixou de lado a perspectiva da cidade como um tropo espacial ativo, que exerce influência na experiência sociomusical⁶¹. Barbero ainda propõe uma revisão do conceito de Hegemonia:

*“Na América Latina, vários autores começaram a diferenciar, por esse motivo, do ponto de vista metodológico e epistemológico, a sociabilidade, uma outra dimensão da sociedade. Com isso, há que se repensar o conceito de hegemonia, não em termos da hegemonia ideológica do grupo que dirige a sociedade, mas de uma sociedade muito mais fragmentada, uma sociedade que não tem um só centro, como dizem os pós-modernos, e na qual a vida cotidiana tem um papel muito mais importante na produção incessante do tecido social. Ou seja, a vida cotidiana é o lugar em que os atores sociais se fazem visíveis do trabalho ao sonho, da ciência ao jogo(...)”*⁶².

Entretanto, alguns elementos levantados pela teoria subcultural são bastante interessantes para se pensar nosso objeto a partir de um olhar historiográfico. Roger Chartier⁶³

⁵⁶ STAHL, Geoff. *Tastefully Renovating Subcultural Theory: Making Space for a New Model*. in: *The Post-Subcultures Reader* / ed. David Muggleton and Rupert Weinzierl. New York: Berg, 2003. p 39

⁵⁷ THORTON, Sarah. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Hanover: Wesleyan University Press, 1996.

⁵⁸ THORTON, 1996.

⁵⁹ Ibidem, 1996.pag. 92

⁶⁰ STAHL, Geoff. *Tastefully Renovating Subcultural Theory: Making Space for a New Model*. in: *The Post-Subcultures Reader*. New York: Berg, 2003.

⁶¹ FREIRE FILHO, João e FERNANDES, Fernanda Marques. *Jovens espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical*. In: FREIRE FILHO, João e JANOTTI JÚNIOR, Jeder (orgs.). *Comunicação & música popular massiva*, p. 25-40. Salvador: EDUFBA, 2006.

⁶² MARTÍN-BARBERO. *América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção e comunicação social* in: Mauro Wilton de Sousa (org.) - *Sujeito. O lado oculto do receptor*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1995, p. 59.

⁶³ CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

nos coloca a questão da apropriação, interpretação e resignificação dos discursos “hegemônicos” de acordo com as categorias mentais e “filtros culturais” adotados no cotidiano por cada sujeito ou grupo social. Burke afirma que:

Uma cultura não é homogênea. Talvez existam culturas que são mais ou menos homogêneas, mas são culturas muito pequenas, que contam com umas milhares de pessoas, como, por exemplo, a cultura dos tupinambás. No entanto, quando falamos da cultura inglesa, francesa, brasileira, é impossível pensar em homogeneidade. Existem sempre o que os sociólogos chamam de subculturas, variações⁶⁴.

A partir do conceito de subcultura, alguns teóricos⁶⁵ têm proposto como alternativa a noção de “cena”. O conceito, segundo Freire, oferece meios diferenciados para compreender os complexos circuitos, afiliações, redes e pontos de contato que informam as dinâmicas e as práticas culturais dos diferentes grupos juvenis no contexto dos espaços urbanos contemporâneos.

Scene designates particular clusters of social and cultural activity without specifying the nature of the boundaries which circumscribe them. Scenes may be distinguished according to their location (as in Montreal's St. Laurent scene), the genre of cultural production which gives them coherence (a musical style, for example, as in references to the electroclash scene) or the loosely defined social activity around which they take shape (as with urban outdoor chess-playing scenes.⁶⁶

O conceito de cena se constitui uma ferramenta analítica que permite o exame da inter-relação entre os atores sociais e os espaços urbanos: “*Scene invites us to map the territory of the city in new ways while, at the same time, designating certain kinds of activity whose relationship to territory is not easily asserted*”⁶⁷. A cena se constrói a partir do espaço urbano.

