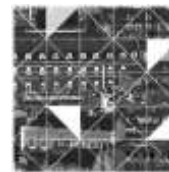


---

# CIDADES, Comunidades e Territórios

---



## Imaginários urbanos na música pop:

### A Nova York de Velvet Underground e The Strokes.

Débora Gomes<sup>1</sup>, Instituto de Arquitectura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, Brasil.

#### Resumo

Este artigo parte do conceito de urbano enquanto produto e produtor de interações e práticas sociais no âmbito da vida cotidiana, cujas leituras e apropriações qualificam e significam seu ambiente para além das previsões das atividades técnicas. Para tanto são exploradas as formas como as percepções cotidianas de espaço e os vínculos a localidades específicas são expressos pela música, através da análise da produção de duas bandas: *Velvet Underground* e *The Strokes*. Ambos os grupos possuem suas identidades atreladas ao espaço urbano da cidade de Nova York, mas cujas conjunturas históricas dizem muito sobre o conteúdo de suas produções: *Velvet Underground* em meados da década de 1960, cujo horizonte é o da cidade degradada, falida e violenta; *Strokes* no início dos anos 2000, após a plena consolidação dos programas de revitalização da cidade. Nesse percurso as temáticas abordadas pelos grupos transformam-se e distintos recursos estilísticos são enfatizados. No *Velvet Underground* há menções ao universo alternativo enquanto movimento, em passagens pontuadas por localidades específicas e reais. Já em *Strokes* existe a abordagem de temas individuais, sentimentos interiores e passagens pessoais por locais incógnitos. A proposta é, então, justapor tais produções com o contexto urbano que as encerram, de forma a evidenciar a extensão da relação cotidiano-identidade-espaço urbano e como ela pode ajudar a conectar a prática do urbanismo com a experiência do espaço urbano.

**Palavras-chave:** planejamento urbano; música popular; Nova York; Strokes; Velvet Underground.

---

<sup>1</sup> deborags@gmail.com.

## Introdução

O urbano é, por um lado, produto material de uma organização social, em cuja materialidade se inscreve todo o conjunto edificado e sistematizado pela lógica objetiva do plano e do projeto. Por outro, é resultado da interação e do desenvolvimento das atividades diárias de seus habitantes, mediando práticas e relações sociais plurais. Nesse sentido, o urbano é colocado em uma perspectiva dialética nos termos de Henri Lefebvre, ou seja, é um produto de relações sociais que ao mesmo tempo interfere na produção de relações sociais (Lefebvre, 2000: xx). Para a urbanista Margaret Crawford (1999), o espaço lefebvriano não existe, portanto, como coisa, mas como relação que assim permite conjugar teorias e práticas sociais, pensamento e experiência, de forma a possibilitar a construção de uma teoria crítica que permita elucidar e mesmo ultrapassar a dicotomia teoria e prática, de forma a reconectar o estudo e o desenho do espaço urbano a instâncias humanas, sociais e políticas.

Para Crawford é desta definição do urbano que se origina o conceito de Urbanismo do Cotidiano (*Everyday Urbanism*): “uma zona de transição social e possibilidades com potencial para novos arranjos sociais e formas de imaginação” (1999: 9). Segundo este conceito, portanto, o movimento cotidiano das pessoas no espaço urbano potencializa a produção de novas leituras e narrativas que qualifica e dá significado ao espaço da cidade, para além daqueles previstos na atividade técnica de planejamento urbanístico. Por trás deste urbanismo do cotidiano de que trata Crawford, encontra-se a possibilidade de acesso a um rico repositório de significâncias urbanas e é precisamente aí que reside a importância de sua exploração. Para Marshall Berman (2007) o espaço urbano e seu símbolo máximo de vitalidade, diversidade e plenitude da vida cotidiana, a rua, passam, então, a centralizar o discurso das mais variadas expressões culturais: das artes plásticas à dança, ao cinema, à literatura e por fim à música — esta última tornando-se uma linguagem urbana por excelência: “As ruas desempenharam papéis dramáticos e simbólicos de importância decisiva na música popular cada vez mais séria e sofisticada dos anos 1960” (Berman, 2007: 376).

É exatamente por estar tão emaranhada nas atividades do cotidiano — da ambiência dos espaços coletivos à individualidade máxima dos fones de ouvido — que a música revela com particular contundência as percepções cotidianas de espaço e os vínculos a localidades específicas. A questão, então, não é procurar compreender como uma peça musical em particular reflete ou representa determinados agrupamentos sociais espacialmente distribuídos, mas como tais narrativas territoriais são produzidas, como são criadas e construídas enquanto experiência de lugar, embutindo em suas letras e ritmos as complexidades, incongruências e particularidades de determinados contextos urbanos (Frith, 2000: 109).

De modo a explorar as diversas formas pelas quais a música é espacial, ou seja, vinculada às percepções diárias de lugar, assim como elemento que compõe o movimento de pessoas, produtos e culturas através do espaço, pretende-se examinar a produção de duas bandas de rock, *The Velvet Underground* e *The Strokes*, localizadas no mesmo contexto geográfico, a cidade de Nova York, porém em distintos períodos históricos: respectivamente meados da década de 1960 e início dos anos 2000.

