

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
HABILITAÇÃO PUBLICIDADE E PROPAGANDA

BRUNA FREITAS SORIA

**ANDY WARHOL'S EXPLODING PLASTIC INEVITABLE WITH THE VELVET  
UNDERGROUND AND NICO:  
LINGUAGENS, PERFORMANCES E INTERMIDIALIDADE**

Porto Alegre – RS  
2016

BRUNA FREITAS SORIA

**ANDY WARHOL'S EXPLODING PLASTIC INEVITABLE WITH THE VELVET  
UNDERGROUND AND NICO:  
LINGUAGENS, PERFORMANCES E INTERMIDIALIDADE**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Publicidade e Propaganda.

**Orientador:** Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

**Coorientador:** Ms. André Corrêa da Silva de Araujo

Porto Alegre - RS  
2016

#### CIP - Catalogação na Publicação

Soria, Bruna Freitas

Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable with  
The Velvet Underground and Nico: linguagens,  
performances e intermedialidade / Bruna Freitas  
Soria. -- 2016.  
114 f.

Orientador: Alexandre Rocha da Silva.  
Coorientador: André Corrêa da Silva de Araujo.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade  
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação  
Social: Publicidade e Propaganda, Porto Alegre, BR-  
RS, 2016.

1. Andy Warhol. 2. Performance. 3.  
Intermedialidade. 4. Show Intermídia. I. Rocha da  
Silva, Alexandre, orient. II. Corrêa da Silva de  
Araujo, André, coorient. III. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

BRUNA FREITAS SORIA

**ANDY WARHOL'S EXPLODING PLASTIC INEVITABLE WITH THE VELVET  
UNDERGROUND AND NICO:  
LINGUAGENS, PERFORMANCES E INTERMIDIALIDADE**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Publicidade e Propaganda.

**Orientador:** Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

**Coorientador:** Ms. André Corrêa da Silva de Araujo

Data de aprovação:

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva  
Orientador

---

Ms. André Corrêa da Silva de Araujo  
Coorientador

---

Prof. Dra. Gabriela Machado Ramos de Almeida  
Examinadora

---

Prof. Dr. Marcelo Bergamin Conter  
Examinador



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

### AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable with The Velvet Underground and Nico: linguagens, performances e intermedialidade, de autoria de Bruna Freitas Soria, estudante do curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, 15 de junho de 2016

Assinatura:

Nome completo do **orientador**: Alexandre Rocha da Silva

*Dedicado a Andy Warhol, Lou Reed, John Cale,  
Sterling Morrison, Moe Tucker, Nico e Gerard  
Malanga.*

## AGRADECIMENTOS

Agradecimentos especiais a André Araujo, que aceitou o desafio de construir comigo este trabalho. Pelas conversas animadas sobre o *Velvet Underground*, pela dedicada e competente coorientação, pelos conselhos e *insights*, pela paciência e apoio nos momentos de insegurança no percurso desta pesquisa serei eternamente grata.

Ao professor Alexandre Rocha da Silva, pela oportunidade em desenvolver este trabalho sob sua orientação, pela leitura e sugestões precisas que enriqueceram a construção deste texto.

À Marina Araujo, pela preciosa bibliografia sem a qual parte deste trabalho não teria sido possível.

À minha família. Em especial à minha mãe, Dalva, pelo incentivo e apoio incondicional.

*“We all knew something revolutionary was happening. We just felt it. Things couldn't look this strange and new without some barrier being broken”*

*(Andy Warhol)*



## RESUMO

*Exploding Plastic Inevitable*, de Andy Warhol, foi uma série de shows ocorridos entre os anos de 1966 em 1967. Nesses eventos, a banda *Velvet Underground* e Nico se apresentava em meio às projeções de filmes de Warhol, acompanhada pelo show de luzes e *performances* de dança. Divida em quatro partes, esta monografia se propõe a estudar essas apresentações ao pensar a *performance* a partir da perspectiva de sua linguagem híbrida verbo-visual-sonora e da intermedialidade. Para tanto, em um primeiro momento, realiza-se a apresentação dos atores que compunham o evento: o percurso do artista Andy Warhol no contexto da *pop* arte; o *Velvet Underground* no contexto da música *pop*. Em seguida, será descrito como o espetáculo *Exploding Plastic Inevitable* se estruturava, mapeando as linguagens sonora, visual e verbal, considerando a música do *Velvet Underground*, a presença da banda, a coreografia, os filmes de Warhol, o show de luzes e a letra das canções. Na terceira parte será apresentado o cenário das artes de vanguarda dos anos 1960, a fim de compreender como o *Exploding Plastic Inevitable* nele está inserido. E por fim, será analisada a intermedialidade de Andy Warhol em relação às diferentes áreas das artes com as quais trabalhou, em especial com o *Exploding Plastic Inevitable*. E, pela perspectiva da intermídia, como as diferentes linguagens presentes nesse evento estão articuladas.

**Palavras-chave:** *Exploding Plastic Inevitable*, Andy Warhol, *performance*, intermedialidade

## **ABSTRACT**

Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable was a series of shows between 1966 and 1967, featuring the live performance of the band The Velvet Underground and Nico, live projections of Warhol's movies, light shows and dance performances. Divided into four parts, this monograph is devoted to study the Exploding Plastic Inevitable shows by its hybrid language perspective. In the first part, the actors of the show are presented: Andy Warhol's career as a pop artist; The Velvet Underground in the context of pop music. In the second part, is described how the spectacle was structured indicating the audio, visual and verbal languages, considering the music of The Velvet Underground, the band performance, the dance performance, the Warhol's movies, the light show and the lyrics of the Velvet Underground. Next, the avant-garde arts scene of the 1960's is discussed in order to comprehend how the Exploding Plastic Inevitable is inserted into that context. Finally, it will analyze the intermediality of Andy Warhol concerning the different art fields the artist was involved in, especially with the Exploding Plastic Inevitable. And, from the perspective of intermedia, how the different languages present in this event are articulated.

**Keywords:** Exploding Plastic Inevitable, Andy Warhol, performance, intermediality

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Gerard Malanga.....	22
Figura 02 – Andy Warhol.....	23
Figura 03 – <i>The Velvet Underground</i> .....	25
Figura 04 – Nico .....	29
Figura 05 – Capa do álbum <i>The Velvet Underground &amp; Nico</i> .....	30
Figura 06 – <i>Screen test</i> de Mary Woronov.....	32
Figura 07 – Cenas do filme <i>Eat</i> (1963).....	37
Figura 08 – Malanga em <i>Vinyl</i> (1965) .....	38
Figura 09 – Cena do filme <i>Vinyl</i> (1965).....	39
Figura 10 – Imagens projetadas de Nico.....	40
Figura 11 – Warhol no estúdio <i>Silver Factory</i> e globo espelhado .....	41
Figura 12 – <i>Patterns</i> de bolinhas projetados no palco .....	42
Figura 13 – <i>Screen test</i> de Malanga e Woronov (1966).....	47
Figura 14 – Gerard Malanga durante execução da canção de “ <i>Heroin</i> ”.....	48
Figura 15 – Capa e contracapa do bootleg “ <i>If it’s too loud for you move back!</i> ” .....	50
Figura 16 – Capa e contracapa de “ <i>A work at the Gymnasium</i> ” (2008) .....	51
Figura 17 – Malanga e Superstar no filme de Ronald Nameth .....	52
Figura 18 – Cenas do filme de Nameth.....	53
Figura 19 – Exposição de Ronald Nameth em Estocolmo .....	53
Figura 20 – Projeções do filme de Ronald Nameth na exposição em Estocolmo.....	54
Figura 21 – 18 <i>Happenings</i> em 6 partes, Allan Kaprow (1959) .....	61
Figura 22 – Diferenças entre <i>happenings</i> e <i>performances</i> .....	65
Figura 23 – <i>Intermedia Chart</i> .....	72
Figura 24 – Tucker em filme de Warhol colorida pelas luzes do EPI.....	79
Figura 25 – Díptico de Marilyn (1962) .....	79
Figura 26 – Mary Woronov como Hanoi Hannah em <i>Chelsea Girls</i> .....	80
Figura 27 – Repetição de imagens no <i>Exploding Plastic Inevitable</i> .....	80
Figura 28 – Projeções no <i>Exploding Plastic Inevitable</i> .....	83
Figura 29 – <i>Patterns</i> e projeções.....	84
Figura 30 – Efeito dos <i>Patterns</i> .....	89
Figura 31 – Combinação de mídias no <i>Exploding Plastic Inevitable</i> .....	91
Figura 32 – <i>Kiss the boot</i> (1966), de Andy Warhol.....	93

Figura 33 – Anúncios de divulgação no mês de abril .....	103
Figura 34 – Cartazes de shows no mês de abril .....	103
Figura 35 – Cartaz de divulgação no show do <i>The Trip</i> , Los Angeles .....	104
Figura 36 – Anúncios de divulgação dos shows no <i>The Trip</i> , Los Angeles.....	104
Figura 37 – Cartaz dos shows no <i>Fillmore Auditorium</i> , São Francisco .....	105
Figura 38 – Cartaz de divulgação dos shows no <i>Poor Richard's</i> , em Chicago.....	105
Figura 39 – Outros cartazes dos shows no <i>Poor Richard's</i> , em Chicago .....	106
Figura 40 – Cartazes dos shows no Chrysler Art Museum, em Provincetown.....	106
Figura 41 – Anúncio do show no <i>Balloon Farm</i> , Nova York .....	107
Figura 42 – Cartaz do show em Leicester .....	107
Figura 43 – Cartaz do show em Cincinnati .....	108
Figura 44 – Capa de um dos <i>bootlegs</i> da gravação do show em Columbus.....	108
Figura 45 – Cartaz do show em MountainLair .....	109
Figura 46 – Anúncio do show no <i>Masonic Auditorium</i> , Cleveland .....	109
Figura 47 – Nota sobre casamento em meio ao <i>Exploding Plastic Inevitable</i> .....	110
Figura 48 – Anúncio do show no YMHA, na Filadélfia.....	110
Figura 49 – Cartaz do show no <i>The Scene</i> , Nova York.....	111
Figura 50 – Anúncio no jornal <i>The Village Voice</i> .....	111
Figura 51 – Cartaz do show em <i>Rhode Island</i> .....	112
Figura 52 – Anúncio no jornal <i>Village Voice</i> , <i>The Gymnasium</i> .....	112
Figura 53 – Anúncio no jornal <i>The Village Voice</i> , abril 1967 .....	113
Figura 54 – Cartazes dos shows em Ann Arbor, Michigan.....	113
Figura 55 – Anúncio publicado no <i>Village Voice</i> e 13 de abril, 1967.....	114
Figura 56 – Anúncio publicado no <i>The Village Voice</i> e 27 de abril, 1967 .....	114

