

A CENA DO ROCK UNDERGROUND AMERICANO NA DÉCADA DE 1980 E A QUINTA DIMENSÃO DO PUNK: UMA RESENHA DO LIVRO *NOSSA BANDA PODIA SER SUA VIDA*¹

THE AMERICAN UNDERGROUND ROCK SCENE OF THE 1980S AND THE FIFTH DIMENSION OF PUNK: A REVIEW OF THE BOOK "OUR BAND COULD BE YOUR LIFE"

LE ROCK UNDERGROUND AMÉRICAIN DES ANNÉES 1980 ET LA CINQUIÈME DIMENSION DU PUNK: UNE CRITIQUE DU LIVRE "NOTRE GROUPE POURRAIT ÊTRE VOTRE VIE"

LA ESCENA DEL ROCK UNDERGROUND AMERICANO DEL DÉCADA DE 1980 Y LA QUINTA DIMENSIÓN DEL PUNK: UNA RESEÑA DEL LIBRO "NUESTRA BANDA PODÍA SER SU VIDA"

Pedro Menezes

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Departamento e Instituto de Sociologia, Porto, Portugal

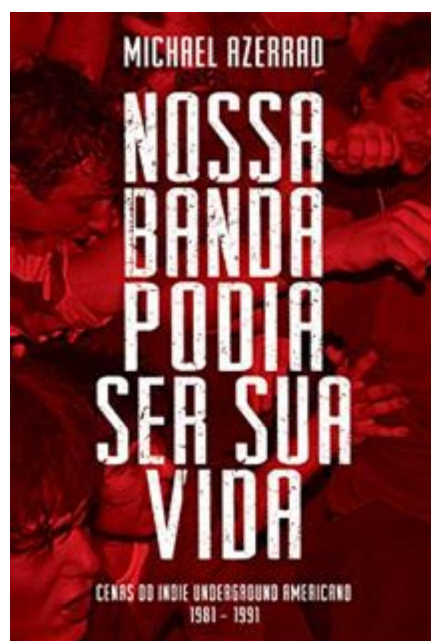


Figura 1.1. Capa do livro *Nossa banda podia ser a sua vida* de Michael Azerrad

Fonte: powerlinemusic.com.

¹ Resenha do livro *Nossa banda podia ser sua vida: cenas do indie underground americano 1981-1991*, lançado no Brasil em fevereiro de 2019 pela editora Powerline Books. Tradução de Marina Melchers e José Augusto Lemos.

1. Introdução

Acaba de ser lançado no Brasil *Nossa Banda Podia Ser Sua Vida: cenas do indie underground americano 1981 – 1991*, livro de Michael Azerrad que, como o subtítulo explicita, aborda o rock independente norte-americano dos anos 1980. A obra, originalmente publicada em 2001, chega às mãos do público lusófono com o carimbo da editora *Powerline: Music and Books* e com a tradução de José Augusto Lemos e Marina Melchers. Analisando o texto pelo prisma de algumas teorias da sociologia da cultura, esta resenha tem por objetivo apresentar essa tradução aos leitores brasileiros e portugueses, ressaltando as potencialidades e limites desse clássico instantâneo da crônica musical mundial.

2. O livro

“O que é *indie*?” sempre foi e continua sendo uma pergunta capaz de suscitar infinitos debates. Sendo assim, *Nossa Banda Podia Ser Sua Vida* acerta ao determinar com clareza seu próprio entendimento do conceito, evitando, desse modo, discussões infrutíferas. Para os fins do livro, é *indie* todo artista que lançou seus discos por selos independentes, sem recorrer às grandes gravadoras (as chamadas *majors*), seja para gravar, seja para distribuir suas criações. Esclarecido esse parâmetro, a obra justifica algumas ausências que seriam injustificáveis caso concetualizasse “*indie*” de outra forma que não a escolhida (como a dos *R.E.M.*, banda central para a comunidade que interessa Azerrad, mas que migrou para as *majors*, furando o teto do *underground* para voar nos céus do *mainstream*). Além disso, essa definição de *indie* também é usada como critério para que o autor interrompa seu relato sobre uma banda no momento em que ela troca os selos regionais pelas multinacionais da indústria fonográfica, já que esse novo momento da carreira do artista ultrapassa o conceito de *indie* dado pelo livro.