De natureza mais variável, as cenas não seriam organizadas por uma essência determinante (classe, gênero, raça), e sim na relação entre suas práticas e representações. Logo, o conceito permite apreender a formação de redes de sociabilidades, delineadas a partir da elaboração de articulações e de reapropriações que se diferenciam das disputas tradicionais pela hegemonia. A utilização do conceito de cena permite escaparmos de uma descrição mais restrita da prática musical, ampliando o escopo da análise, passando a considerar a rede de afiliações mais ampla que permeia a atividade musical⁶⁸.

⁶⁴ BURKE, Peter. *Culturas populares e cultura de elite*. Diálogos, UEM, 01:01 - 10, 1997.

⁶⁵ (Stahl, 2004; Straw, 1991, THORTON, 1996)

⁶⁶ STRAW, Will. *Cultural Scenes*. *Loisir et société/Society and Leisure*, vol. 27, no. 2 (Autumn, 2004), pp. 411-422.

⁶⁷ Ibidem, 2004, pag. 411-422.

⁶⁸ Stahl, 2004:63

Cultural space can be metaphorically carved out of wider social space through musical praxis, through the 'affective alliances'. Despite operating across a number of heterogeneous geographic contexts, these nodes of cultural production and consumption are linked within a 'network of empowerment' where 'pleasure is possible and important for its audiences; it provides the strategies through which the audience is empowered by and empowers the musical apparatus'.⁶⁹

Ao apreender a articulação de atores sociais que ocupam os espaços públicos através de redes de sociabilidade e relações de troca, o conceito de cena permite que as articulações culturais sejam compreendidas a partir dos espaços da cidade aos quais elas estão conectadas. Possibilita pensar esses atores sociais e como eles se apresentam no espaço urbano, circulam por ele, usufruem seus equipamentos e, nesse processo, estabelecem padrões de troca e encontro no espaço da cidade.

As cenas podem interferir, através de suas práticas e representações, na forma mediante a qual as cidades são organizadas, vistas e experienciadas. Afinal, um espaço urbano não é definido simplesmente pela arquitetura, mas pelas regras, pelas instituições e pelos significados a que ele se encontra associado.

Infrastructures of musical exchange solidify the presence of scenes, providing concrete spaces and emphasising cultural meaning for participants. Many such spaces have emerged from oppositional or subversive intent: appropriations of urban spaces for music scenes use.⁷⁰

O conceito de cena permite uma aproximação com Certeau, e seus conceitos de "usos" ou "maneiras de fazer". Essas maneiras configuram “as práticas pelas quais usuários se re-apropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural”.⁷¹

(...) por combinação, cria para si um espaço de jogo para maneiras de utilizar a ordem imposta do lugar ou da língua. Sem sair do lugar onde tem que viver e que lhe impõe uma lei, ele aí instaura pluralidade e criatividade. Por uma arte de intermediação ele tira daí efeitos imprevistos⁷².

Jane Jacobs⁷³ chama a atenção em *Vida e morte das grandes cidades americanas* para as múltiplas e variadas ações que se dão nas ruas. São lugares de encontro e trocas. A relação que estabelece com o espaço construído, se bem conectada, faz com que a rua e o espaço sejam complementares.

⁶⁹ GROSSBERG, Lawrence, *Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life* in *Popular Music* 04, 1984. p.228

⁷⁰ CONNELL John, and GIBSON, Chris. *Sound Tracks: Popular Music, Identity, and Place* London: Routledge, 2002 p.102

⁷¹ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano 1*. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 1995. p.41

⁷² CERTEAU, 1995. p. 92

⁷³ *apud*: SILVA, Regina Helena Alves da. *Espaço urbano, espaço da comunicação*. In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG – 2 a 6 Set 2003

Um traço constantemente lembrado por vários teóricos⁷⁴ tem sido a retração do espaço público no século XX. Tal retração provocaria a diminuição de possibilidades de vivências coletivas, e por consequência, a ausência da afirmação de determinados valores e práticas que poderiam configurar formas de sociabilidade reforçadoras de um sentido de pertencimento⁷⁵.