## *Ghostwriters* de Nova York

Na introdução de seu livro sobre a cidade de Nova York, *Nova York delirante*, o arquiteto Rem Koolhaas (2008) se define como um “*ghostwriter* de Manhattan”, em referência aos serviços de autoria oculta que dão forma retórica e poética a conteúdos literários alheios, como os de “astros de cinema que tiveram uma vida aventurosa”, porém “inarticulados demais para expressar intenções, impacientes demais para registrar ou lembrar fatos” (op. cit., p.28). Extrapolando a colocação de Koolhaas, seria possível conceder tal título aos jovens que em seus cadernos rabiscam letras ou em seus violões dedilham acordes que, de alguma forma, capturam a singularidade de suas experiências nos espaços dos grandes centros urbanos, contribuindo para a construção de toda uma *mitologia de lugares* (Connell e Gibson, 2004: 14).

O fascínio de tantos indivíduos com o ambiente urbano específico de Nova York reflete a condição de centralidade midiática que a cidade assume ao longo do século XX, adquirindo o poder de transformar qualquer tipo de manifestação local em um fenômeno comunicativo de escala global (Bassani, 2003: 113). Para Marshall Berman a exacerbação do processo essencialmente moderno de confluência de movimentos, linguagens e signos no espaço urbano, transforma Nova York em um espetáculo multimedia cuja audiência é o mundo inteiro: “Boa parte da construção e desenvolvimento de Nova York ao longo do século passado deve ser vista como ação e comunicação simbólicas: tudo o que foi concebido e executado não apenas para atender às necessidades econômicas e políticas imediatas, mas, pelo menos em igual importância, para demonstrar ao mundo todo o que os homens modernos podem realizar e como a existência moderna pode ser imaginada e vivida” (Berman, 2007: 337).

Para o geógrafo cultural Floyd Henderson (1974) a música proporciona especial ressonância a tudo o que em Nova York é realizado, dito e construído, evidenciando como a cidade é concebida segundo diferentes olhares, ou em diferentes comunidades e estratos sociais, ou ainda de acordo com diferentes estilos de vida, colaborando para o estabelecimento de todo um imaginário urbano que possui poder de influência na própria percepção do sujeito em relação à cidade (op. cit., p.269).

No estudo de Henderson observa-se que as oscilações tanto em termos quantitativos como qualitativos (abordagens com inclinações positivas ou negativas) das canções envolvendo a cidade de Nova York tem íntima relação não só com o cenário político, econômico e social dos períodos em questão, mas também com a configuração urbana e o próprio entendimento de urbanidade. Baseando-se em uma compilação de canções que fazem menção à cidade ou a partes dela em seus títulos ou em suas letras entre os anos de 1890 e 1970, o autor estabeleceu o clima da cidade década a década e verificou significativas variações: de elegante, excitante e desejável; a caótica, suja, assustadora; imaginários divergindo a cidade ideal e a cidade real.

Mais importante, porém, do que classificar o caráter deste imaginário urbano segundo padrões de positividade ou negatividade, o trabalho de Henderson apresenta uma conexão entre estes dados e as principais localidades citadas nas músicas compostas nos diferentes intervalos de tempo analisados, no intuito de construir um mapa musical da percepção espacial da cidade de Nova York. Dessa forma, ele demonstra a possibilidade de se estabelecer uma relação entre a história do desenvolvimento urbano e o cenário da música pop nos Estados Unidos e como elas se influenciam mutuamente.

O autor aponta, por exemplo, para a recorrente menção à área do Bowery, distrito de Downtown, nas canções do final do século XIX, mas indica, entretanto, uma movimentação da temática em direção à região da Broadway na virada para o século XX que, acompanhada pelo bairro do Harlem a partir de 1920, permanece em destaque até o final da década de 1930. Esta é também a década de maior popularidade da cidade de Nova York enquanto tema musical não só em termos quantitativos, mas também em relação à positividade de seu imaginário construído (Henderson, 1974: 274). Os efeitos da grande depressão econômica que assolou a cidade em 1929, porém, só seriam sentidos na música popular da década de 1940 e, com ainda maior profundidade, na década de 1950. A brusca queda no número de canções com Nova York como temática estaria refletindo também a perda de população da cidade para as regiões suburbanas, uma fuga à crise urbana que assolava as cidades americanas descritas por Sharon Zukin como “vítimas sem esperança de uma doença fatal” (2000, p.5). Quando retratada, Nova York ganha uma visão menos complacente e mais crítica: regiões como Lower Manhattan e Midtown South são retomadas, porém em passagens mais realistas e críticas.

O panorama construído por Henderson permite a compreensão de que os mais diversos tipos de agenciamentos do território urbano — ações como expansão, especulação, abandono, obsolescência, etc. — podem ser observados, acompanhados e analisados por meio da música popular, indicando sua potencialidade como ferramenta de análise e tratamento das problemáticas urbanas. É neste sentido, portanto, que se buscará inicialmente na produção da banda *Velvet Underground*, indícios da condição urbana que lhe é contemporânea, em sintonia, como se verá mais detalhadamente à frente, com a descrição que Henderson faz da Nova York da década de 1960: “A Nova York dos anos 60 não mais suscitava uma imagem completamente feliz e gratificante na música popular. Uma tendência que teve início na década de 1950 foi mantida na década de 1960 — a que evocava uma representação neutra e por vezes até mesmo fortemente negativa (Henderson, 1974: 276) .