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>14</b>
<b>2. OS ATORES: protagonistas e coadjuvantes do <i>Exploding Plastic Inevitable</i></b> .....	<b>19</b>
2.1 Andy Warhol e a <i>Pop Art</i> .....	19
2.2 <i>Velvet Underground</i> e a música <i>pop</i> .....	24
2.3 Os anos prateados: a cena alternativa do estúdio <i>Silver Factory</i> .....	31
<b>3. O ESPETÁCULO: reconstrução de um show explosivo, ruidoso e selvagem</b> .....	<b>35</b>
3.1 Andy Warhol's <i>Exploding Plastic Inevitable with The Velvet Underground &amp; Nico</i> .....	36
3.2 Registros do <i>Exploding Plastic Inevitable</i> .....	50
<b>4. O CENÁRIO: contexto das artes de vanguarda nos anos 1960</b> .....	<b>55</b>
4.1 Manifestações predecessoras ao Happening e à Performance de arte.....	56
4.2 O surgimento do <i>happening</i> .....	59
4.2 A transição de <i>happening</i> para <i>performance</i> de arte .....	63
4.3 Divergências entre <i>happenings</i> e <i>performances</i> de arte .....	65
4.4 <i>Happenings, performances</i> de arte e <i>Exploding Plastic Inevitable</i> .....	66
<b>5. EXPLODING PLASTIC INEVITABLE: um show intermídia</b> .....	<b>70</b>
5.1 O termo <i>intermedia</i> proposto por Dick Higgins .....	70
5.2 O conceito de Intermidialidade em sentido restrito, de Irina Rajewsky .....	72
5.3 A intermidialidade de Andy Warhol.....	75
5.4 A intermidialidade no <i>Exploding Plastic Inevitable</i> .....	81
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>95</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>98</b>
<b>APÊNDICE</b> .....	<b>102</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O interesse pela cultura popular e o entusiasmo em incorporá-la às belas artes são características do movimento que emergiu na década de 1950, na Inglaterra, conhecido como *Pop Art*. A concepção dessa nova arte se deve a um grupo de artistas, arquitetos e críticos, que se reuniam no *Institute of Contemporary Arts*, em Londres, para discutir a crescente cultura de massa que se disseminava através do cinema, da publicidade e da televisão. Esse grupo ficou conhecido como *The Independent Group* e um de seus integrantes – o artista Richard Hamilton – é o autor de uma das primeiras imagens que reportam à *Pop Art*: a colagem “O que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?”.

Elaborada a partir de recortes de revista, a imagem foi produzida especialmente para o catálogo da exposição “*This is tomorrow*”, promovida pelo *Independent Group* em 1956. O pôster de Hamilton é considerado um dos precursores da *Pop Art*, pois nele se pode observar diversos elementos e temáticas que posteriormente seriam trabalhadas por outros artistas desse movimento. Hamilton à época já retratava celebridades, ícones da cultura popular, que no caso do pôster citado está representada por Charles Atlas, fisiculturista muito conhecido na década de 1950. O casal representado na imagem está cercado de produtos modernos, como a televisão, o aspirador de pó e o gravador; todos eles objetos que tornavam a vida mais confortável no século XX, pós Segunda Guerra Mundial. Um dos traços mais marcantes das obras da *Pop Art* era a utilização dos meios de comunicação massivos que começavam a se tornar cada vez mais onipresentes na sociedade europeia e norte-americana. A colagem de Hamilton já utilizava não somente a presença desses meios, como a televisão e o jornal, mas também trabalhava expressivamente as próprias técnicas dos meios de comunicação na composição da obra.

No início da década de 1960, a *Pop Art* chega aos Estados Unidos. Naquela época, Andy Warhol, um dos nomes que viria a ser um dos mais representativos do movimento, já havia conquistado durante os anos de 1950 uma carreira de sucesso como artista comercial. Warhol, logo de início, sentiu-se impactado pelos artistas norte-americanos Jasper Johns e Robert Rauschenberg, precursores da *Pop Art* naquele país. Inspirado pelos seus antecessores, os artistas Paolozzi, Hamilton e Rauschenberg, Warhol produziu a imagem de uma garrafa de Coca-Cola, na qual foi retratada como o único elemento da obra, reduzida a uma simples representação gráfica de contornos bem delineados. Desse modo, inicia sua transição de artista comercial para integrante da vanguarda de artistas de Nova York, o que posteriormente ficaria ainda mais conhecido com a produção de *Latas de sopa Campbell* (1962) – obra

emblemática de sua carreira, pois já nessa época quase não se percebia nenhum traço aparente na pintura feito pela sua mão.

Esse era um aspecto importante de suas imagens, que se aproximavam, propositalmente, à produção industrial – ponto que foi muito debatido por levantar a questão da reprodução mecânica da imagem como forma de arte verdadeira. Foi com essa obra que Warhol começou a utilizar o princípio da repetição, na qual 32 latas de sopas Campbell, aparentemente idênticas, eram dispostas lado a lado, formando uma única imagem. A ideia da sociedade industrial e sua problematização foram sempre uma constante na obra de Warhol. Seus trabalhos, que utilizam os ícones da chamada “cultura de massa”, como Marilyn Monroe e Jackie Kennedy, tornaram-se marcos provocativos na história das artes, oscilando entre um tipo de atitude por vezes crítica, por vezes de aceitação, mas sempre problematizadora.

Mesmo que tivesse uma carreira consolidada e reconhecida nas artes visuais, Warhol sempre demonstrou interesse em desenvolver atividades em outras áreas da chamada cultura de massa, como o cinema, por exemplo, no qual desenvolveu uma vasta obra que ajudou a sedimentar o cinema *underground* norte-americano. Tentou fazer uma incursão no campo da música, quando formou uma banda com outros artistas plásticos – Claes Oldenberg, Lucas Samaras, Jasper Johns, LaMonte Young e Walter de Maria –, no entanto, após alguns ensaios, o grupo se desfez. Anos mais tarde, em 1965, Warhol decide investir nessa área novamente, mas como empresário. Sempre atento à cena artística de vanguarda da cidade de Nova York, chegou ao seu conhecimento o conjunto musical *Velvet Underground*, o qual, com o estilo rústico e ousado de suas composições, o impressionou já na primeira apresentação que assistiu no clube Cafe Bizarre, em dezembro de 1965.

A banda era composta pelos músicos Lou Reed (vocal e guitarra), John Cale (viola elétrica, piano, contrabaixo), Sterling Morrison (guitarra, contrabaixo), Maureen Tucker (percussão) e posteriormente – por intervenção de Warhol e Morrissey – a vocalista Nico. Apesar de já terem feito algumas apresentações antes do encontro com Warhol, a banda ainda era bastante desconhecida. Pois seu gênero musical diferia muito do que era produzido nesse cenário na época, acostumado ao som de bandas como *Beatles*, ou ao *folk* de Bob Dylan.

No ano de 1966, após alguns ensaios do *Velvet Underground* na *Silver Factory* (famoso estúdio prateado de Warhol, onde produzia seus filmes e *silkscreens*) e interessado em promover a banda que agenciava à época, o artista e seu grupo de colaboradores tiveram a ideia de criar um show de variedades. Uma apresentação que agregasse diferentes formas de

expressão artística: o *Exploding Plastic Inevitable*<sup>1</sup>. EPI foi o show que reuniu a música do *Velvet Underground*, também com a presença da banda ao palco, projeções de filmes de Warhol, show de luzes e dançarinos. Os shows estrearam em abril de 1966 em Nova York, em uma casa noturna localizada na *St. Mark's Place*, conhecida como *The Dom* e sua última apresentação ocorreu em maio de 1967. Além de Nova York, excursionaram por várias cidades dos Estados Unidos, como Los Angeles, San Francisco, Chicago, Boston, Cleveland, Philadelphia, entre outras, e também em Hamilton, no Canadá

Mais do que promover a banda da qual era empresário, o EPI surgiu na carreira de Warhol como novo meio de expressão, o qual também integrava outros artistas, em especial um grupo de música *pop*. À época em que o EPI foi produzido, era o período em que a maioria dos eventos coletivos eram denominados de *happenings*. Dessa forma, muito do que foi escrito à época sobre o EPI, o inseriu nessa categoria de manifestação artística; no entanto, o show intermídia de Warhol possuía algumas especificidades que o distinguiam de tudo que havia sido produzido pelo cenário de vanguarda dos anos de 1960 até então.

Deparamo-nos, assim, levando em conta essa breve contextualização, com essa forma de arte híbrida – o EPI –, que não foi apenas arquitetada como uma continuidade da poética Warholiana de sempre confundir as fronteiras à época bastante estabelecidas entre arte e cultura de massa. Mas também foi um evento que problematizou diversas questões tanto da própria obra de Warhol como também da utilização dos meios de comunicação como motores expressivos para as artes.

Por ser um tipo de manifestação única, e utilizar como principal dispositivo expressivo a mescla entre diferentes meios e linguagens – música *pop*, cinema, show de luzes, show de dança, etc. – perguntamo-nos sobre de que forma poderíamos compreender o *Exploding Plastic Inevitable* como um objeto teórico relevante para os estudos de comunicação? Tendo levado em conta suas próprias características, encontramos como uma central questão para a nossa pesquisa: de que forma as diferentes linguagens – sonora, visual e verbal –, estão articuladas no *Exploding Plastic Inevitable* em uma relação intermediária?

Este trabalho objetiva, portanto, entender como se estabelecem as relações entre os diferentes trabalhos de Andy Warhol: artes visuais, cinema, e especialmente o EPI, mapear e descrever as diferentes linguagens sonora, visual e verbal presentes no EPI – mais especificamente a música do *Velvet Underground*, a presença da banda, a coreografia, os filmes de Warhol, o show de luzes e as letras das canções; pesquisar o EPI no contexto das artes de vanguarda da década de 1960, em especial manifestações como o *happening* e a

---

<sup>1</sup> No decorrer do texto o *Exploding Plastic Inevitable* será referido também pela sigla EPI.



*performance* de arte.

Por se tratar de uma apresentação ao vivo, era preciso encontrar registros da mesma para que se pudesse realizar a análise. Entretanto, não há nenhum tipo de reconstrução exaustiva do EPI, apenas fragmentos da *performance* registrados em vídeo e em áudio, além de uma série de depoimentos e testemunhos de pessoas que estiveram presentes nas apresentações. Para que fosse possível descrever e analisar esses shows, foi elaborada uma pesquisa dessas fontes – todas parciais – e realizada uma espécie de reconstrução das apresentações de acordo com os materiais pesquisados. Assim, nesse presente texto apresenta-se uma tradução daquilo que foi possível reconstruir a partir de uma série de fontes primárias, dos modos como ocorriam as apresentações do *Exploding Plastic Inevitable*. Logo, o *corpus* de pesquisa principal foi constituído pelos seguintes livros: *All yesterday's parties: The Velvet Underground in print 1966-1971* (2006), editado por Clinton Heylin; *Up-Tight: the Velvet Underground story* (2002), de autoria de Victor Bockris e coautoria de Gerard Malanga; *Popismo: os anos 60 segundo Warhol* (2013), escrito por Andy Warhol em colaboração com Pat Hackett; *Transformer: The Complete Lou Reed* (2014), de Victor Bockris; *Mary Woronov on dancing at The Dom (summer 2005)*; e *Mate-me por favor: a história sem censura do Punk* (2013), por Legs McNeil & Gillian McCain. Visto que o *Exploding Plastic Inevitable* não possui outra fonte de registro mais precisa e detalhada, senão o relato de pessoas que o assistiram à época, foi necessário mapear entre esses e outros materiais os itens aqui pesquisados, para que a partir disso uma tradução do evento fosse elaborada e o show pudesse ser descrito.