Entretanto, é possível verificar outras abordagens, que apontam para uma reinvenção do espaço público mediante a articulação de pessoas a partir de formulações estéticas, ecológicas, culturais, etc. Não seriam exatamente de grupos institucionalizados, mas que apresentam uma atuação concreta na cidade, no sentido de elaborar práticas de participação política convencional, envolvendo ações e atividades ligadas à arena institucional. Na realidade, trata-se de formas específicas de interação no espaço urbano que geram espaços de sociabilidade, consciência crítica e capacidade reflexiva.

Não estamos aqui a negar uma possível retração dos espaços públicos. Inclusive pensamos que no contexto brasileiro, a repressão da ditadura colaborou intensamente para a contração dos espaços públicos nas grandes cidades. Entretanto, consideramos que mundo social é, em verdade, muito mais complexo e fugidio a simplificações muito axiomáticas.

A proposta na verdade, é a de afinar o olhar e nesse caso, são extremamente importantes as contribuições da historiografia operada por pesquisadores como Chartier, Certeau, Guinzburg, cuja forma de pensar nos apontam para a possibilidade dos sujeitos de enfrentar certas determinações socioculturais, ao inventar, interpretar e utilizar de maneira inesperada aquilo que estava culturalmente estabelecido ou determinado.

É importante ressaltar que conforme afirma Leite, entender os lugares como “espaços praticados” através dos circuitos simbólicos que os demarcam, sendo a convergência de sentidos, ou o compartilhamento de significados, o mecanismo de demarcação da sua especificidade e de suas fronteiras não implica a existência de um consenso, mas *possibilidades de entendimento*, o compartilhamento (mínimo) sobre o que representa um lugar e quais códigos culturais o qualificam⁷⁶.

Nosso recorte musical é compreendido como um fenômeno essencialmente *urbano*, infactível de ser compreendido fora do contexto social da metrópole e de uma forma de conceber e praticar a cidade. A ocupação e apropriação do espaço público, a produção cultural

⁷⁴ Como por exemplo: SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo; Companhia das Letras, 1988.

⁷⁵ RIBEIRO, Ana Clara Torres. *Sociabilidade, Hoje: leitura da experiência urbana*. Caderno CRH, Salvador, v. 18, n. 45, p. 411-422, set/dez 2005.

⁷⁶ LEITE, Rogério Proença. *Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*. Campinas: Unicamp, 2004.

articulada a cenários urbanos pelas cenas musicais com suas praticas sociais específicas, poderiam produzir outros espaços de sociabilidade e modificações na experiência urbana ao modificarem os usos atribuídos a certos espaços, imprimindo-lhes uma dinâmica social particular.

As Cenas de São Paulo e Brasília 1979/1985

Em São Paulo, no ano de 1979, surgiu o teatro Lira Paulistana que funcionou como um centro aglutinador da chamada “cultura universitária *underground*” do período. Segundo Laerte Oliveira, o espaço se tornou referência também para uma série de experiências, “produções e promoções em outras áreas como o grafite, artes plásticas, poesia, cinema e jornalismo”⁷⁷.

O Lira era o teatro da moçada, com um tamanho ideal para bandas que estavam começando. Como tinha menos de 200 lugares, com umas 30 pessoas na platéia, qualquer show já poderia dar certo. A arquibancada era de madeira, mal dava para se sentar direito. E o camarim era só um corredorzinh”⁷⁸

O Lira Paulistana se localizava no bairro de Pinheiros, muito próximo à Praça Benedito Calixto, entre o bairro de Pinheiros e a Vila Madalena, bem próxima das principais universidades de São Paulo - a USP e a PUC. Na Praça Benedito Calixto, além do teatro, ficavam a produtora de vídeo Olhar Eletrônico, os agitados bares noturnos, a concorrida livraria Néon e os diretórios do PT e do PC.