Este livro trata exclusivamente de bandas que gravaram por selos independentes. (...) Correspondentemente, as histórias vão deixando de ser contadas quando e se uma banda assina com uma grande gravadora. Praticamente todas elas realizaram seus trabalhos melhores e mais influentes durante seus anos de independência; e assim que se transferiram para uma grande gravadora, invariavelmente perderam uma conexão importante com a comunidade *underground*. (...) A palavra ‘independente’ tem várias definições, mas a utilizada neste livro obedece à questão crucial: se o selo distribui seus discos por uma das corporações gigante da indústria musical – no período em questão, eram as camadas ‘Seis Grandes’: Capitol, CBS, MCA, Polygram, RCA e WEA –, o que permite entrar em um número infinitamente maior de lojas do que as distribuidoras menores, independentes. Todo tipo de vantagem decorre dessa distinção, desde o acesso à rádio comercial até a capacidade de atrair artistas de renome. Os selos indie tinham que promover artistas obscuros dentro de circuitos de base local, trabalhando normalmente com uma ou duas mãos amarradas às costas (Azerrad, 2018: 12).

Mantendo-se fiel a seu rigor concetual, após sentenciar o que compreende por *indie*, o autor é extremamente feliz em encontrar a especificidade dessa cena do rock *underground* americano dos anos 1980; idiosincrasia essa que, a meu ver, representa uma *quinta dimensão do espectro punk*. Expliquemos: no final da década de 1970, o espraiamento global do *punk* era um fato incontestável e, para muitos críticos, o movimento já estaria devidamente superado e enterrado por seus descendentes, sobrevivendo apenas através das releituras operadas por esses herdeiros (o *new-wave*, o gótico, os *neo-romantics*, os adeptos do sintetizador e toda sorte de tendências que compunham a colcha de retalhos referida como *pós-punk*). Se pudermos aqui pensar em tipos ideais weberianos (Weber, 2009), cabe dizer que, por essa altura, o público e a crônica especializada estavam habituados com quatro dimensões principais do *punk* (Bivar, 1992; Essinger, 1999; Guerra, 2014; Guerra & Straw, 2017), a saber:

(i) A anomia dos *Ramones*: postura niilista e despolitizada dedicada ao nada, ao tédio, à apatia e a uma indiferença em relação à vida que se traduzia em um escape lúdico da realidade (através das drogas, da alienação voluntária ou da infantilização) rumo a um mundo vazio. Não ambicionava destruir o antigo nem construir o novo, apenas fugir.

(ii) A escatologia dos *Sex Pistols*: atitude anárquica interessada no choque, no escárnio, no desrespeito gratuito e na profanação do comportamento, da tradição e dos costumes. Não tensionava negar a realidade, nem a substituir por outra, apenas destruí-la sem que nada fosse colocado em seu lugar

(iii) O engajamento dos *Clash*: interesse politizado em promover uma tomada de consciência capaz de inspirar o confronto e a mudança social. Vê-se aqui uma deliberada afinidade com o pensamento de esquerda e uma atenção às agendas candentes daquele tempo (luta de classes, imperialismo, Guerra Fria, conflitos raciais, América Latina, etc). Não se tratava de fugir da realidade ou simplesmente destruí-la, mas derrubá-la para que uma nova ordem, mais justa e igualitária, pudesse ser erguida.

(iv) A estilização de McLaren e Westwood: crença de que o *punk* se resumia a uma estética ou a um estilo (seja de música, de moda, de comportamento), quer dizer, a um pastiche de imagens bidimensionais divorciadas de seus contextos originários e sem quaisquer sentidos subjacentes.

Conforme dito acima, a geração que interessa a Azerrad inaugura um quinto aspecto do *punk*. Para essa comunidade, *punk* já não significava mais a anomia dos *Ramones*, a escatologia dos *Pistols*, o engajamento do *Clash* ou a estilização do