Além desses depoimentos, também foram utilizadas fotografias retiradas à época, registros em áudio e também alguns fragmentos do filme de Ronald Nameth, *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable*. Tal tradução teve como horizonte de mapeamento a presença e articulação dos diferentes meios e linguagens presentes na apresentação, que se constituem como nosso interesse primordial de pesquisa.

O trabalho está organizado em quatro capítulos. O primeiro apresenta o artista Andy Warhol no contexto da *Pop Art*, seu trabalho com o cinema *underground*, e por fim a associação com o conjunto *Velvet Underground*. Irá também apresentar o *Velvet Underground* no contexto da música *pop*, no qual era considerado grupo de vanguarda pelo caráter ousado e experimental de suas composições; o segundo, irá descrever como as apresentações do EPI se estruturavam, explicando como as linguagens sonora, visual e verbal, presentes na música do *Velvet Underground*, na presença da banda, no show de luzes, na coreografia, nos filmes e na letra das canções aconteciam durante o evento; no terceiro será

apresentado o cenário das artes de vanguarda no qual o *Exploding Plastic Inevitable* emergiu, dos *happenings* e posteriormente da *performance* de arte. Por fim, em um primeiro momento, será analisada a relação de Andy Warhol com os diferentes campos das artes em que trabalhou, em especial com o *Exploding Plastic Inevitable*. E por último, como as diferentes linguagens presentes nesse evento estão articuladas.

## 2. OS ATORES: protagonistas e coadjuvantes do *Exploding Plastic Inevitable*

“I’m sponsoring a new band. It’s called The Velvet Underground. Since I don’t really believe in painting anymore, I thought it would be a nice way of combining music, art and films all together. [...]. If it works out it might be very glamorous”.

(Andy Warhol)

“They [The Velvet Underground] are all incredible. You could say they were a group of aliens who landed [in order] to entertain all the other aliens in the world. That would explain the record sales, at least”.

(Nico)

Este capítulo inicial se propõe a apresentar os integrantes principais do EPI. São eles: Andy Warhol – que mesmo tendo feito poucas aparições durante os eventos era o catalisador essencial para que tudo se realizasse; os membros da banda *Velvet Underground* – Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison e Maureen Tucker; Nico; e os dançarinos Gerard Malanga (dançarino principal) e Mary Woronov. Em um primeiro momento, será abordado o percurso de Warhol, que inicia nas artes, passa ao cinema *underground*, até sua associação com o *Velvet Underground*. Em seguida, será retratada a formação e trajetória desse conjunto musical. Por último serão apresentados alguns coadjuvantes – colaboradores e pessoas que participaram de forma mais indireta do EPI, mas que ainda assim foram importantes na sua elaboração e realização.

### 2.1 Andy Warhol e a *Pop Art*

No início da década de 1960, quando a *Pop Art* chegou aos Estados Unidos, Andy Warhol trabalhava como ilustrador comercial. Formado pela *Carnegie Institute of Technology* no ano de 1949 (INGRAM, 2014), em Pittsburgh, alguns anos mais tarde obteve grande sucesso na carreira de *designer*. Como artista comercial, trabalhou para revistas bastante conhecidas como *Glamour*, *Vogue*, *Seventeen*, *The New Yorker*, *Harper’s Bazar*, e para a empresa do ramo de joias *Tyffany & Co*. No entanto, apesar do reconhecimento que obteve como *designer* comercial, aspirava veementemente entrar para as belas-artes. Ao mesmo tempo, a transição entre as décadas de 1950-60 foi um período de mudanças, em que o Expressionismo Abstrato, tendência que dominava o cenário artístico por anos, começava a ser questionado. Isso porque a intensa introspecção a qual os artistas expressionistas abstratos tanto se dedicavam parecia estar perdendo cada vez mais o contato com a realidade.

Os artistas que começaram a modificar esse cenário, nos Estados Unidos, foram Jasper Johns e Robert Rauschenberg, ambos conhecidos naquela época como neodadaístas. Seus trabalhos focavam trivialidades da experiência cotidiana: Johns retratava temáticas conhecidas por todos, pintava letras, números, mapas, alvos e bandeiras. Eram objetos comuns que frequentemente passavam despercebidos, mas que ao serem trabalhados como obra de arte chamavam a atenção para o mundo exterior, em oposição à introspecção tão exaltada pelos expressionistas abstratos.

Rauschenberg fazia algo semelhante ao incorporar objetos reais a suas pinturas. Através da técnica da *combine painting* inseria em suas obras objetos triviais que encontrava pela rua. De certa maneira, esses artistas compartilhavam características em comum, as quais estariam também presentes nos artistas da *Pop Art*, pois tinham algumas influências de movimentos anteriores. De acordo com McCarthy (2002), as principais influências da *Pop Art* em relação a movimentos predecessores, estão no cubismo, surrealismo e dadaísmo.

A técnica da colagem trabalhada por Hamilton, por exemplo, já havia sido utilizada por outros artistas. A sua autoria como forma de arte é dada aos cubistas Braque e Picasso, que utilizavam materiais baratos e os incorporavam em suas obras. Isso representava de alguma forma a aproximação entre a arte e a vida comum. Como observou Gombertz

a inclusão do oleado foi uma guinada revolucionária. Em 1912, as pessoas já tinham se acostumado a ver artistas representando a vida cotidiana: temas do mundo real convertidos em arte [...]. Não estavam, contudo, acostumadas a ver artistas apropriando-se de elementos reais da vida cotidiana e incorporando-os a suas pinturas: uma ação que reescrevia totalmente o livro de regras sobre a relação da arte com a vida. (2013, p. 151).

Essa aproximação também era proposta pelos artistas *Pop*, como ressalta Fortuna (set. 2012, p.7), mas ao invés de materiais comuns (oleado, utilizado por Picasso, em “Natureza morta com palhinha de cadeira”, 1912; e papel de parede, empregado na colagem de Braque “Fruteira e Copo”, 1912) eles apropriaram-se de representações da cultura popular. Como pessoas famosas nesse meio, objetos de consumo ambicionados pela massa, imagens e estímulos oriundos da publicidade, enfim, “coisas públicas e perturbadoras” (FORTUNA, set. 2012, p.7). Todos esses aspectos amparavam a construção de uma fantasia baseada no “sonho americano”, de um universo ideal proporcionado pelos bens de consumo. A construção de fantasias remete ao movimento Surrealista, no qual, segundo Gombertz (2013, p.257), o irreal e os sonhos eram externados na pintura de alegorias obscenas originárias do inconsciente. Contudo, enquanto o Surrealismo atém-se mais a processos subjetivos da mente, a *Pop Art* evidencia o fascínio pelo consumismo e toda a sua utopia, que era disseminada pela mídia (cinema, televisão e revistas de grande circulação).

Ainda que o consumo tenha sido bastante retratado pelos artistas, outra crítica essencial da *Pop Art* era às belas artes e àqueles que a mantinham aprisionada, ao alcance apenas da então chamada “alta cultura”. Nesse aspecto, a *Pop Art* assemelha-se ao dadaísmo, que também mantinha uma forte crítica à arte tradicional e pretendia destruí-la. O movimento Dadaísta advogava a favor da arte como procedimento natural, e em vista disso eliminava todas as regras em prol de um processo anárquico e espontâneo: poemas eram escritos com palavras recortadas de jornal coladas em ordem aleatória; colagens eram feitas com figuras organizadas ao acaso. Assim como a *Pop Art*, o dadaísmo proporcionou uma nova discussão e um novo olhar entre a arte dita clássica e a vida cotidiana, buscando a aproximação entre elas.

Além das influências em comum de movimentos anteriores, vários artistas *Pop*, mesmo que não se conhecessem, já estavam retratando temáticas parecidas (WARHOL; HACKETT, 2013, p. 11). Tinham, portanto, um olhar semelhante, mesmo trabalhando separadamente. O que de certa forma demonstrava a rejeição desses artistas pelas práticas do Expressionismo Abstrato, a tendência predominante naquele período.

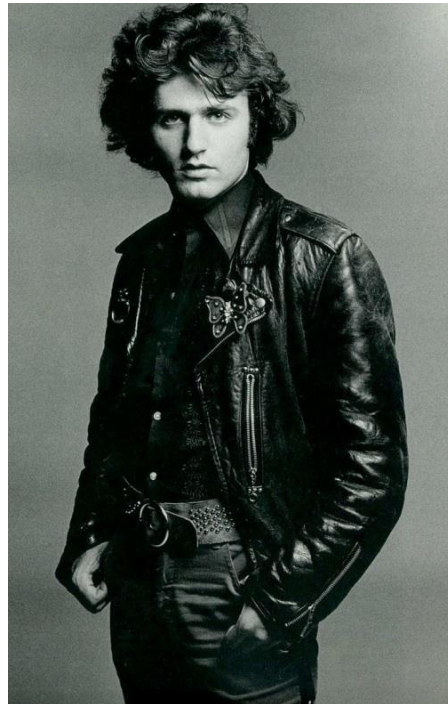
No entanto, na fase inicial das pinturas de Warhol, suas telas continham uma qualidade pictórica advinda do Expressionismo Abstrato: a técnica da tinta gotejada, mas que pouco tempo depois seria definitivamente abandonada em detrimento da impressão serigráfica.

A técnica da serigrafia permitia que o trabalho fosse impresso várias vezes e resultava em imagens praticamente idênticas. A introdução de um meio técnico para a produção de sua arte a tornou um processo mecânico, no qual o traço da mão do artista foi eliminado quase por completo. A partir disso, é possível observar duas das características mais marcantes no trabalho de Warhol: a utilização de uma máquina para a produção da obra de arte e a repetição. Trabalho famoso que apresenta essas características mais marcantes da estética de Warhol é o Díptico de Marilyn (1962). A obra é formada por dois painéis em que a fotografia da atriz foi reproduzida, através da serigrafia, 25 vezes em cada um, dispostos em cinco colunas de cinco imagens cada. Do lado esquerdo, sobre fundo laranja, Marilyn Monroe aparece em cores vibrantes, de cabelo loiro e lábios vermelhos, em contraste com o painel da direita, no qual a mesma imagem de Marilyn Monroe aparece com aspecto um pouco mais sombrio em tonalidades acinzentadas, borradas e esmaecidas. Assim como Marilyn Monroe, outras figuras famosas na cultura de massa também foram retratadas pelo artista, como Elvis Presley e Liz Taylor.

Quando Warhol passou a ser mais requisitado e suas pinturas conquistaram uma projeção maior nos círculos de museus e galerias, o artista precisou procurar um assistente para auxiliá-lo com a produção. Por isso, em 1963, contratou Gerard Malanga para ajudá-lo

com as serigrafias. Malanga – descrito por Bockris como “um jovem extraordinariamente belo, com uma potente aura sexual. Combinava a aparência de Elvis Presley e James Dean com os cabelos longos de Mick Jagger, [...] vestia couro preto dos pés à cabeça<sup>2</sup>” (2014, p. 101, tradução nossa) – viria a ser o dançarino principal do EPI.

Figura 01: Gerard Malanga.



Fonte: *Pinterest*<sup>3</sup>.