### Subterrâneo de veludo

Se você quiser escrever a história do *Velvet Underground*, deve começar muito além das coisas concretas que realmente aconteceram. Primeiro é preciso olhar para a cidade de Nova York, a mãe que lhes originou, que lhes deu o fogo interior, criando uma ligação umbilical de emoção a um monstro rude de expansão urbana. Você deve caminhar por suas ruas, andar em seus metrô, vê-la animada e viva durante o dia, fria e assombrada durante a noite. E você tem que amá-la, reconhecer e aceitar seu estranho poder, pois é nela, mais do que qualquer outro lugar, você encontrará o caminho (Kaye apud DeRogatis, 2009: 6 – tradução livre).

A realidade do cotidiano urbano nova-iorquino naquele momento era consideravelmente diferente da existente, por exemplo, na costa oeste dos Estados Unidos, em especial na Califórnia da contracultura hippie, cuja essência libertária implicava a negação e abandono do espaço da cidade, para ela palco das limitações da sociedade industrial e representativa de uma sociedade tecnocrática voltada para a busca de um máximo de modernização, racionalização e planejamento, com privilégio dos aspectos técnico-rationais sobre os sociais e humanos (Roszak, 1972: 19). A retirada para o espaço rural e para a vida em comunidade é um dos grandes eixos estruturais do movimento hippie, significando a fuga da máquina e a volta à natureza, à organização comunal, ao trabalho artesanal (Abramo, 1994: 20). Estes elementos estão todos reunidos na música da banda *Jefferson Airplane*, de São Francisco:

*Do away with people blowing my mind*

*Do away with people wasting my precious time*

*Take me to a simple place*

*Where I can easily see my face*

*Baby, baby I can see that you're fine*

*Know I love you baby, yes I do*

*Do away with people laughing at my hair*

*Do away with people climbing on my precious prayers*

*Take me to a circus tent*

*Where I can easily pay my rent*

*And all the other freaks can share my cares*

*Know I love you baby, yes I do*

*Do away with things that come on obscene*

*Like hot rods real clean real fine nicotine*

*Sometimes the price is 65 dollars*

*Prices like that make a grown man holler*

*'Specially when it's sold by a kid that's only 15*

*Know I love you baby, yes I do*

"3/5 Of A Mile In 10 Seconds", álbum "Surrealistic Pillow", Jefferson Airplane, 1967.

Tal conjuntura esclarece a profunda diferença conceitual entre o álbum *The Velvet Underground & Nico*, do *Velvet Underground*, e os demais lançamentos do mercado fonográfico do ano de 1967 como, citando apenas alguns principais, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos *Beatles*; *Their Satanic Majesties Request*, dos *Rolling Stones*; *Are You Experienced*, de Jimmi Hendrix; *Greatful Dead*, do *Greatful Dead*; e o citado *Surrealistic Pillow*, do *Jefferson Airplane*; todos eles libelos da psicodelia hippie que neste momento atingia seu ápice. Em Nova York, entretanto, o movimento não ganhou força, uma vez que, segundo Ron Kolm "você não podia tomar ácido e pegar o trem A" (apud Taylor, 2006: 19).

Dessa forma, a peculiar acidez da poesia de Lou Reed no *Velvet Underground* se originaria, segundo Jorge Bassani, da "dimensão corporal da cidade com sua violência, sua deterioração enquanto ambiente físico. (...) O estilo não é uma condição artística, mas pessoal; assume-se a caracterização necessária para se conviver com a realidade urbana" (2003, p.113). Dela deriva a fascinante imagem de um subterrâneo de veludo (Figura 1): ao mesmo tempo obscuro e sedutor, ele se propõe uma oposição à superfície regular da cidade, ao mesmo tempo em que procura ressaltar tudo o que na verdade se encontra fora ou à margem, aquilo que escapa ao plano. Trata-se aqui de um olhar que enaltece a realidade em toda sua crueza, com a precisão de nomes e endereços. Não há idealismos, mas um olhar objetivo sobre a decadência e o caos que o ambiente urbano simultaneamente sofre e exerce.

**Figura 1. Capa do álbum Loaded, Velvet Underground**



Fonte: Gravadora Cotillion, 1970.

*I'm waiting for my man*  
*Twenty-six dollars in my hand*  
*Up to Lexington, 125*  
*Feel sick and dirty, more dead than alive*  
*I'm waiting for my man*  
*Hey, white boy, what you doin' Uptown?*  
*Hey, white boy, you're chasin' our women around?*  
*Oh pardon me sir; it's the furthest from my mind*  
*I'm just lookin' for a dear, dear friend of mine*  
*I'm waiting for my man*  
*Here he comes; he's all dressed in black*  
*P.R. shoes and a big straw hat*  
*He's never early, he's always late*  
*First thing you learn is that you always gotta wait*  
*I'm waiting for my man*  
*Up to a brownstone, up three flights of stairs*  
*Everybody's pinned you, but nobody cares*  
*He's got the works, gives you sweet taste*  
*Ah then you gotta split because you got no time to waste*  
*I'm waiting for my man*  
*Baby don't you holler, darlin' don't you bawl and shout*  
*I'm feeling good, you know I'm gonna work it all out*  
*I'm feeling good, I'm feeling oh so fine*  
*Until tomorrow, but that's just some other time*  
*I'm waiting for my man*  
*"I'm Waiting For My Man", álbum "Velvet Underground & Nico", Velvet Underground, 1967.*