casal McLaren-Westwood, mas uma ética, ou melhor, ética aplicada nas atitudes, quer dizer, uma ortodoxia ou código de conduta que prescreve uma maneira muito específica de se guiar na vida cotidiana. Como já deve estar claro, tal como prega o modelo bourdieusiano (Bourdieu, 2009), não há aqui apenas uma regra, mas uma regra que orienta uma prática, ou seja, uma estrutura normativa que só ganha eficácia quando se materializa em ações concretas no mundo do dia-a-dia. *Modus operatum* que se converte em *modus operandi*, lei exterior ou *doxa* que se inscreve em comportamentos reais, essa ética que se interioriza em práxis se resume em um só lema: *do it yourself*², ou simplesmente DIY. Mas o que seria o DIY? Esse arcabouço de princípios refletido em gestos sensíveis que compõe o estilo de vida DIY nada mais é, como a sigla sugere, que uma defesa incondicional da independência e da autossuficiência, ou seja, a crença de que é possível se viver apenas com aquilo que se produz, sem a interferência de nenhuma força externa. Aplicado ao campo da música, esse primado da autossustentabilidade defendido pelo DIY significa, em última instância, que as bandas devem permanecer independentes e tomar conta de todos os aspectos de suas carreiras, sem jamais assinar um contrato com uma grande gravadora (Cfr. Guerra, 2017). Esse é o traço diferencial que caracteriza e une a cena do rock *underground* americano da década de 1980: a ideia de que ser *punk* não tem nada a ver com ser anônimo, escatológico, politicamente engajado ou adotar um determinado estilo, mas com um quinto elemento, o de pautar sua prática por uma determinada ética, a ética de permanecer independente e *fazer você mesmo*.

É certo que os pais fundadores do *punk* deliberadamente defendiam a espontaneidade, a simplicidade e a rusticidade, mas enquanto a apologia do minimalismo feita por esses precursores ora se restringia a aspectos estilísticos referentes à maneira de tocar e de vestir, ora celebrava um modo de vida livre e libertino, a bandeira DIY que os americanos viriam a levantar não se resumia à sonoridade e ao figurino, mas dizia respeito a todo um modo de vida, nem significava se abrir para uma vida sem leis, mas justamente comprometer-se com os dogmas do indie. A emergência da cena norte-americana e sua fidelidade ao DIY, tratada aqui como a quinta dimensão do *punk*, alteraram para sempre a relação entre *underground* e *mainstream*. Até a eclosão desse movimento, o campo da indústria fonográfica se organizava uma linha vertical cuja base correspondia ao *underground* e o topo, ao *mainstream*. Com o advento do DIY essa linha vertical se quebra, e *underground* e *mainstream* se transformam em duas linhas horizontais paralelas.

É verdade que, em ambos os arranjos, o *mainstream* repousa sobre *underground* – seja como a metade superior de uma mesma linha vertical, seja como uma linha

² Em português: “Faça Você Mesmo”.

horizontal acima da latitude do *underground* – entretanto, ainda que essa hierarquia seja mantida, esse redesenho promovido pelos americanos modifica substancialmente a relação entre esses dois polos antitéticos: no caso da linha vertical, a independência *underground* é encarada como uma etapa passageira de penúrias que a banda deve enfrentar até assinar um contrato com uma *major* e assim atingir o rentável *mainstream*; ou seja, nesse modelo o *underground* é um meio e o *mainstream*, seu fim. Já quando se transformam em duas linhas horizontais, *underground* e *mainstream* passam a se reconhecer como duas arenas autossuficientes, diferindo apenas na escala de seus respectivos ganhos e na forma como os utilizam (o *underground* convertendo esses ganhos na própria cena com o objetivo de subsistir, e o *mainstream* ambicionando mais lucros); quer dizer, nesse outro esquema a independência *underground* deixa de ser vista como um purgatório de prejuízos onde o artista deve padecer até que uma *major* lhe abra os portões dourados do paraíso *mainstream*, e se torna um circuito adiabático autônomo, ou seja, o *underground* para de ser um meio que rumo ao fim que é *mainstream*, e se torna um fim em si mesmo³. Dito de forma definitiva, a grande contribuição do DIY foi ter criado uma verdadeira cooperativa de roqueiros independentes capaz de sobreviver sem recorrer às grandes gravadoras. O monstro onívoro do *mainstream* poderia até devorar a anomia, a escatologia, o engajamento ou o estilo *underground*, mas jamais conseguiria engolir sua ética.

Azerrad também é bastante sofisticado ao diagnosticar a natureza ambivalente do final dessa geração. De acordo com o autor, seria simplista sentenciar tanto o triunfo quanto o fracasso do movimento, já que, por mais paradoxal que isso soe, a cena do rock *underground* americano dos anos 1980 simultaneamente venceu e perdeu sua batalha. Não é difícil perceber esse quadro: por um lado, a cena foi vitoriosa porque cruzou as fronteiras de sua comunidade e ganhou uma dimensão imensa; por outro lado, pode-se dizer que essa vitória foi a principal causa da morte daquela empreitada, já que a hipertrofia de uma vanguarda que defendia justamente o minimalismo, o regionalismo e a fidelidade ao *underground* acabou apagando seus traços diferenciais, esvaziado sua razão de ser e a descaracterizando