Na época em que se tornou assistente de Warhol, Malanga já era um jovem bastante ligado ao mundo das artes, especialmente à poesia – área na qual havia produzido alguns trabalhos. Era também frequentador assíduo de grupos alternativos de arte, nos quais eram promovidos espetáculos de dança, *happenings* e apresentações diversas, porém em um ambiente mais voltado ao *underground*. Motivado por seu assistente, Warhol começou a frequentar os círculos em que esses eventos aconteciam, relatou: “ele [Malanga] me levou a uma porção de porões úmidos e mofados onde havia peças de teatro, projeção de filmes, leitura de poesia” (WARHOL; HACKETT, 2013, p. 39). Através de Malanga, portanto, Warhol começou a se aproximar desse meio e a se interessar pelo lado alternativo da cena artística daquela época, distanciando-se gradativamente do cenário mais tradicional das artes visuais, ou seja, dos museus e galerias.

<sup>2</sup> An outstandingly handsome young man with a potent sexual aura. Combining the looks of Elvis Presley and James Dean with the long hair of Mick Jagger, Malanga dressed head to foot in black leather (BOCKRIS, 2014, p. 101).

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://www.pinterest.com/naskia/gerard/>>. Acesso em maio de 2016.

Em 1963, Warhol adquiriu sua primeira câmera filmadora, uma Bolex 16mm (figura 02), e então iniciou seus experimentos no audiovisual. Aos poucos, ele passou a se envolver mais com os filmes do que com as pinturas, produzindo trabalhos que seriam considerados cinema *underground*.

Figura 02 – Andy Warhol.



Fonte: Kriswis<sup>4</sup>.

O cinema *underground*, de acordo com Sheldon Renan, consiste em filmes de orçamento geralmente baixo, que estão distantes dos canais comerciais. Representa, essencialmente, a expressão pessoal do cineasta que o realiza, e resulta em um filme que se diferencia de outros na forma, na técnica, ou no conteúdo<sup>5</sup> (1967, p. 1). Renan apresenta os trabalhos de Warhol no cinema *underground* em quatro fases. Na primeira, Warhol fez o filme *Sleep* (1963), no qual exhibe o poeta John Giorno dormindo durante seis horas. É um filme silencioso, quase sem movimento e desprovido de narrativa – características recorrentes nos seus filmes iniciais, como em *Eat* (1963); *Kiss* (1963); e *Blowjob* (1963). A segunda fase é composta principalmente de roteiros escritos por Ronald Tavel. Entre eles o mais conhecido foi o filme

<sup>4</sup> Disponível em: <[https://kriswis.files.wordpress.com/2015/08/t1531158\\_63.jpg](https://kriswis.files.wordpress.com/2015/08/t1531158_63.jpg)>. Acesso em maio de 2015.

<sup>5</sup> Sobre os filmes *underground*, Witts afirma que o surgimento desse tipo de cinema em Nova York “iniciou em 1960 [...] através do *New American Cinema Group*, o resultado de um plano entre cineastas independentes para um esquema de distribuição cooperativa” (2006, p. 102, tradução nossa) de filmes experimentais. Jonas Mekas – imigrante da Lituânia, crítico de cinema, cineasta e poeta – foi um de seus organizadores principais e personalidade central no *New American Cinema Group* e no cinema *underground*. Além de defensor incansável do cinema como forma de expressão verdadeira e espontânea, a qual privilegia a liberdade de criação pessoal, publicava escritos importantes sobre cinema e arte da vanguarda através da sua revista *Film Culture* e das seções “*Movie Journal*” do jornal *Village Voice*. Dessa forma expunha suas ideias sobre arte e também, como afirma Banes (1999, p. 103) “as batalhas críticas e políticas que constantemente os acossavam”, tendo o cineasta se definido como uma “força de guerrilha” (BANES, 1999, p. 107). Poucos anos depois da criação do *New American Cinema Group*, Mekas fundou, em janeiro de 1962, a *Film-Makers’ Cooperative* – distribuidora de filmes independentes, onde também havia sessões de projeção e encontros dos cineastas da vanguarda. A *Film-Makers’ Cooperative*, que a partir de 1964 se tornaria *Film-Makers’ Cinemateque*, foi um espaço decisivo para o crescimento do cinema *underground*, e para as novas manifestações artísticas que surgiam naquele período. Lá, artistas vanguardistas (incluindo Andy Warhol e o *Velvet Underground* em suas aparições iniciais) poderiam se desenvolver e se expressar mais livremente em sua arte inovadora e experimental.

*Vinyl* (1965), versão do livro *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess. Renan caracteriza a terceira fase como próxima aos dramas de estilo realista do *cinema vérité* (1967, p. 110). Os filmes *Beauty Number Two* (1965) e *Poor Little Rich Girl* (1965), ambos protagonizados por Edie Sedwick (a *superstar* de Warhol mais badalada de 1965), são exemplos dessa fase. A quarta fase inclui o filme *Chelsea Girls* – único filme do artista que atingiu certo reconhecimento comercial. Uma das inovações de *Chelsea Girls* foi a utilização de telas seccionadas, em que cenas diferentes são apresentadas em cada uma delas simultaneamente.

O intenso trabalho de Warhol no audiovisual levou-o a declarar, em 1965, que iria se aposentar da pintura para se dedicar apenas aos filmes. Com a movimentada produção que desenvolvia na *Silver Factory* (que nessa época tinha uma atividade próxima a um estúdio cinematográfico), Warhol contratou Paul Morrissey, um jovem cineasta, para ser seu empresário e colaborador em seus novos projetos. De acordo com Witts, em novembro de 1965 um produtor de teatro chamado Michael Myerberg contactou Morrissey sugerindo que Warhol fosse o anfitrião na discoteca que ele estava construindo (2006, p. 108). Morrissey então alertou Warhol que só seria uma boa ideia aceitar a proposta de Myerberg se houvesse uma banda de rock na discoteca, afirmou:

nós poderíamos ir a essa discoteca e poderíamos ser pagos por isso, mas não faria sentido a não ser que tivéssemos alguma participação financeira. Naqueles dias discotecas tinham discos e bandas ao vivo. Eu disse a Andy que nós acharíamos uma banda de rock e então nós teríamos uma razão para ir lá, porque era o nosso grupo e Andy seria como Brian Epstein<sup>6</sup> (MORRISSEY *apud* WITTS, 2006, p. 109, tradução nossa).

Por isso, junto a Morrissey e com o intuito de aceitar a proposta de Myerberg, Warhol começa a procurar um conjunto de rock com o qual pudesse se associar e fazer trabalhos que se relacionassem também à música *pop*.

## **2.2 O Velvet Underground e a música pop**

Quando o *Velvet Underground* e Andy Warhol encontraram-se pela primeira vez, em dezembro de 1965, no clube *Cafe Bizarre* em Nova York, a formação do grupo era composta por: Lou Reed; John Cale; Sterling Morrison e Maureen Tucker. Apesar do impacto que causaram em Warhol e seu séquito no encontro inicial, a banda àquela época era conhecida apenas em um pequeno círculo do *underground*. A impopularidade do grupo, que perdurou por anos – mesmo depois do envolvimento com Warhol – acontecia principalmente por ser muito diferente dos conjuntos comerciais da música *pop* daquele tempo.

---

<sup>6</sup> We could go to this stupid discothèque and he could pay us, but it didn't make sense unless we had some financial stake. In those days discothèques had records and live bands. I told Andy we'll find a rock and rollband and then we'd have a reason for going there because it was our group and Andy would be like Brian Epstein (MORRISSEY *apud* WITTS, 2006, p.109).



Figura 03 – *The Velvet Underground*.

Fonte: DEROGATIS, 2010, p. 5<sup>7</sup>.

O caráter experimental das composições do grupo se deve principalmente à proximidade com a música *avant-garde*, que era praticada por John Cale. Natural do País de Gales, Cale estudou música clássica na *London University Goldsmiths' College* no início dos anos 1960. Considerado um menino prodígio, teve contato com a música desde pequeno, especialmente quando aprendeu a tocar viola – instrumento erudito que posteriormente iria incorporar à sonoridade do *Velvet Underground*. Em setembro de 1963, se mudou para Nova York, onde teve contato com a música experimental praticada pelos compositores da vanguarda. Cale teve em John Cage, um dos nomes mais proeminentes entre esses músicos, uma de suas principais referências. O estilo bastante livre com o qual Cage tocava música clássica realmente impressionou Cale. Além disso, suas ideias inovadoras foram determinantes na prática musical de Cale, em especial quando se juntou ao músico LaMonte Young, outro dedicado discípulo de Cage.

Young veio da Califórnia para Nova York em 1960 e rapidamente se associou com artistas do movimento *Fluxus*. Teve participação direta na carreira de Cale, que com ele exercitou os princípios da música *drone*, bastante utilizados pelos artistas de vanguarda. Reynolds denomina música *drone* a sonoridade que se baseia em tons e semitons ao invés da utilização de intervalos nítidos, os quais regem a música clássica ocidental (2013, p. 106). O resultado é uma sonoridade produzida por notas de extensa duração ou repetidas. Para Reynolds (2013, p. 107), a entrada dos conceitos da música *drone* na música *pop* se deu através de grupos como o *Velvet Underground*. No caso desse conjunto, principalmente por meio da proximidade entre Young e Cale, a influência em comum que tiveram nos princípios de Cage e a influência que Young exerceu em Cale na prática em conjunto da música *avante-*

<sup>7</sup> Fotografia de Gerard Malanga. Da esquerda para a direita: Sterling Morrison, Maureen Tucker, Lou Reed e John Cale.

*garde*. Young e Cale tocaram juntos no grupo *The Dream Syndicate* (que além desses dois integrantes incluía Tony Conrad e Marian Zazeela, esposa de Young) – por vezes conhecido como *Theatre of Eternal Music*. Nesse caso havia também a participação do matemático Dennis Johnson, do baterista/poeta Angus MacLise e do compositor Terry Riley (WITTS, 2006, p. 29). A união entre Cale e Young e, através dele, com os outros músicos de vanguarda foi determinante na sonoridade experimental que Cale desenvolveria posteriormente no *Velvet Underground*. Algumas influências de Young sobre Cale apontadas por Witts são: os *drones*; a improvisação – a qual Young encorajava todos os membros do grupo a fazê-la; e o ritual – para o autor, o senso de ritual permeava a estética do *Velvet Underground*, e isso os diferenciava das “bandas de garagem” na sua imagem e na sua presença no palco (2006, p. 80 – 81). Cale participou do grupo de Young até o final de 1965, quando então começou a se apresentar mais seguidamente com o *Velvet Underground*.