Na canção o personagem principal é alguém que, à beira de uma crise de abstinência, encontra-se às voltas pelas ruas à procura de seu traficante de drogas. O local é o exato encontro da Rua nº 125 com a Avenida Lexington,

no bairro do Harlem, em Uptown, Manhattan. Todos os elementos apresentados são descritos sem amarras ou disfarces e encontram correspondência direta na cidade real: desde o assédio dos moradores da região que perguntam “Ei, menino branco, o que você faz aqui? Ei menino branco, está atrás das nossas garotas?”; passando pela caracterização do traficante como um homem “todo vestido de preto, sapatos de operário e chapéu de malandro”; até a própria ambiência para a ação do tráfico, “um sobrado escuro, no alto de três lances de escada” (Reed, 2010, p.27).

Tal caracterização é corroborada pela construção que Sharon Zukin faz da história do bairro do Harlem no livro *Naked City* (2010), cuja forma apresenta muitas semelhanças às condições apontadas por Lou Reed em sua canção. O Harlem, região localizada ao norte da ilha de Manhattan, também designado como Uptown, vivenciou, segundo a autora, uma série de “renascimentos”, os chamados *Harlem Renaissances*, sendo o primeiro deles durante as décadas de 1920 e 30, quando uma série de artistas de maioria afrodescendente tomou a iniciativa de estabelecer a região enquanto a “capital da cultura negra” de Nova York (p.65). Contudo, a questão da discriminação racial aliada à própria decadência da cidade acabou por transformar a área, em meados da década de 1960, num gueto vulnerável à violência, à pobreza e ao tráfico de drogas, conjuntura que é objeto da canção do *Velvet Underground*.

A decadência e esvaziamento de inúmeras regiões da cidade tem origem no movimento de desindustrialização pelo qual passou grande parte dos grandes centros urbanos nas décadas de 1940 e 1950. A região de Downtown Manhattan foi uma das mais atingidas devido à grande aglomeração de plantas fabris que logo passaram a ser ocupados por artistas em busca por moradia barata e grandes espaços de trabalho. Os músicos do *Velvet Underground*, assim como os membros da *Factory* de Andy Warhol, artista Pop responsável por não só empresariar como colaborar para a definição de toda a estética do grupo em seus primeiros anos, exemplificam esta composição do que Sharon Zukin (1989) chamou de “pioneiros urbanos” ou “primeira geração” de artistas que impulsionaram a transformação do caráter da região, configurando o fenômeno do *loft living* (p.6). O segundo e mais célebre ateliê da *Factory*, a *Silver Factory* como veio a ficar conhecida, ocupava um desses *lofts* em frente à Union Square, espaço citado em outra música do *Velvet Underground*:

*Teenage Mary said to Uncle Dave*

*I sold my soul, must be saved*

*Gonna take a walk down Union Square*

*You never know who you're gonna find there*

*You gotta run, run, run, run, run*

*Take a drag or two*

*Run, run, run, run, run*

*Gypsy death and you*

*Tell you what to do*

*Marguerita Passion had to get her fixed*

*She wasn't well, she was getting sick*

*Went to sell her soul, she wasn't high*

*Didn't know, thinks she could buy it*

*She would run, run, run, run, run*

*Take a drag or two*

*Run, run, run, run, run*

*Gypsy death and you*

*Tell you what to do*

*Seasick Sarah had a golden nose*

*Hobnail boots wrapped around her toes*

*When she turned blue, all the angels screamed*

*They didn't know, they couldn't make the scene*

*She had to run, run, run, run, run*

*Take a drag or two*

*Run, run, run, run, run*

*Gypsy death and you*

*Tell you what to do*

*Beardless Harry, what a waste*

*Couldn't even get a small-town taste*

*Rode the trolleys down to forty-seven*

*Figured if he was good he would get himself to heaven*

*'Cause he had to run, run, run, run, run*

*Take a drag or two*

*Run, run, run, run, run*

*Gypsy death and you*

*Tell you what to do*

“Run, Run, Run”, álbum “Velvet Underground & Nico”, *Velvet Underground*, 1967.

A Union Square, praça aberta ao final da década de 1830, teve sua configuração inspirada nas praças privadas inglesas e atendia ao lazer contemplativo dos moradores das elegantes habitações da região. Por volta da década de 1850, o movimento das elites em direção ao norte da ilha de Manhattan, nas proximidades do Central Park, provocou uma mudança na vocação da área, agora mais voltada a atividades comerciais e de entretenimento das massas. A proximidade da praça com o distrito financeiro de Wall Street e das plantas fabris do Downtown, transformaram o local em ponto de encontro para passeatas, comícios e celebrações coletivas, como os tradicionais festejos do dia do trabalho. A popularização da região e a má condição financeira da própria cidade de Nova York levaram à desvalorização da Union Square e arredores, mas o que definitivamente ativou seu declínio, assim como em inúmeras outras partes da cidade, inclusive o já citado Harlem, foi o aumento das atividades de tráfico de drogas que trouxeram consigo a violência, a insegurança e o abandono (Zukin, 2010:



132). É nesta última transição de caráter, de popular e político a violento e perigoso, que se enquadra a Union Square do *Velvet Underground*.