³ As pequenas editoras independentes fundadas pelas bandas desempenharam um papel fundamental no fechamento desse circuito adiabático, por isso Azerrad acerta ao limitar o conceito de *indie* àquelas bandas que não assinavam com as *majors*. Nessa época, muitas bandas fundaram seus próprios selos independentes (como o SST do *Black Flag*, o *New Alliance* do *Minutemen*, o *Reflex* do *Hüsker Dü*, o *Dischord* de Ian Mackaye [fundador do *Minor Threat* e do *Fugazi*], dentro outros) e era comum que uma banda gravasse pelo selo da outra, criando o tal ciclo fechado e autossuficiente acima mencionado. Bourdieu fala de uma prática semelhante quando da autonomização do campo literário francês, época em que os escritores iniciantes liam uns aos outros, criando assim uma espécie de clientela de pares que permitia que eles sobrevivessem. “Uma de suas funções principais [dessa cooperativa de artistas] e no entanto ignorada, é ser para si mesma seu próprio mercado” (Bourdieu, 1996: 75). “Os produtores podem ter como clientes, pelo menos a curto prazo, apenas seus concorrentes” (Bourdieu, 1996: 101). “A poesia (...) não tem grande coisa a perder, é verdade, já que quase não tem outros clientes que não os próprios produtores” (Bourdieu, 1996: 138).

A cena do rock *underground* americano na década de 1980 e a quinta dimensão do punk: **[140]**
uma resenha do livro Nossa banda podia ser sua vida ■ Pedro Menezes

a um ponto em que já não era possível distinguir esses heróis da independência dos artistas das *majors* que eles tanto criticavam. Por essa razão, segundo o autor, o troféu do movimento também é sua lápide.

No plano metodológico, o livro também tem a sofisticação bourdieusiana (2009) de recusar tanto o objetivismo externalista quanto o subjetivismo internalista, buscando uma saída intermediária entre esses dois extremos, capaz de conciliar suas virtudes e neutralizar seus excessos. Colocando em termos mais explícitos, para Azerrad aqueles artistas não podem nem ser tratados com marionetes de forças maiores que supostamente pairariam sobre suas cabeças, nem como gênios criadores dotados de um *cogito* cartesiano a-histórico (Cfr. Guerra, 2013). Ao invés desses argumentos simplistas que partem de cima para baixo ou de baixo para cima, o autor nos mostra como estruturas objetivas e agências subjetivas formam um circuito, amolando-se reciprocamente. Ao terminarmos o livro, percebemos que nem o contexto explica as obras nem as obras explicam o contexto, pois ambos os lados se complementam, não sendo possível entender um sem o outro.

Com todas essas virtudes, o livro traz alguns problemas, que não podem ser chamados exatamente de pontos fracos, mas de limites impostos pelas escolhas do autor. Destacá-riamos quatro lacunas principais. A primeira lacuna está relacionada à decisão de Azerrad de dedicar um capítulo a cada banda. Essa estratégia tem o mérito de nos fornecer um retrato detalhado de cada grupo, mas como os vemos de forma apartada, acabamos não percebendo as conexões entre eles, que são justamente o que faz uma comunidade *underground* ser o que é. Além disso, por estar organizado dessa forma, o livro nos obriga a percorrer em cada capítulo o mesmo intervalo temporal, o que torna a leitura por vezes cansativa. A segunda lacuna se refere a uma ênfase nas semelhanças entre as bandas em detrimento de suas especificidades. Azerrad acerta ao identificar a ética DIY como o traço diferencial que une todos aqueles artistas, mas o desejo que o autor tem de organizar todas as bandas sob a égide dessa característica comum impede-o de versar um pouco sobre importantes diferenças entre um grupo e outro que, longe de tirarem o brilho daquele movimento, evidenciam sua riqueza. Em uma rápida passagem de olhos (ou de ouvidos) podemos identificar no interior daquela vanguarda três tendências principais: um *hardcore* veloz e furioso à moda do *skate-punk*, uma sonoridade dissonante mais lenta que aponta para o *art-rock/lo-fi/no-wave/noise/shoegaze/slacker*, e, por fim, o *grunge* de Seattle e de seus arredores, que tem marcas muito próprias (Cross, 2002). A terceira lacuna diz respeito à maneira simplista com que o livro discute a relação dessa cena com o neoliberalismo. Conforme Azerrad expõe, esse rock *underground* floresce na mesma América ultraliberal de Regan e Bush pai e, para o autor, o que se vê aí são duas forças diametralmente opostas e imiscíveis. De fato, o *indie* e a ideologia neoliberal divergem em seus pontos centrais – principalmente no tocante ao