Todos se conheciam, até porque pertencíamos a um guetinho. Talvez o que mais nos unia era o fato de sermos todos independentes. Todos eram duros e não tinham vínculo com nada. Assim, a gente podia ousar, arriscar na música. Não tinha ninguém para segurar as rédeas”⁷⁹

Ligada ao Lira Paulistana surgiu uma geração de músicos que ficou conhecida como Vanguarda Paulista. Sob este rótulo procurava-se aglutinar músicos com diferentes propostas estéticas e de trabalho⁸⁰. É importante ressaltar que o nome “Vanguarda Paulista” foi um título elaborado pela imprensa para tentar explicar a efervescência musical que tinha como centro difusor o teatro Lira Paulistana. Na verdade, a partir da fala dos próprios envolvidos, torna-se possível afirmar que, não se tratava de um movimento, e nem havia pretensões de

⁷⁷ OLIVEIRA, Laerte Fernandes. *Em um Porão de São Paulo: O Lira Paulistana e a Produção Alternativa*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002. p. 15

⁷⁸ MANGA, Mário. *Entrevista concedida ao Site “Click Music”*. Disponível em http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=490 acesso em 04/2007.

⁷⁹ Manga, 2007.

⁸⁰ Tais como: Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno; Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia; os grupos Rumo, Premeditando o Breque (Premê) e Língua de Trapo, além de mais alguns nomes a eles ligados, como Ná Ozzetti, Susana Salles, Eliete Negreiros, Vânia Bastos, Tetê Espíndola.

que se tornasse. Conforme afirma Luiz Tatit, “*é um rótulo parecido com outros, como Rock dos 80, que veio de fora para dentro*”⁸¹.

Em Brasília, no mesmo período, houve uma aglutinação de jovens em torno do bairro da colina (asa norte) e dos bares do setor comercial norte. Na colina, um grupo de jovens se reunia para escutar e fazer música e dessas reuniões surgiram às primeiras bandas de Brasília. A banda “Aborto Elétrico” foi planejada no final de 1978 e no ano seguinte começou a fazer shows locais. No rastro do Aborto Elétrico, quatro meses depois, surgiu a Blitx 64 e outras bandas.

As primeiras apresentações eram shows relâmpagos, em parques, praças, portas de bar ou qualquer lugar onde houvesse uma tomada. Os instrumentos eram plugados e tocava-se até que a polícia chegasse. No setor comercial de Brasília havia um boteco denominado Cafofo, perto da colina, que por isso passou a ser o ponto de encontro da turma. No Cafofo havia um porão, que com o aparecimento das primeiras bandas passou a ser usado para ensaios e pequenos shows. Bandas como Aborto Elétrico, Blitx 64. Outro lugar de reunião da turma era a Adega, localizada no Cine Centro São Francisco. A Adega servia como ponto de partida para as noites dos fins de semana. Nesse período a turma cresceu de forma descontrolada, pois chegavam pessoas de todos os lugares da cidade.

É possível perceber, que em ambas as cenas os jovens podem sem pensados a partir do que Eder Sader⁸² denomina “novo sujeito social” e que os lugares, espaços sociais apropriados a partir da necessidade comum de se criar um espaço para uma sociabilidade outra.

Assim, após esse percurso teórico/conceitual, poderíamos delinear nosso problema da seguinte forma: quando a ditadura apresenta seus primeiros sinais de fadiga e são progressivamente alargados os limites da atuação legal, entre o final da década de 70, até fins da década de 80, é possível perceber a emergência e consolidação de uma “cultura jovem”. Conforme afirma Souza, “*Uma cultura jovem, urbana e industrial que afirma desde o princípio uma nova noção de sensibilidade e racionalidade*”⁸³. Nossa hipótese é a de que essa cultura jovem construiu seu “lugar” num ambiente cultural em constante negociação e se manifestou e reapropriou de espaços nas grandes cidades, através de uma grande diversidade de