O lirismo denso e sombrio das letras do grupo se deve ao vocalista Lou Reed, que como poucos compositores da música *pop* escrevia com poesia o submundo das grandes cidades e seus habitantes. Reed estudou inglês na *Syracuse University* e teve um de seus mentores principais em seu professor e amigo, o poeta Delmore Schwartz. Após graduar-se na *Syracuse* em 1964, Reed trabalhou em uma pequena gravadora, chamada *Pickwick Records*, na qual era compositor de músicas para bandas fictícias de pouca expressividade. No entanto, uma das composições para a banda fictícia *The Primitives*, intitulada “*The Ostrich*”, obteve certa atenção. Por conta disso, o selo propôs a formação de um grupo real que pudesse tocá-la ao vivo. A gravadora buscou uma banda que pudesse acompanhar Reed, e então John Cale e Tony Conrad (ambos membros do grupo *Theater of Eternal Music* de Young), foram convidados para uma audição. Para o teste, os dois músicos levaram Walter De Maria que os acompanharia na bateria. Na ocasião, Cale e Conrad ficaram surpresos pela composição da música de Reed assemelhar-se bastante aos preceitos que praticavam em seu grupo de músicos *avant-garde*: todas as cordas da guitarra eram afinadas na mesma nota. Cale, Conrad e De Maria juntaram-se aos *Primitives* e a banda fez algumas apresentações. Mesmo após o final do grupo *Primitives*, a amizade entre Reed e Cale continuou, e motivados a montarem uma banda diferente dos outros grupos da época, convidaram Sterling Morrison e Angus MacLise para juntarem-se a eles. Reed e Morrison se conheceram na *Syracuse*. Ele iniciou a prática musical quando criança, tocando trompete dos sete aos doze anos de idade, quando posteriormente, inspirado pelos músicos Bo Diddley e Chuck Berry, mudou para a guitarra. MacLise, músico que previamente também trabalhou com LaMonte Young e outros nomes da vanguarda, ficou encarregado da bateria.

Em 1965, com o nome de *Warlocks*, começaram a compor o material que viria a ser o primeiro álbum do *Velvet Underground*. Na mesma época se envolveram com outras áreas das artes em Nova York, através do artista Piero Heliczer, que trabalhava com *happenings* multimídia compostos de filmes, música e poesia. O grupo participou de uma dessas apresentações na *Film-Makers' Cinemateque*, ao permanecer atrás de uma tela de projeções enquanto poesias, dançarinos e os filmes de Heliczer eram exibidos. A inserção da banda em um ambiente que os colocou em contato com outros tipos de arte, como a dança e o filme, deu a ela um pouco de visibilidade e outra perspectiva que estava além da música que tocavam. Como relatou Sterling Morrison:

para mim, o caminho a seguir estava claro – eu podia trabalhar com música que era diferente do *Rock'n'Roll* habitual, já que Heliczer nos deu um contexto diferente para nos apresentarmos. No verão de 1965, nós éramos músicos anônimos que tocávamos nas projeções de filmes *underground* entre outros eventos teatrais<sup>8</sup> (*apud* BOCKRIS; MALANGA, 2002, p. 25, tradução nossa).

Morrison reconhece a presença discreta da banda em meio ao todo, e complementa que esse evento em que se apresentaram “surtiu dos ‘*happenings*’, mas o centro de tudo era o filme<sup>9</sup>” (*apud* WITTS, 2006, p. 106, tradução nossa). O que de certa forma já os aproximava do que fariam no ano seguinte com o *Exploding Plastic Inevitable*. Com a diferença de que no show de Warhol seriam uma das atrações principais e não apenas uma participação praticamente anônima.

Nessa época, o jornalista e empresário da banda *Mydle Class* Al Aronowitz tomou conhecimento das *performances* das quais o grupo participou na *Cinemateque*. Aronowitz estava à procura de um número de abertura para o show da *Mydle Class* na *Summit High School* e então convidou o conjunto para essa apresentação. MacLise, não concordando com a proposta de Aronowitz, deixou o grupo. Os outros integrantes precisaram então encontrar, com urgência, um baterista para substituí-lo. Dessa forma, Morrison e Reed recorreram à irmã de Jim Tucker, um antigo conhecido, chamada Maureen Tucker. Maureen [Moe] Tucker tinha um estilo bem característico de tocar bateria, disse: “desenvolvi um estilo bem básico, [...], principalmente porque eu não tive treinamento – até hoje eu não conseguiria fazer uma virada, ou qualquer outra técnica sofisticada, e nunca desejei aprender<sup>10</sup>” (*apud* BOCKRIS, 2014, p. 99, tradução nossa). A presença de mulheres bateristas no cenário musical à época era pouco

<sup>8</sup> For me the path ahead became suddenly clear – I could work on music that was different from ordinary rock'n'roll since Piero had given us a context to perform it in. In the summer of 1965 we were the anonymous musicians who played at some screenings of “underground films”, and at other theatrical events (*apud* BOCKRIS; MALANGA, 2002, p.25).

<sup>9</sup> It came out of the “happenings” but at the centre of all this was the film. We were accompanying the film, even though I’m not sure I knew what the film was or what it was about (*apud* WITTS, 2006, p. 106).

<sup>10</sup> I developed a really basic style, [...], mainly because I didn’t have any training – to this day I couldn’t do a roll [...], or any of that other fancy stuff, nor have I any wish to (*apud* BOCKRIS, 2014, p.99).

comum, e por isso a inclusão de Tucker na banda era um motivo a mais que os diferenciava de outros conjuntos daquele período.

O show de Aronowitz, na *Summit High School*, marcou a trajetória do grupo, pois foi a primeira vez em que tocaram com o nome de *The Velvet Underground*. O nome havia sido tirado do título de um livro “barato sobre sexo suburbano, que Tony Conrad encontrou na sarjeta<sup>11</sup>” (BOCKRIS, 2014, p. 97, tradução nossa), escrito por Michael Leigh. A capa do livro mostra adereços de estilo sadomasoquista, o que atraiu os integrantes da banda. Mas não só por isso o título do livro foi considerado apropriado para o grupo. Segundo Morrison, o nome parecia perfeito “por causa da palavra ‘*underground*’, que sugeria o nosso envolvimento com a cena dos filmes e das artes *underground*” (*apud* BOCKRIS; MALANGA, 2002, p.27, tradução nossa). Envioimento que ficou ainda mais proeminente quando se associaram a Warhol e passaram a frequentar a *Silver Factory*.

Aronowitz no intuito de tornar a banda mais experiente conseguiu que o grupo se apresentasse durante o mês de dezembro em um clube chamado *Cafe Bizarre*. Através de Barbara Rubin, uma cineasta *underground*, Paul Morrissey tomou conhecimento da banda *Velvet Underground* e foi até o *Bizarre* assistir a uma apresentação.

Na ocasião, ele e Warhol estavam à procura de um grupo de rock com o qual pudessem se associar para se apresentar na discoteca de Myerberg e fazer outras experiências unindo diversos campos das artes. Isso porque, segundo Warhol, esse era o conceito do *pop*: “a ideia *pop*, afinal, era que qualquer pessoa poderia fazer qualquer coisa, [...]. Ninguém queria ficar em apenas uma categoria, [...]. Foi por isso que quando conhecemos o *Velvet Underground* no final de 1965, estávamos todos querendo entrar na cena musical também<sup>12</sup>” (*apud* BOCKRIS; MALANGA, 2002, p.9, tradução nossa). Dessa maneira, ao considerá-los apropriados às novas ideias que pretendia desenvolver em seus trabalhos, a união entre Warhol e o *Velvet Underground* foi selada.

Após a associação ser firmada, Morrissey ao pensar na imagem da banda insistiu em colocar uma vocalista no grupo, pois em sua opinião Reed não tinha a personalidade para tal. Por causa de sua intervenção e de Warhol incorporaram Nico (figura 04) ao conjunto – uma cantora alemã, que havia trabalhado como modelo, e como atriz nos filmes *La Dolce Vita* (1960) de Federico Fellini e *Strip-tease* (1963) de Jacques Poitrenaud. À época em que

<sup>11</sup> Cheap paperback book about suburban sex Tony Conrad literally picked out of the gutter (BOCKRIS, 2014, p. 97).

<sup>12</sup> The pop idea, after all, was that anybody could do anything, [...]. Nobody wanted to stay in one category [...]. That’s why when we met The Velvet Underground at the end of ’65, we were all for getting into the music scene too” (*apud* BOCKRIS; MALANGA, 2002, p.9).

chegou à *Silver Factory*, Nico estava interessada em seguir a carreira de cantora e entregou a Warhol uma cópia da música “*I’m not sayin’*”, produzida por Brian Jones dos Rolling Stones.

Figura 04 – Nico.



Fonte: *Site In deep music archive*<sup>13</sup>

Apesar da discordância entre os outros membros da banda quanto a sua participação no grupo, acabaram por aceitá-la no *The Velvet Underground*.

O primeiro registro da colaboração entre esses artistas foi o vídeo *The Velvet Underground and Nico: A Symphony of Sound* (1966), filme em que a banda ensaia por 70 minutos na *Silver Factory*. Essa gravação, posteriormente, seria exibida durante os shows do grupo no evento *Andy Warhol’s Up-Tight*, na *Cinematheque*. A ideia inicial para esse evento era realizar uma retrospectiva com os filmes de Edie Sedgwick – a *pop girl* do ano de 1965. No entanto, Sedgwick participou apenas da primeira apresentação do *Andy Warhol’s Up-Tight* e pouco tempo depois se dissociou do artista e de todo o círculo da *Silver Factory*. Os eventos *Up-Tight* ocorreram entre fevereiro e março de 1966. Neles o *Velvet Underground* se apresentou em meio às projeções dos filmes de Warhol, dança de Gerard Malanga, show de luzes por Danny Williams, projetores e *slide* de Paul Morrissey, fotografia por Billy Linich e Nat Finkelstein, e câmera por Barbara Rubin. Essa produção, pouco tempo depois se tornaria o *Exploding Plastic Inevitable*, evento que excursionou pelos Estados Unidos durante abril de 1966 e maio de 1967.

Durante a associação entre Warhol e *Velvet Underground*, foi gravado o álbum intitulado *The Velvet Underground & Nico*, lançado, com atraso, no dia 12 de março de 1967.

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://www.indeepmusicarchive.net/2015/06/22615-nico-im-not-sayin-1965/>>. Acesso em maio de 2016

O disco, como lembra Fricke “[...] é essencialmente o *set* que a banda tocava ao longo de 1966 e início de 1967 como a peça central no show de filmes, dança e *Pop Art* de Warhol, *Exploding Plastic Inevitable*. A maior parte do álbum foi gravada em oito horas, ao vivo no estúdio<sup>14</sup>” (1995, p. 19, tradução nossa). Warhol foi creditado como produtor, embora sua participação, de fato, tenha sido como criador da capa do disco – a qual consistia na imagem de uma banana amarela sobre um fundo branco. Nas primeiras tiragens do LP, a banana estava disponível em adesivo, o qual era indicado por uma seta com a instrução “*peel slowly and see*” [descasque lentamente e veja]. Após ser removido revelava o desenho de uma banana cor de rosa. O alto custo para a produção da capa, bem como a necessidade de máquina especial para imprimi-la, ocasionou o atraso do lançamento do disco. Além disso, o álbum conquistou pouca repercussão à época de seu lançamento. De acordo com Fricke, o disco alcançou a posição 171 na lista da *Billboard* em meados do mês de maio, tendo de repente desaparecido das lojas<sup>15</sup>. Quando reapareceu, o público estava envolvido com o novo disco dos *Beatles*, *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts*, e o álbum não foi para a lista novamente (1995, p. 37). No entanto, poucas décadas depois já era considerado um dos discos mais influentes na música *pop* – em especial ao movimento *Punk*, que surgiria na década seguinte.

Figura 05 – Capa do álbum *The Velvet Underground & Nico*.



Fonte: *Coverlib*<sup>16</sup>.