hedonismo capitalista e à acumulação de riqueza, abominados pelos roqueiros e celebrados pelos liberais – mas um olhar mais atento revelaria algumas semelhanças que o autor poderia ter explorado. Refiro-me aqui à crença nas potencialidades e na bondade da natureza humana e a idolatria da independência do indivíduo em relação ao Estado e a uma coletividade corrompidas que sempre ameaçam contaminar essa essência individual pura. No fundo, será que não haveria algum parentesco entre a ética *underground* do *do it yourself* e a ideologia neoliberal do *self made man*? O livro não responde. Por fim, a última lacuna tem a ver com uma certa insensibilidade pós-colonial do autor, ou sua incapacidade de enxergar os desdobramentos daquele *underground* para além das fronteiras dos Estados Unidos. Quando lamenta o espraiamento do indie para fora de suas pequenas comunidades, o autor só consegue perceber os impactos negativos que isso trouxe para aqueles ecossistemas, mas não nota o bem que essa popularização do *rock* americano *underground* fez para as cenas roqueiras dos outros países onde aterrissou. Dito de forma exemplificada: pode ser que, conforme Azerrad disse, a fama global do *grunge* de Seattle tenha descaracterizado a cena *grunge* em Seattle, o que é uma pena para o autor, mas certamente ajudou a fomentar cenas *grunge* na América Latina e na África que mesclaram esse rock americano com características locais, o que deveria ser comemorado por Azerrad, mas ele ignora. Afinal, o *grunge* é um monopólio americano? A divulgação dessa música em nível mundial é vista apenas pelo prisma lacônico da saturação de uma comunidade americana e não pelo viés otimista da hibridação pós-colonial? Jovens da periferia do capitalismo não tem o direito de conhecer Nirvana? Enfim, um debate que poderia ser feito.

Dito de maneira conclusiva, com todas as suas potencialidades e limites *Nossa Banda Podia Ser Sua Vida* é uma obra incontornável para os pesquisadores interessados em música (e mais especificamente no *rock indie* e *underground*) e sua tradução para o português é uma excelente notícia que essa resenha objetivou divulgar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azerrad, M. (2018). *Nossa banda podia ser sua vida: cenas do indie underground americano 1981-1991*. São Paulo: Powerline Music & Books.
- Bivar, Antonio (1992). *O que é punk?* São Paulo: Brasiliense.
- Bourdieu, Pierre (1996). *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bourdieu, Pierre (2009). *O senso prático*. Petrópolis: Vozes.
- Cross, Charles (2002). *Mais pesado que o céu: uma biografia de Kurt Cobain*. São Paulo: Globo.
- Essinger, Silvio (1999). *Punk: anarquia planetária e cena brasileira*. São Paulo: 34.
- Guerra, Paula. (2014). Punk, expectations, breaches, and metamorphoses. *Critical Arts*, v. 28, n.1, pp. 195-211.
- Guerra, Paula. (2017). 'Just Can't Go to Sleep'. DIY cultures and alternative economies facing social theory. *Portuguese Journal of Social Sciences*, v. 16, n. 3, pp. 283-303.
- Guerra, Paula (2013). *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Afrontamento.
- Guerra, Paula; & Straw, Will.(2017). I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 6, n. 1, pp. 5-16.

A cena do rock underground americano na década de 1980 e a quinta dimensão do punk: **[142]**
uma resenha do livro *Nossa banda podia ser sua vida* ■ Pedro Menezes

Weber, Max (2009). *Economia e sociedade*. Brasília: UnB.

Pedro Menezes. Doutorando do Departamento de Sociologia da Universidade do Porto. Bolseiro de Investigação da Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal com a tese intitulada *Transglobal Indie: a configuração das cenas de rock independente do Porto e de Fortaleza pelas ruas das cidades (1980-2020)* [*Transglobal Indie: the configuration of the independent rock scenes of Porto and Fortaleza along the city streets (1980-2020)*] (SFRH/BD/140040/2018). Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto. Portugal. E-mail: pedromenezes89@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3623-0492.

Receção: 21-01-2019

Aprovação: 03-04-2019

Citação:

Menezes, Pedro Martins de (2019). A cena do rock underground americano na década de 1980 e a quinta dimensão do punk: uma resenha do livro "Nossa banda podia ser a sua vida". *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(1), pp. 136-143. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n1e1