Para os jovens artistas e músicos que se sentiam atraídos pela estética grosseira do *downtown*, a região era uma plataforma de lançamento para cultura punk, arte de rua e clubes de música. A *Factory* de Andy Warhol, com seus atores, modelos e sujeitos chamativos e excêntricos agrupados em torno do artista pop, alugou um espaço em um prédio na Union Square durante vários anos; o Max's Kansas City, um clube de música e restaurante na rua ao lado, era ponto de encontro de músicos de rock e punk, de artistas e escritores. Os baixos aluguéis e os personagens obscuros que atormentavam os proprietários da região da praça permitiram que hipsters e rockers ancorassem a cena cultural do *downtown*. Embora a Union Square não fosse o centro da ação, era perto o suficiente do SoHo e do East Village para contar como "*downtown*" (Zukin, 2010: 135 – tradução livre).

A identidade do *Velvet Underground* foi construída a partir da realidade em seus aspectos mais degradantes, decadentes, perversos e paranóicos não só da sociedade, mas do próprio espaço urbano. O estilo de vida decadente e mesmo paranóico dos “pioneiros” da *Factory*, tinha eco direto na música intimidante do *Velvet Underground* (Bockris e Malanga, 2009). Ronnie Cutrone, assistente do estúdio de Andy Warhol na época, afirma: “adorei instantaneamente a música do *Velvet*. Era sobre as coisas urbanas da rua, sobre perversão, sobre sexo” (apud McNeil; McCain, 2007a: 29).

Apesar do pouco sucesso em termos comerciais, o *Velvet Underground* foi fundamental para o desencadeamento das importantes cenas que surgiriam nos próximos anos, como as do movimento punk, da *blank generation*, da *new wave*; e continuaria a exercer grande poder de influência quase quarenta anos depois de seu surgimento, sobretudo com o resgate do rock de garagem pela cena da música independente — indie — de Nova York, encabeçada pela banda *The Strokes*, fato que corrobora a afirmação do músico Brian Eno que diz “somente cerca de cinco mil pessoas chegaram a comprar um álbum do Velvet Underground, porém cada uma delas começou uma banda” (apud DeRogatis, 2009: 18).

### Aspereza Superficial

É disto que as lendas são feitas. Gravado num estúdio abaixo de um porão na Avenida A em Manhattan “(...) o disco de estreia do *Strokes* é puro rock’n’roll nova-iorquino: total agressividade cinza asfáltica envolta em couro preto descolado” (Levy, 2001).

A citação do jornalista Joe Levy abre sua resenha para *Is this it*, álbum de estreia da banda *The Strokes*, e exemplifica o que viria a se tornar sua caracterização mais recorrente: fiel retrato da ruidosa, agressiva e moderna urbanidade tipicamente nova-iorquina do século XXI. A formação da identidade da banda estaria, então, intimamente entrelaçada ao imaginário urbano de Nova York, ao mesmo tempo reforçando-o e construindo-o. Dessa forma, a banda trouxe a cidade novamente ao epicentro do rock mundial, até então circunscrito principalmente ao Reino Unido e a Londres em especial, uma vez que o circuito da música comercial estava dominado por bandas britânicas, fenômeno que ficou conhecido como Britpop (Kid Vinil, 2008: 226). Nesse sentido, o resgate de bandas como o *Velvet Underground* nesse momento pode significar não somente uma referência sonora ou lírica, mas também o desejo por recriar a ambiência relativa a um momento que foi reconhecidamente rico e vanguardista em termos culturais.

Na abordagem dos *Strokes*, a cidade de Nova York é, contudo, bastante diferenciada daquela adotada pelo *Velvet Underground*. A opção deste último em explorar o espaço urbano em sua realidade imediata transformou suas vias e praças, como a Avenida Lexington e a Union Square, em personagens construídos de forma tão complexa quanto todos os outros — dos genéricos “homem” e “garoto branco”; aos nomeados Mary, Dave, Marguerita, Sarah, Harry. Na construção musical do *Strokes*, Nova York é mais uma sensação do que um relato, mais sonoridade e ambiência; menos presente, portanto, em termos das letras do que em termos rítmicos e até mesmo iconográficos.

*Can't you see I'm trying? I don't even like it.*

*I just lied to get to your apartment.*

*Now I'm staying here just for a while.*

*I can't think 'cause I'm just way too tired.*

*Is this it?*

*Is this it?*

*Is this... it?*

*Said they'd give you anything you ever wanted.*

*When they lied, I knew it was just stable children.*

*Trying hard not to realize.*

*I was sitting right behind them.*

*Oh dear, can't you see?*

*It's them it's not me.*

*We're not enemies.*

*We just disagree.*

*If I was like them all pissed in this bar.*

*He changes his mind, says I went too far.*

*We all disagree.*

*I think we should disagree.*

“Is this it”, álbum “Is this it”, *The Strokes*, 2001.