O vínculo entre Warhol e o *Velvet Underground* se desfez alguns meses após o lançamento de *The Velvet Underground & Nico*, em julho de 1967. O conjunto lançou em 1968 o álbum *White Light/White Heat* com a mesma formação anterior, exceto Nico, que deixou a banda em 1967 e seguiu carreira solo desde então. Em 1969, sem John Cale, lançaram o terceiro disco do grupo, intitulado *The Velvet Underground*. Em 1970, gravaram o

<sup>14</sup> [...] is essentially the live set that the band performed throughout 1966 and early '67 as the centerpiece of Warhol's madhouse film, dance and pop-art roadshow the *Exploding Plastic Inevitable*. Much of the album was recorded in eight hours, live in the studio (FRICKE, 1995, p. 19).

<sup>15</sup> Outro problema ocorrido com o lançamento do álbum *The Velvet Underground & Nico* envolvia Eric Emerson, astro de Warhol, e a gravadora MGM. Emerson processou a MGM por ter usado a sua foto na contracapa do disco sem a sua autorização. A gravadora então recolheu os discos das lojas e retirou a imagem de Emerson da contracapa.

<sup>16</sup> Disponível em: <<http://coverlib.com/entry/id593100/the-velvet-underground-nico-the-velvet-underground-nico>>. Acesso em out. 2015.

álbum *Loaded*, com temática mais *pop* que os discos anteriores. Depois disso não possuía mais nenhum dos integrantes originais com a saída de Reed. No entanto, Reed e Cale voltaram a trabalhar juntos alguns anos mais tarde, entre 1989 e 1990, quando gravaram *Songs for Drella*, em homenagem a Andy Warhol. Drella (contração entre Drácula e Cinderella) era o apelido do artista nos tempos da *Silver Factory* – o lendário estúdio de paredes cor de prata, que foi o quartel-general do *underground* em Nova York na década de 1960.

### 2.3 Os anos prateados: a cena alternativa do estúdio *Silver Factory*

Além dos protagonistas já apresentados, também devem ser lembrados os coadjuvantes que participaram da cena *underground* onde emergiu o *Exploding Plastic Inevitable*. O palco em que isso aconteceu foi um local que ficou marcado pelos personagens excêntricos que lá atuavam, e que junto a Warhol desenvolveram uma intensa atividade criativa na década de 1960. Esse espaço ficou conhecido como *Silver Factory*, o estúdio no qual Warhol produziu seus trabalhos entre os anos de 1964 – 1968.

Localizada em um *loft* na *East 47th Street*, a *Silver Factory* antes se tornar o estúdio de Warhol havia sido uma fábrica de chapéus. Com o intuito de deixar o local com aparência mais atraente, Warhol pediu a um de seus assistentes, Billy Linich (posteriormente conhecido como Billy Name) que cobrisse o novo ateliê na cor prata. Linich forrou as paredes com papel alumínio e pintou com *spray* prateado os lugares que não puderam ser revestidos de papel: os móveis, as janelas e os banheiros. O resultado foi um espaço completamente platinado, que foi assim paramentado, pois para Warhol a cor prata representava “o futuro, era espacial, [...]”. E prata era também o passado – a Tela de prata –, as atrizes de Hollywood fotografadas em cenários prateados. E talvez, acima de tudo, prata fosse narcisismo – o fundo dos espelhos era de prata” (WARHOL; HACKETT, 2013, p. 84-85). Por conta disso, o visual singular do novo estúdio ficou completo quando Linich colou pedaços de espelho por todos os lados, de forma que fosse possível ver o corpo refletido em diversos ângulos.

A *Silver Factory*, no entanto, para além das paredes cor de prata, foi um espaço essencial no universo *underground* de Nova York. Para Banes, a *Silver Factory* “foi ao mesmo tempo local e símbolo do desprezo da cultura alternativa pela ética burguesa, do trabalho ao sexo e ao controle da consciência – um espaço sagrado, em que o lazer e o prazer reinavam” (1999, p. 55). Espaço bastante permissivo, abrigava personagens extravagantes, mas ao mesmo tempo fascinantes. Esses personagens tiveram grande importância no trabalho de Warhol, em especial na produção de filmes no cinema *underground*, pois apareciam e protagonizavam muitos deles. Vários desses atores estavam entre os membros de um grupo

alternativo chamado “*Mole People*”.

Os integrantes do *Mole People* eram assim chamados porque viviam no subterrâneo (*mole* significa toupeira) e saíam apenas à noite. O líder do grupo era Ondine, conhecido como “*The Pope*”. Entre alguns dos outros integrantes estavam Billy Linich, fotógrafo da *Silver Factory*; Rotten Rita, “*The dealer*”, de dia vendedor em uma loja de tecidos e à noite traficante de *speed*; Ronnie Cutrone, assistente de Warhol e, em algumas ocasiões, dançarino do EPI; a artista Brigid Berlin, também conhecida como “*The Duchess*”, ou “*Brigid Polk*”; o ator Joe Campbell, também conhecido pelo apelido de “*The Sugar Plum Fairy*”; Freddy Herko, talentoso dançarino e também ator de Warhol; e Mary Woronov, par de Gerard Malanga nas coreografias do *Exploding Plastic Inevitable*,

No livro em que escreveu suas memórias sobre os dias passados na *Silver Factory*, intitulado “*Swimming Underground: my years in the Warhol Factory*” (2000), Woronov conta que chegou ao estúdio pela primeira vez quando era estudante de artes na *Cornell University*. Por causa de uma aula da faculdade, acompanhada de seus colegas de classe, havia feito uma visita ao ateliê de Warhol e, na mesma oportunidade, lá permaneceu para fazer um *screen test*.

Figura 06 – *Screen test de Mary Woronov*.



Fonte: *Print screen do Youtube*<sup>17</sup>.

Após esse episódio, passou a ser frequentadora assídua do espaço, juntando-se posteriormente ao grupo *Mole People* por intermédio de Cutrone e à equipe do EPI a convite de Warhol.

Não somente o *Mole People*, mas todos que apareciam na *Silver Factory* (com regularidade, ou apenas em visita) exerciam grande fascínio em Warhol, que era atraído pela vida marginal e selvagem dessas pessoas. Ao mesmo tempo, era um espaço bastante livre, em que os frequentadores se sentiam protegidos por poderem se expressar sem a preocupação de serem repreendidos. Sobre isso, afirmou John Cale:

se você examina todos aqueles personagens que estavam na *Factory* – Ondine, Mario Montez, Joe Campbell – na Nova York daquela época, [...], aonde mais essas

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WHq9OEj4SvQ>>. Acesso em nov. de 2015.



peessoas iriam, um lugar onde pudessem se expressar e não apenas ser tratadas como loucas, como seriam tratadas se estivessem no mundo lá fora? Havia segurança na *Factory* (apud SCHERMAN; DALTON, 2010, p. 210).

Em retorno, Warhol tinha acesso à vida e mente extraordinárias dessas pessoas. Observando-as com curiosidade, passou então a retratá-las em seus filmes e as tornou suas estrelas: “Warhol *Superstars*”, como as chamava. Deu a elas a chance de terem seu momento de fama, o que dificilmente teriam alcançado sem o intermédio do artista – a essa altura, nome bastante conhecido na *Pop Art*. Warhol, portanto, principalmente como cineasta, colocou o diferente em evidência e deu a ele alguma visibilidade, levando essas pessoas ao centro de sua arte.

À época em que o EPI começou a excursionar pelos Estados Unidos, em 1966, a *Silver Factory* vivia o auge de sua efervescência. Era um espaço em intenso movimento, onde algo sempre estava acontecendo: produção de serigrafias; gravações de filmes<sup>18</sup> a todo momento; e música constante – principalmente por causa da banda *Velvet Underground*, que lá ensaiava. Lou Reed se inspirou em alguns frequentadores da *Silver Factory* para compor as canções do *Velvet Underground*. Bockris afirma que “antes da *Factory* Reed criava cenários para suas canções; Warhol proporcionou o elenco e os detalhes<sup>19</sup>” (BOCKRIS, 2014, p. 115, tradução nossa), tendo o compositor retratado alguns desses personagens em suas letras. Entre essas composições está a canção “*All Tomorrow’s Parties*”, que se tratava, segundo Reed, de “uma descrição muito apropriada de certas pessoas da *Factory* da época<sup>20</sup>” (apud Fricke, 1995, p. 22, tradução nossa), e a canção que lançou no álbum solo *Transformer*, de 1972, intitulada “*Walk on the wild side*”. Nela, Reed se refere às *Superstars* Joe Dallesandro, Candy Darling, Holly Woodlawn, Jackie Curtis e Joe Campbell, figuras marcantes naquele lugar e no *underground*.

O período da *Silver Factory* se estendeu até 1968, ano em que Warhol teve de mudar do prédio em que o estúdio se localizava. O novo ateliê foi então estabelecido em um *loft* na *Union Square* Oeste. A atmosfera do novo espaço sugeria um ambiente mais fechado, voltado para os negócios. Como observou Warhol, “as grandes mesas logo na entrada, [...], davam às pessoas sinais de que alguma coisa na linha de negócios acontecia ali, que não era mais só ficar morgando” (WARHOL; HACKETT, 2013, p. 316), como acontecia no estúdio anterior. Além disso, dos antigos frequentadores poucos ainda eram bem-vindos, visto que “a nova *Factory* – [...] – pretendia alijar o tipo de pessoa exemplificada pelo grupo dos *Moles*”

<sup>18</sup> Muitos dos filmes feitos à época da *Silver Factory* eram os chamados *screen tests*. Essas gravações registravam os visitantes do estúdio, que entre os mais conhecidos estão: os artistas Salvador Dali, Marcel Duchamp e Jim Rosenquist; o músico Bob Dylan; o poeta *beat* Allen Ginsberg, o ator Dennis Hopper; e a escritora Susan Sontag. Disponível em: <<http://risdmuseum.org>>. Acesso em nov. de 2015.

<sup>19</sup> Before the *Factory*, Reed had created scenarios for his songs; Warhol provided the cast and the telling details (BOCKRIS, 2014, p. 115).

<sup>20</sup> A very apt description of certain people at the *Factory* at the time (LOU REED apud FRICKE, 1995, p. 22).

(DANTO, 2012, p. 138). Ou seja, toda a agitação dos anos vividos na antiga *Silver Factory* não podia mais continuar no novo local. A mudança para a *Union Square* Oeste marcou, portanto, o final da era prateada na carreira de Warhol e na cena alternativa de Nova York. No entanto, um extenso legado de obras que lá foram produzidas foi deixado: pinturas, filmes *underground*, *screen tests* e de certa forma o *Exploding Plastic Inevitable*. Pois os filmes exibidos nos shows foram todos gravados na *Silver Factory*; e além disso era lá que a banda ensaiava e a equipe se reunia para se preparar para os espetáculos.