⁸¹ TATIT, Luiz, *Entrevista concedida ao Site “Click Music”*. Disponível em http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=490 acesso em 04/2007

⁸² SADER, Eder. *Quando Novos Personagens Entraram em Cena: Experiências e Lutas dos Trabalhadores da Grande São Paulo – 1870 – 1980*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

⁸³ SOUZA, Antônio M. A. *Cultura rock e arte de massa*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995, p. 52.

práticas musicais nos centros urbanos. Dentro desse contexto, a música seria *constituída por e constitutiva da* cultura urbana que se configura na “cena musical”, na própria tessitura de relações e significados que remetem ao próprio espaço (simbólico ou não) da cidade e às formas de sociabilidade nesse espaço.

BIBLIOGRAFIA:

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta*. São Paulo: DBA, 2002.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento - *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru, SP: Edusc, 2001

BIERSACK, Aletta, Saber Local, História Local: Geertz e Além. In: Lynn Hunt, *A Nova História cultural*. 1992, p.98-130

BOURDIEU, Pierre (coord.). *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1998 p. 160.

BRAYAN, Guilherme. *Quem Tem um Sonho não Dança: Cultura Jovem Brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BUCK-MORSS, Susan. *The dialectics of seeing – Walter Benjamin and the Árcades Project*. 1991, p.338.

BURKE, Peter. *Culturas populares e cultura de elite*. Diálogos, UEM, 01:01 - 10, 1997.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade*. São Paulo: Contexto, 2004. p.19.

CARVALHO, José Murilo de. O Brasil, de Noel a Gabriel. In CAVALCANTE Berenice, STARLING Heloisa Maria Murgel, EINSENBERG José, (Org.)-Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. CAVALCANTE, Berenice, STARLING Heloisa Maria Murgel, EINSENBERG José, (Org.). *Decantando a República, V.2: inventário histórico e político da canção popular brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano 1*. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: a História entre Certezas e Inquietude*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico In: *Estudos históricos*, Vol. 08, nº16. Rio de Janeiro, 1995.

CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estudos. Avançados. São Paulo, volume 5, número 11, 1991 Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 24/setembro/2006.

COHEN, Sara. Rock Landmark at Risk: Popular Music, Urban Regeneration, and the Built Urban Environment. in: *Journal of Popular Music Studies* 19 (1), 3–25, 2007

CONNELL John, and Chris Gibson, *Sound Tracks: Popular Music, Identity, and Place* London: Routledge, 2002 p.102

DAPIEVE, Arthur. BRock. *O rock brasileiro dos anos 80*. 2ª ed. Rio de Janeiro: 34, 1996.

DARNTON, Robert. História e antropologia In: *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *A estratégia dos signos: linguagem/espaço/ambiente urbano*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FREIRE FILHO, João e FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: FREIRE FILHO, João e JANOTTI JÚNIOR, Jeder(orgs.). *Comunicação & música popular massiva*. Salvador: EDUFBA, 2006, p. 25-40.

FINNEGAN, R. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

GHEZZI, Daniela Ribas. *De um Porão para o Mundo: a Vanguarda Paulista e a Produção Independente de LP's através do Selo Lira Paulistana nos anos 80: um Estudo dos Campos Fonográfico e Musical*. Campinas, 2003. 257 folhas. Dissertação de Mestrado em Sociologia – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Cia das Letras, 1987

GROSSBERG, Lawrence, *Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life in Popular Music* 04, 1984

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004

HALL, Stuart & JEFFERSON, Tony (eds.). *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. London: Hutchinson, 1976.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. Londres, Routledge, 1996.

LACAPRA, Dominick. "Chartier, Darnton, and the Great Symbol Massacre" IN: *The Journal of Modern History*, volume 60, number 1, march 1988, p. 95-112.