Na música *Is this it* não há a construção de uma história ou relato em particular, mas sim a justaposição de episódios independentes. São ações que se passam no plano da individualidade, retratadas em espaços caracteristicamente urbanos, porém incógnitos em sua descrição — “seu apartamento” ou “este bar” —, lugares reais, mas sem articulação com a cidade concreta uma vez que não é possível identificá-los ou traçar sua relevância num plano ampliado. Esta estrutura estética aparece com similaridades na música *Hard to Explain*:

*Was an honest man.*

*Asked me for the phone.*

*Tried to take control.*

*Oh, I don't see it that way.*

*Oh, we shared some ideas.*

*All obsessed with fame.*

*Says we're all the same.*

*Oh, I don't see it that way.*

*Raised in Carolina.*

*"I'm not like that".*

*Trying to remind her.*

*When we go back.*

*I missed the last bus, I'll take the next train.*

*I try but you see, it's hard to explain.*

*I say the right things, but act the wrong way.*

*I like it right here, but I cannot stay.*

*I watch the TV; forget what I'm told.*

*Well, I am too young, and they are too old.*

*The joke is on you, this place is a zoo.*

*"You're right it's true".*

*Says he can't decide.*

*I shake my head to say.*

*Everything's just great.*

*Oh, I just can't remember.*

*Raised in Carolina.*

*"I'm not like that".*

*Trying to remind her.*

*When we go back.*

*I say the right things but act the wrong way.*

*I like it right here but I cannot stay.*

*I watch the TV; forget what I'm told.*

*Well, I am too young, and they are too old.*

*Oh, man, can't you see I'm nervous, so please.*

*Pretend to be nice, so I can be mean.*

*I miss the last bus, we take the next train.*

*I try but you see, it's hard to explain.*

*"Hard to Explain", álbum "Is this it", The Strokes, 2001.*

Em *Hard to Explain* há uma maior complexidade em relação à construção tanto do seria o personagem principal, caracterizado como um homem honesto, interiorano, tentando se estabelecer na metrópole; como das espacialidades narradas que, apesar de ainda genéricas — “o último ônibus”, “o próximo trem”, “eu gosto daqui” — carregam uma potente sensação de fluidez e mobilidade muito característica ao espaço urbano metropolitano, na canção representada pelo frenético ritmo que acompanha a movimentada troca de ações — “Perdi o último ônibus, vou pegar o próximo trem/ Eu tento, mas veja, é difícil de explicar/ Digo as coisas certas, mas ajo da forma errada/ Eu gosto daqui, mas não posso ficar/ Assisto à televisão, esqueço o que me dizem/ Bem, eu sou muito jovem, e eles são muito velhos/ A piada é você, esse lugar é um zoológico/ Você está certo, é verdade”. Não à toa que todo este conjunto hiperestasiado esteja atrelado à imagem de um zoológico (em inglês, expressão que denota a confusão ou a desordem de um determinado espaço), o que parece representar a cidade para o personagem da canção.

A tão aclamada urbanidade da música do Strokes é menos latente em suas letras do que em outros elementos de sua identidade, como a urgência rítmica das “batidas de garrafas sendo quebradas na calçada” (Levy, 2001). A sensação é de que a banda toca com a janela aberta, deixando entrar abafados os sons da cidade — uma batida de carro, uma ambulância a passar, um riso anônimo. Contudo, esta qualidade sensitiva está ancorada, sobretudo, no conjunto iconográfico da banda, frequentemente ambientado em contextos urbanos saturados, caóticos e agitados, complementando o aspecto de Glamour desgrenhado dos próprios músicos. Publicações como o *New York Times* e as especializadas *Rolling Stone Magazine*, *New Musical Express* e *Filter Magazine*, em algum momento de suas reportagens sobre a banda fazem menção, ora com tom crítico, ora enaltecedor, à força que a imagem do Strokes possui e como em muitos momentos essa força sobrepuja a própria música do grupo.

“[A fã] Arden Wohl sabia como os Strokes pareciam antes de saber como eles soavam. (...) A música, um rock despojado semelhante ao do *Velvet Underground*, não era extraordinária em sua opinião, mas a música não era o ponto. A imagem era. (...) graças ao *Strokes* há novamente prestígio — e apelo sexual — em ser um roqueiro do East Village (Sussman, 2002 – tradução livre).

**Figura 2. Contracapa do álbum *Is this It*, Strokes**



Fonte: gravadora BMG, 2001.

**Figura 3. Imagem que aparece na contracapa do álbum *Room on Fire*, Strokes**

Fonte: gravadora RCA, 2003.

Se na música do *Velvet Underground* a citação de localidades específicas permite traçar com precisão o contexto urbano da sua produção, no caso do *Strokes* esta análise apresenta-se mais dificultosa. Nesse sentido, o histórico de desenvolvimento da já citada Union Square pós década de 1970, pode permitir a compreensão do desenvolvimento urbano da cidade como um todo, uma vez que paradigmática da nova agenda urbanística aplicada não só em nível municipal, mas nacional e mesmo global (Zukin, 2010; Leite, 2004), e indicar a veracidade da correlação entre a identidade do *Strokes* e o imaginário urbano da Nova York dos anos 2000.

### **O paradoxo do espaço público**

“Estamos constantemente tentando atrair um público específico: consumidores jovens e com dinheiro que conhecem Nova York através da [revista] *New York Magazine*... e que assistem [o seriado] *Friends*. Podemos treinar esses jovens consumidores a pensarem a vida urbana na Union Square” (Union Square Partnership apud Zukin, 2010, p.125) .