### 3. O ESPETÁCULO: reconstrução de um show explosivo ruidoso e selvagem

Há uma ideia do espetáculo integral que devemos fazer renascer. O problema é fazer o espaço falar, alimentá-lo e mobiliá-lo; como minas introduzidas numa muralha de rochas planas que de repente fizessem nascer gêiseres e ramos de flores

(Antonin Artaud)

The Flowers of Evil are in full bloom with the Exploding Plastic Inevitable; let's hope it's killed before it spreads

(Michaela Williams)

Este capítulo irá apresentar uma descrição dos shows do *Exploding Plastic Inevitable* e também alguns registros que existem sobre ele. Para que fosse possível descrever como os eventos aconteciam, foi preciso reunir uma série de registros elaborados por pessoas que presenciaram as apresentações. Pois não existe nenhuma descrição exaustiva dos eventos e todos os relatos foram feitos de formas parciais. O *corpus* principal de pesquisa foi constituído pelos livros: *All yesterday's parties: The Velvet Underground in print 1966-1971* (2006), editado por Clinton Heylin<sup>21</sup>; *Up-Tight: the Velvet Underground story* (2002), de autoria de Victor Bockris e coautoria de Gerard Malanga<sup>22</sup>; *Popismo: os anos 60 segundo Warhol* (2013), de Andy Warhol e Pat Hackett<sup>23</sup>; *Transformer: The Complete Lou Reed* (2014), de Victor Bockris<sup>24</sup>; *Mary Woronov on dancing at The Dom (summer 2005)*<sup>25</sup>, de Mary Woronov; e *Mate-me por favor: a história sem censura do Punk* (2013), de Legs McNeil & Gillian McCain<sup>26</sup>.

Também foram utilizados o registro em áudio disponível no *bootleg* “*If it's too loud for you, move back!*”<sup>27</sup>; e o filme *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable*, de Ronald Nameth<sup>28</sup>.

<sup>21</sup> O livro reúne, entre outros materiais, resenhas e críticas que foram publicadas na época em que ocorreram os shows. Foram utilizadas, principalmente, as seguintes publicações: *A high school of music and art*, por John Wilcock; *A far-out night with Andy Warhol*, por Kevin Thomas; *Andy Warhol and the night on fire*, por Paul Jay Robbins; *Movies, light, noise*, por Susan Nelson; *Chicago happenings*, por Larry McCombs; *A quiet night at the ballroom farm*, por Richard Goldstein; *Warhol “happening” hits like a noisy bomb*, por Judy Altman; *Review of Ronald Nameth's Exploding Plastic Inevitable*, por Richard Whitehall.

<sup>22</sup> Fonte primordial de pesquisa, visto que Malanga integrou a equipe do *Exploding Plastic Inevitable* como dançarino principal. A obra disponibiliza, entre outros registros, cartas e excertos do diário em que Malanga escrevia à época em que ocorriam os shows do EPI.

<sup>23</sup> Obra que oferece alguns registros sobre o EPI na percepção do próprio artista.

<sup>24</sup> Disponibiliza algumas descrições bastante detalhadas sobre o EPI.

<sup>25</sup> Texto escrito por Mary Woronov, no qual relata sua experiência como dançarina do EPI.

<sup>26</sup> Contém algumas citações importantes de pessoas que participaram diretamente do EPI e da cena musical que estava surgindo naquela época.

<sup>27</sup> Gravação feita durante a apresentação em Columbus, Ohio, no show no Valleydale Ballroom em novembro de 1966.

A partir das fontes pesquisadas, buscamos estabelecer uma estrutura pela qual os itens que compunham o evento pudessem ser apresentados de forma próxima como shows aconteciam. Para isso, a descrição do EPI foi esquematizada segundo a ideia de Santaella (2001), que considera *performance* uma linguagem híbrida: verbo-visual-sonora. Delimitamos, portanto, como sonoro a música do *Velvet Underground*; visual a dança, os filmes, a presença da banda e o show de luzes; e verbal as letras do *Velvet Underground*. No entanto, a dança, os filmes e a presença da banda, os quais foram considerados em especial pelo seu aspecto visual, segundo Santaella (2001), designam linguagens híbridas. A dança, de acordo com a autora, é uma linguagem verbo-visual-sonora, pois além de seu aspecto visual expresso pelos gestos dos dançarinos, a postura do corpo, o desenho plástico que é formado enquanto se movimentam, é também sonora visto que o movimento pertence à lógica da temporalidade, a qual está ligada à sonoridade. Se a dança possuir música, como é o caso do EPI, será duplamente sonora. E é também verbal quando os movimentos possuem uma narrativa (2001, p. 386), como no EPI, em que a coreografia encenava passagens das letras das canções.

Da mesma forma, a presença da banda e os filmes, os quais foram considerados especialmente pelo seu caráter visual, também se constituem, segundo Santaella, em linguagens híbridas: sonoro-visual e verbo-visual-sonora, respectivamente (2001, p. 382).

A descrição a seguir – que contemplará os itens mencionados acima, procurou preservar a sequência com que esses elementos eram apresentados nos shows. Vale ressaltar que essa estruturação foi inferida com base em testemunhos parciais, o que torna impossível reconstruir e descrever os eventos em sua totalidade, da forma exata em que aconteceram. Sendo assim, a descrição não tem a intenção de reduzir os shows ao que será mostrado, mas de utilizar as fontes pesquisadas a fim de estabelecer uma espécie de tradução que possa recontar com alguns detalhes as apresentações do EPI.

### **3.1 *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable with The Velvet Underground and Nico***

Os shows iniciavam com projeções de filmes de Andy Warhol, que eram exibidos antes dos sons começarem a tocar e da banda subir ao palco. Como observou a jornalista Susan Nelson ao *The Chicago Tribune* em relação ao show que assistiu no *Poor Richard's*: “a ação começou com a exibição simultânea de três filmes em telas de papel branco”<sup>29</sup> (NELSON, 2006, p.21, tradução nossa). No entanto, em algumas apresentações, eles também

---

<sup>28</sup> Filmagens realizadas durante as apresentações do *Exploding Plastic Inevitable* em Chicago, no *Poor Richard's*, no ano de 1966.

<sup>29</sup> Action had begun with three movies flashing simultaneously on white paper screens (NELSON, 2006, p.21).

eram projetados diretamente nas paredes. John Wilcock, jornalista que acompanhou as apresentações no mês de estreia em Nova York, descreveu no *The East Village Other* o início do show com a exibição de um filme de Warhol sobre uma das paredes próximas ao palco.

No palco, a parede do fundo ainda estava sendo pintada enquanto “*Couch*” era projetado sobre ela, dando ao filme um efeito interessante de tridimensionalidade. [...]. Outros dois projetores, localizados no mezanino, entraram em ação irradiando dois filmes diferentes nas estreitas faixas de parede ao lado do palco<sup>30</sup> (WILCOCK, 2006, p.9, tradução nossa).

Os espaços de projeção no EPI eram, portanto, de acordo com Nelson e Wilcock, divididos em três: um principal, ao fundo do palco; e outros dois espaços localizados um em cada lateral.

À época em que aconteciam os shows do EPI, Andy Warhol desenvolvia uma intensa atividade como cineasta *underground*. Por conta disso, os shows lhe deram a oportunidade de exibir vários filmes de sua autoria. De acordo com as fontes acessadas, *Eat* (1964) e principalmente *Vinyl* (1965) foram os filmes mais citados por quem testemunhou as apresentações. Larry McCombs presenciou uma cena de *Eat*, filme protagonizado pelo artista *Pop* Robert Indiana, no espetáculo em Chicago. O aspecto rudimentar que os filmes iniciais de Warhol apresentavam foi observado por McCombs no *Boston Broadside*: “De repente, na parede lateral aparece um filme em preto e branco, de péssima qualidade, como um precário filme caseiro, em que um homem está mastigando. Ele mastiga lentamente, luxuosamente, saboreando cada mordida<sup>31</sup>” (MCCOMBS, 2006, p.24, tradução nossa).

Figura 07 – Cenas do filme *Eat*.



Fonte: *print screen* do filme *Eat* (1963), de Andy Warhol.

O filme *Vinyl* (1965), o mais recorrente entre os relatos, foi estrelado por Gerard Malanga no papel de protagonista. Larry McCombs descreve uma das cenas de *Vinyl* exibidas no *Poor Richard's*, em Chicago

... pessoas se movendo – uma garota? – muitos rapazes – um deles, alto, loiro bem apessoado, levantando pesos, fazendo poses, vestindo Levis, uma jaqueta aberta de

<sup>30</sup> Onstage the rear wall was still being painted while the movie ‘Couch’ was being projected on it, giving an interesting three-dimensioned effect to the film. [...]. A pair of other projectors up in the balcony went into action beaming two different movies onto the narrow strips of wall beside the stage (WILCOCK, 2006, p.9).

<sup>31</sup> Suddenly on the side wall there’s a black & White movie, poor quality, like a badly done home movie, of a man eating. He eats slowly, luxuriously, savoring each bite (MCCOMBS, 2006, p.24).

couro preto, com uma camiseta branca por baixo. Ele se move com uma estranha combinação entre crueldade e sensualidade<sup>32</sup> (MCCOMBS, 2006, p.24-25, tradução nossa).

Figura 08 – Malanga em Vinyl (1965).



Fonte: *print screen* do filme *Vinyl* (1965), de Andy Warhol.

O rapaz apontado por McCombs é Gerard Malanga, um dos dançarinos do show. Por isso, sua presença é bastante saliente, tanto nas projeções quanto no palco. Ingrid Superstar explicou a Susan Nelson, para o *The Chicago Tribune*, que *Vinyl*: “é um dos clássicos mais famosos de Andy. É exibida uma bobina de cada vez, ou as duas ao mesmo tempo<sup>33</sup>” (NELSON, 2006, p.22, tradução nossa). Por conseguinte, cenas diferentes de Malanga no mesmo filme poderiam ser mostradas simultaneamente:

de repente, ele [Malanga] joga-se em uma dança no compasso da música, uma viciosa dança corporal, enquanto as chicotadas continuam atrás dele. Repentinamente, esse filme move-se para o topo da tela e abaixo aparece outro ângulo da mesma cena<sup>34</sup> (MCCOMBS, 2006, p.25, tradução nossa).

Paul Jay Robbins, ao escrever para o *The Los Angeles Free Press* sobre o show no *The Trip*, comentou acerca do conteúdo dos filmes de Warhol que eram exibidos: “não são mais os inquéritos e inspeções inocentes do *Empire State Bldg*, ou pessoas dormindo ou até mesmo a ingestão ingênua de uma banana por alguém de sexo suspeito<sup>35</sup>” (ROBBINS, 2006, p.16, tradução nossa). Pois diferentemente dos filmes mencionados – *Empire* (1964); *Sleep* (1963); *Mario Banana* (1964), respectivamente – as produções mais recentes contêm cenas de submissão, com chicotes, máscaras de couro e cordas (ROBBINS, 2006, p.16, tradução

<sup>32</sup> People moving around – a girl? – several boys – one tall, well built, lifting weights, posing, dressed in Levis and open black leather jacket with a white T-shirt underneath. He moves with a strange combination of cruelty and sensuous delight (MCCOMBS, 2006, p.24-25).

<sup>33</sup> That’s one of Andy’s most famous classics. It’s shown either one reel at a time or both at once. They’re beating up Gerard [Malanga] – the one I was dancing with (NELSON, 2006, p.22).

<sup>34</sup> Suddenly, he flings himself into a dance in time with the music, a vicious, body-snapping dance, while the whipping goes on behind him. Suddenly that film moves to the top of the screen and below it appears another view of the same scene (MCCOMBS, 2006, p.25).