LEITE, Rogério Proença. *Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*. Campinas: Unicamp, 2004.

MANGA, Mário. *Entrevista concedida ao Site "Click Music"*. Disponível em http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=490. Acesso em 22/junho/2007

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção e comunicação social. In: Mauro Wilton de Sousa (org.) - *Sujeito. O lado oculto do receptor*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1995, p. 59.

MARTINS, Maria Helena P. A Nova Música Popular. Apud: OLIVEIRA, Laerte Fernandes. *Em um Porão de São Paulo: O Lira Paulistana e a Produção Alternativa*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002, p. 65.

MIRANDA, Wander Melo. Brutalidade Jardim: Tons da nação na música brasileira. In: *Decantando a República, V.2: inventário histórico e político da canção popular brasileira/ CAVALCANTE Berenice, STARLING Heloisa Maria Murgel, EINSENBURG José, (Org.)*-Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004

MONTEIRO, Paula. *Globalização, Identidade e Diferença*. In: Novos Estudos CEBRAP, nº 49. São Paulo: Editora Brasileira de Ciências Sociais. 1997.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. Revista Brasileira de História, São Paulo, volume 20, número 39, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 02/julho/2006.

NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo. Ed Perseu Abramo .2007

- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Memória, história e cidade? Lugares no tempo, momentos no espaço. In: *ArtCultura*. Uberlândia: UFU, junho/2002. volume 4. número 4
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. In *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, volume 08, número 16, 1995, p. 279-290.
- OLIVEIRA, Laerte Fernandes. *Em um Porão de São Paulo: O Lira Paulistana e a Produção Alternativa*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.
- RIBEIRO, Ana Clara Torres. Sociabilidade, Hoje: leitura da experiência urbana. Caderno CRH, Salvador, volume 18, número 45, p. 411-422, 2005.
- RUIZ Jaime Hormigos, MARTÍN CABELLO Antonio. *La construcción de la identidad juvenil a través de la música*. RES. Revista Española de Sociología, ISSN 1578-2824, nº. 4, 2004, p. 259-270
- SADER, Eder. *Quando Novos Personagens Entraram em Cena: Experiências e Lutas dos Trabalhadores da Grande São Paulo 1870 – 1980*. São Paulo: Paz e Terra, 1995
- SARBANES, Janet. Musicking and communitas: the aesthetic mode of sociality in rebetika subculture. *Popular Music and Society*, 2006.
- SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SILVA, Regina Helena Alves da. Espaço urbano, espaço da comunicação. In: *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG*, 2003
- SILVA, Regina Helena Alves da. *São Paulo, a invenção da metrópole*. Tese de Doutorado, USP, 1997. p. 26
- SOUZA, Antônio M. A. *Cultura rock e arte de massa*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995, p. 52.
- STAHL, Geoff. Tastefully Renovating Subcultural Theory: Making Space for a New Model. In: *The Post-Subcultures Reader*. New York: Berg, 2003.
- STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. In: Gelder, Ken & Thornton, Sarah (ed). *The Subcultural Reader*. London: Routledge, 1997. p. 494-505.
- STRAW, Will. *Cultural Scenes*. *Loisir et société/Society and Leisure*, volume 27, número 2. Autumn, 2004, p. 411-422.
- TATIT, Luiz. *Entrevista concedida ao Site “Click Music”*. Disponível em http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=490 acesso em 04/2007
- THORNTON, Sarah. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Hanover: Wesleyan University Press, 1996.
- VAINFAS, R., História das mentalidades e História Cultural in. FLAMARION, C. & VAINFAS, R.(orgs). *Domínios da história: Ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- VELLOSO, M. P. *Falas da cidade: conflitos e negociações em torno da identidade cultural no Rio de Janeiro*. *ArtCultura* (UFU), v. 7, p. 160-172, 2006.
- VEZENTINI, José William. *A Capital da Geopolítica*. São Paulo: Ed. Ática, 1986. p.84