O lançamento do álbum *Is this it*, da banda *Strokes*, se deu quase simultaneamente à vitória de Michael Bloomberg ao cargo de prefeito da cidade de Nova York, no final do ano de 2001. Uma das principais ações do bilionário prefeito foi expandir o número e o raio de atuação dos BIDs (*Business Improvement Districts*), organizações privadas compostas por proprietários de imóveis comerciais de determinada localidade que se encarregam de exercer funções de caráter público como o financiamento, a manutenção e a administração do espaço público ao qual pertencem (Zukin, 2010: 144). Após os ataques ao *World Trade Center* em setembro daquele mesmo ano, o prefeito não recusaria a ajuda do setor privado na tarefa de restituir uma cidade potencialmente em crise. O que foi denominado *Union Square Partnership* foi o primeiro BID a ser instituído na cidade de Nova York, no início da década de 1980, associação que assumiu a responsabilidade em restabelecer ou, segundo o jargão urbanístico, revitalizar o degradado espaço público da Union Square.

O contexto presente nas narrativas do *Velvet Underground* espelha uma Union Square dominada pelo tráfico de drogas, pela prostituição e pelo vandalismo, alvos específicos dos programas de revitalização da praça, ansiosos por apagar este imaginário de lugar — e de cidade — perigoso, violento e inseguro; em resumo, fora de controle (Zukin, 2010: 130). Na realidade, narrativas como estas de certa forma davam sustentação ao discurso da necessidade por privatização, uma vez que evidenciavam certa consciência coletiva ou senso comum sobre a impraticável condição da Union Square e, conseqüentemente, a incapacidade do poder público em assumir o controle destes problemas.

Após as reformas realizadas pelo *Union Square Partnership*, a praça é hoje apresentada como um dos espaços mais profícuos da cidade de Nova York e, segundo reitera Zukin, “uma infinita arcada de possibilidades, refletindo e aperfeiçoando a capacidade criativa dos moradores da cidade em moldar o seu próprio e espontâneo espaço social” (Zukin, 2010, p.127). Contudo, Zukin procura salientar e problematizar o paradoxo que é esta aparente autenticidade da vida cotidiana da Union Square, em vista de seu firme controle privado cujo aparelhamento tem poder de determinar o perfil de quem pode ou não usufruir dos bens proporcionados pelo espaço da praça e de seus arredores (Zukin, 2010: 128).

Esta espécie de triagem que a privatização do espaço público conduz pode apresentar-se como uma chave para a compreensão do conjunto estilístico adotado pelo *Strokes*, no qual as letras referem-se a uma urbanidade genérica, tanto no sentido etimológico da palavra, quanto segundo alguns aspectos da cidade genérica (*generic city*) de Rem Koolhaas (2007), cuja discussão sobre a identidade no espaço urbano contemporâneo, apesar de universalista e profundamente irônica, leva a considerações que possuem rebatimentos no contexto aqui debatido. Nesse sentido a cidade genérica de Koolhaas não é conformada por espacialidades necessariamente “todas iguais” (p.6), mas que possuem um sentido de indiferenciação, “não há diferentes camadas para a cidade genérica, há diferentes espaços” (Ribeiro, 2010). O espaço autoritário da Union Square eliminaria, portanto, o elemento surpresa do espaço público e, ao suprimir essas camadas indesejadas, retira-lhe a imprevisibilidade. Este tipo de ação, ao atingir a cidade como um todo, indiferencia seus espaços, tornando-os genéricos.

Para Zukin, o que vem a prevalecer em tempos de identidades instáveis é a busca generalizada por autenticidade, elemento que vem a conferir a pessoas, produtos ou grupos, na falta de identidades solidamente construídas, uma simples aura de diferenciação. Ela chama atenção, contudo, para o que considera uma “qualidade esquizoide” da autenticidade, ou seja, a possibilidade que ela tem de “ser deliberadamente feita de fragmentos de referências culturais: um graffiti engenhosamente pintado em uma vitrine; serragem pelo chão de um bar com música; um endereço em uma área perigosa da cidade, mas não inteiramente dominada pelo crime” (op. cit., 2010: xii), e complementa com a afirmação de que embora estas qualidades que constroem a autenticidade sejam ficcionais e não reais, elas tem um efeito propriamente real no imaginário da cidade (op. cit., 2010: xiii). Dessa forma, quando ela afirma que no início do século XXI a cidade “perdeu sua alma”, isto significa que ela perdeu sua história, sua verdade e o que restou é espetáculo (op. cit., 2010: 1).

Nesta conjuntura, os versos do *Velvet Underground* que dizem “Vou dar uma volta na Union Square. Nunca se sabe quem pode estar lá” (Reed, 2010: 30) passam a não mais fazer sentido, uma vez que a privatização do espaço público reforça a exclusão de determinados extratos sociais desinteressantes ao convívio geral — moradores de rua, vendedores ambulantes, praticantes de mendicância, entre outros. Dessa forma, no contexto contemporâneo tais versos deveriam ser reescritos para algo como “Vou dar uma volta na Union Square. Sabe-se exatamente quem pode estar lá”, mas esta não é uma experiência digna de ser narrada, uma vez que não sugere a mesma vitalidade da “diversidade de experiências e contatos que definem a vida urbana” (Zukin, 2010: 128).

## Considerações Finais

Em seu estudo de 1974, o geógrafo Floyd Henderson apontou, a partir de suas considerações no campo da música popular, para um movimento de transformação do imaginário urbano da cidade de Nova York que partia

de construções de uma cidade ideal — energética, glamorosa, cheia de possibilidades; para se aproximar de uma cidade real — com problemas, contradições e desigualdades. As observações realizadas no presente trabalho que leva em consideração o trabalho de dois grupos musicais tipicamente nova-iorquinos, *Velvet Underground* e *The Strokes*, levam a crer que desde então é possível observar uma nova movimentação na constituição deste imaginário, saindo daquela cidade real para chegar a uma espécie de cidade real-ideal, ou seja, uma realidade construída, cujos elementos são justapostos em busca da autenticidade de que fala Zukin.

O deflagrado enaltecimento da decadência, da marginalidade e de todas as perversões da vida urbana contemporânea perpassa toda a identidade do *Velvet Underground*, construindo uma linguagem em sintonia com a condição humana no contexto da metrópole. Nesse sentido, a cidade de Nova York da banda, representada na ardilosa figura de um subterrâneo de veludo, é, “mais do que um personagem, um sentimento universal” (Essinger, 1999: 23). Contudo, a imagem de cidade dinâmica e caótica também está presente na produção do *Strokes*, porém sua roupagem descolada, independente, jovem pode vir da experiência em um espaço urbano construído para refletir tais aspectos.

De um subterrâneo aveludado a uma aspereza superficial, foi aqui proposto o questionamento acerca da possibilidade de se estabelecer um elo entre conteúdos musicais e ações direcionadas ao espaço urbano, e como este o estudo deste movimento poderia levar à compreensão de como “associações cotidianas com o espaço podem ser definidas por expressões musicais em níveis diversos” (Connell e Gibson, 2004: 6). Contudo, não se pretendia aqui esgotar esta questão, mas abastecê-la de dados e informações de forma a alimentá-la, permitindo futuras possíveis ampliações.

## REFERÊNCIAS

- Abramo, H.W. (1994), *Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*, São Paulo: Editora Página Aberta.
- Bassani, J. (2003), *As linguagens artísticas e a cidade: cultura urbana do século XX*, São Paulo: FormArte.
- Berman, M. (2007), *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Bockris, V., Malanga, G. (s.d.), *Up-tight: The Velvet Underground story*. Londres: Omnibus Press.
- Chase, J., Crawford, M.; Kaliski, J. (orgs.) (1999), *Everyday urbanism*, Nova York: The Monacelli Press.
- Connell, J., Gibson, C. (2004), *Sound tracks: popular music, identity and place*, London: Critical Geographies.
- DeRogatis, J. (2009), *The Velvet Underground: an illustrated history of a walk on the wild side*, Minneapolis, EUA: Voyageur Press.
- Frith, S. (2000), “Music and Identity” in S. Hall, P. Du Gay (orgs.), *Questions of cultural identity*, London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- Henderson, F.M. (1974), “The image of New York City in American popular music: 1890-1970”, *New York Folklore Quarterly*, 30, pp. 267-279.
- Kid Vinil (2008), *Almanaque do rock*, São Paulo: Ediouro.
- Koolhaas, R. (2007), *La ciudad genérica*, Barcelona: Gustavo Gili.
- \_\_\_\_\_ (2008), *Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*, São Paulo: Cosac Naify.

Leite, R.P. (2004), *Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*, Campinas, SP: Editora da Unicamp; Aracaju, SE: Editora UFS.

McCain, G., McNeil, L. (2007a), *Mate-me, por favor: uma história sem censura do punk*, Vol 1: 1965-1975. Porto Alegre: L&PM Pocket.

Reed, L. (2010), *Atravessar o fogo: 310 letras*, São Paulo: Companhia das Letras.

Roszak, T. (1972), *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*, Petrópolis: Editora Vozes.

Taylor, M.J. (org.) (2006), *The Downtown book: the New York art scene, 1974-1984*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Zukin, S. (1989), *Loft living: culture and capital in urban change*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

\_\_\_\_\_ (2000), “Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder” in A.A. Arantes (org.), *O espaço da diferença*, Campinas, SP: Papirus.

\_\_\_\_\_ (2010), *Naked City: the death and life of authentic urban places*, Nova York: Oxford University Press.

### **Artigos**

Levy, J. (2001), “Album Review: Is this it, The Strokes”, *Rolling Stones Magazine*. Disponível em: <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/is-this-it-20011011?print=true>. Último acesso: 28/09/2012.

Ribeiro, C.R. (2010), “A ideologia genérica ou a crítica da crítica de Rem Koolhaas”, *Arquitextos*, São Paulo, Vol. 11.121, Vitruvius. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.121/3444>. Último acesso: 10/12/2012.

Sussman, A. (2002), “A Band Reinvents That Heartthrob Look”, *The New York Times*. Nova York: The New York Times Company, 11 de agosto, p. 2.

### **Peças musicais:**

JEFFERSON AIRPLANE. *Surrealistic Pillow*. Califórnia: RCA Victor, 1967.

THE VELVET UNDERGROUND & NICO. *The Velvet Underground & Nico*. Nova York: Cotillion, 1967.

THE STROKES. *Is this it*. Nova York: BMG, 2001.

### **Sítios da internet**

<http://www.forbes.com>. Último acesso: 10/12/2012.

<http://www.etymonline.com>. Último acesso: 10/12/2012.

<http://www.thestrokes.com>. Último acesso: 10/12/2012.