<sup>35</sup> His movies are no longer the innocent surveys and inspections of the Empire State Bldg. or sleeping persons or even the ingenuous ingestion of a banana by someone of suspect sex (ROBBINS, 2006, p.16).

nossa). O filme ao qual Robbins se refere é novamente *Vinyl*, que está relacionado à segunda fase da filmografia de Andy Warhol (RENAN, 1967, p. 111), e por isso possui temática e estilo diferentes dos anteriores, sendo mais violento e satírico.

Figura 09 – Cena do filme *Vinyl*.



Fonte: *print screen* do filme *Vinyl* (1965), de Andy Warhol.

O crítico de filmes Stephen Koch esteve presente no show do EPI no mês de estreia. Descreveu uma cena do filme *Vinyl* em seu livro *Stargazer: the life, the world and films of Andy Warhol* (2002), obra em que aborda a carreira do artista no cinema. Koch disse que assistiu ao

*Vinyl* pela primeira vez na discoteca de Warhol, *The Exploding Plastic Inevitable*, no andar de cima do *Dom* na *Saint Mark's Place* em 1966. Em parte do *environment*, o filme era projetado em uma tela no alto do palco entre cinco ou seis filmes, show de luzes, e imagens abstratas irrompendo e deslizando sobre as paredes. [...]. A visão remota e silenciosa de violência sexual de *Vinyl* assumiu uma autoridade repreensiva sobre o salão. O espetáculo silencioso de Malanga na sua maior vaidade e indulgência, dançando, batendo em um "intelectual", tendo sua camisa rasgada antes de ser amarrado em uma cadeira para enfrentar a tortura de seu "recondicionamento". Tudo isso parecia pulsar silenciosamente como o coração do enorme e ressonante salão desvelado<sup>36</sup> (KOCH, 2002, p.70-71, tradução nossa).

Em *Popismo: os anos 60 segundo Warhol* (2013), o artista comenta sobre outros filmes que também eram exibidos nas apresentações: *Harlot* (1964), *The Shoplifter* (1966), *Banana*, (1964), *Blow Job* (1963), *Sleep* (1963), *Empire* (1964), *Kiss* (1963), *Whips* (1966), *Face* (1966), *Camp* (1965) (WARHOL. HACKETT, 2013, p.198), todos de sua autoria.

<sup>36</sup> I saw vinyl for the first time at Warhol's discotheque, The Exploding Plastic Inevitable, over the old Dom on Saint Mark's Place in 1966. Part of the environment, the film was projected on a screen high above the stage amid five or six films, light shows, and bursting and sliding abstract images all over the walls. [...], Vinyl's remote, silenced vision of sexual violence assumed a strange admonitory authority over the hall. The silent spectacle of Malanga at his most preening and indulgent, dancing, beating up an "intellectual", having his shirt ripped off before he is strapped into a chair to endure the torture of his "reconditioning", all of it seemed to silently beat like the heart of that vast, jangling room laid bare (KOCH, 2002, p.70-71).

Os filmes eram exibidos simultaneamente. Por vezes, uma projeção se sobrepunha a outra na mesma tela ou parede. Assim sendo “havia imagens projetadas por todo lado, umas em cima das outras” (WARHOL. HACKETT, 2013, p.198) formando, portanto, uma nova imagem indistinguível. Muitas das cenas que eram mostradas nos filmes incluíam entre os personagens as mesmas pessoas que estavam no palco, ou seja, os integrantes da banda e os dançarinos. Como atestou Thomas ao *Los Angeles Times*, a respeito de Malanga e Woronov. Observou que: “filmes deles mesmos eram projetados em três telas enquanto faziam sua performance<sup>37</sup>” (THOMAS, 2006, p.12, tradução nossa). E McCombs, ao *Boston Broadside*, se referiu a Gerard Malanga e Ingrid Superstar:

nas telas, algumas cenas [...] são substituídas por filmes do menino loiro e da garota de trajes prateados, dançando, brigando, torturando um ao outro com o chicote. O par de verdade está lá também, fazendo sombras esquisitas na parede, ele dançando enquanto contorce-se em tormento, com as mãos sobre a cabeça<sup>38</sup> (MCCOMBS, 2006, p.26-27, tradução nossa).

Wilcock presenciou as projeções de imagens de Nico em diferentes ângulos (figura 10), mostradas em telas diferentes: “os filmes eram projetados ao mesmo tempo. Filmes de Nico, a branda cantora loira. O rosto de Nico, a boca de Nico, Nico de lado, [...], sobreposta nas paredes e no teto, Nico sobre si mesma enquanto está no palco, cantando impassivelmente<sup>39</sup>” (2010, p.164). Dessa forma, imagens semelhantes de quem estava em cena podiam ser repetidas e sobrepostas em diferentes telas de projeções.

Figura 10 – Imagens projetadas de Nico.



Fonte: *Tumblr*<sup>40</sup>.

Logo após o início dos filmes, o próximo item a compor a cena, de forma mais intensa, eram as luzes. Os efeitos luminosos eram produzidos principalmente com holofotes,

<sup>37</sup> Films of themselves were projected on three screens behind them as they performed (THOMAS, 2006, p.12).

<sup>38</sup> On the screens, some of the views [...] are replaced by films of the blonde boy and silver lame girl, dancing, fighting, torturing each other with the whip. The real pair are there too, making weird shadows on the wall, the boy dancing, but writhing in torment with his hands over his head (MCCOMBS, 2006, p.26-27).

<sup>39</sup> At the same time, the movies were playing, movies of Nico, the bland, blonde singer. Nico's face, Nico's mouth, Nico sideways, [...], superimposed on the walls and the ceiling, on Nico herself as she stands onstage impassively singing (WILCOCK, 2010, p. 164).

<sup>40</sup> Disponível em: <<https://www.tumblr.com/search/plastic%20and%20punk>>. Acesso em out. 2015.



luzes estroboscópicas, globos espelhados e projetores. Para luzes coloridas utilizavam-se *slides* de gelatina. Joseph descreve esses elementos da seguinte maneira:

três a cinco projetores, frequentemente mostrando rolos diferentes do mesmo filme simultaneamente; três a cinco projetores de *slides*, que podiam ser movidos manualmente de maneira que as imagens passassem rapidamente pelo auditório; quatro estrobos com velocidades variáveis; três holofotes móveis com diversas gelatinas coloridas, várias pistolas de luz, uma bola de espelho pendurada ao teto e outra sobre o chão<sup>41</sup> (p.81, *summer* 2008, tradução nossa).

Alguns dos efeitos de luz eram notados mesmo antes do início do espetáculo, pois alguns desses itens integravam o ambiente do show, como “a bola de espelhos rotativa, que refletia feixes luminosos espalhando-os em várias direções<sup>42</sup>” (BOCKRIS, 2014, p.124, tradução nossa). Em relação ao globo espelhado (figura 11), Warhol afirmou que se tratava de “grandes bolas de espelho giratórias daquelas dos bares clandestinos da lei seca – elas estavam jogadas na *Factory* e achamos que seria fantástico reviver aquilo” (WARHOL; HACKETT, p.191). Os globos espelhados eram item marcante nas apresentações. Apesar de aparentar ser um adereço simples, “as bolas realmente pegaram depois que ressuscitamos esse *look*, e logo eram equipamento padrão em toda discoteca em que você entrasse” (WARHOL; HACKETT, 2013, p.191). Propiciaram, dessa forma, mais um diferencial ao evento *Exploding Plastic Inevitable*.

Figura 11 – Warhol no estúdio *Silver Factory* e o globo espelhado.



Fonte: *Google Images*<sup>43</sup>.

Ainda que alguns efeitos de iluminação fossem visíveis desde o início (já que o globo de espelhos integrava o cenário do local), as luzes apareciam com mais vigor quando os

<sup>41</sup> Three to five film projectors, often showing different reels of the same film simultaneously; a similar number of slide projectors, movable by hand so that their images swept the auditorium; four variable-speed strobe lights; three moving spots with an assortment of colored gels; several pistol lights; a mirror ball hung from the ceiling and another on the floor (JOSEPH, 2008, p.81).

<sup>42</sup> The spinning mirrored ball sent slivers of light splintering in a hundred different directions (BOCKRIS, 2014, p.124).

<sup>43</sup> Disponível em: <[http://media.liveauctiongroup.net/i/5714/8639309\\_1.jpg?v=8CC04FC1F23B1E0](http://media.liveauctiongroup.net/i/5714/8639309_1.jpg?v=8CC04FC1F23B1E0)>. Acesso em set. 2015.

filmes já estavam sendo projetados e a música começava a tocar. Assim descreveu Judy Altman ao *The Philadelphia Daily News*

os filmes *Underground* eram breves, erráticos e tensos, mas todos estavam esperando pelo “*Happening*”. Então, de repente, ele aconteceu. As luzes se apagaram e grandes clarões de verde e roxo flutuaram pelas paredes. [...]. Enquanto isso, não esqueçamos o barulho. Ninguém conseguiria. Tambores ensurdecedores, berros eletrônicos, atingiam o local<sup>44</sup>(ALTMAN, 2006, p.37, tradução nossa).

Havia também o esquema de *patterns* pontilhados. Quando esse efeito surgia, o local para o qual o projetor era direcionado tornava-se coberto de pontos, alguns de tamanhos diferentes (figura 12). E também de cores diferentes, como observado por McCombs: “bolinhas brancas movendo-se entre as paredes e o teto em um complexo *pattern*, na parte de cima e ao longo das paredes. Bolinhas vermelhas começam a mover-se através, em torno e entre elas, formando um *pattern* diferente<sup>45</sup>” (MCCOMBS, 2006, p.24, tradução nossa).

Figura 12 – *Patterns* de bolinhas projetados no palco.



Fonte: Site de Ian MacEachern<sup>46</sup>.

Outro adereço de iluminação utilizado para incrementar a *performance* de dança eram as lanternas que Malanga movimentava durante as coreografias: “duas lanternas de cerca de 60 cm em suas mãos golpeavam aleatoriamente em direção à plateia<sup>47</sup>” (WILCOCK, 2010, p. 165, tradução nossa), de forma a confrontar o espectador diretamente.

Os efeitos luminosos produzidos pelos projetores, holofotes, estrobos e demais equipamentos movimentavam-se bruscamente, de acordo com a cadência da música, no intuito de fascinar o público. Robbins descreve tais efeitos que presenciou no *The Trip*, em

<sup>44</sup> The Underground films were brief, erratic and nerve-wracking, but everyone was waiting for the ‘Happening’. Then suddenly it happened. The lights went out and huge spots of green and purple floated across the walls. [...]. Meanwhile, let’s not forget the noise. No one else could. Loud drums, electronic screeches, zinged through the room (ALTMAN, 2006, p.37).

<sup>45</sup> White dots moving across the walls and ceiling in a complex pattern, up one wall and along another. Red dots start moving through and around and among them, in a different pattern (MCCOMBS, 2006, p.24).

<sup>46</sup> Disponível em: <<http://www.ianmaceachern.com/>>. Acesso em set. 2015.

<sup>47</sup> Two foot-long flashlights in his hands probed and stabbed randomly at the audience (WILCOCK, 2010, p. 164-165).

Los Angeles, como “indelicadas borrifadas e feixes de luzes violentos que golpeavam a plateia e os *performers* em cores que oscilavam entre o extraordinário e o sinistro<sup>48</sup>” (ROBBINS, 2006, p.16, tradução nossa). No entanto, a pulsação brilhante – que piscava e disparava em direção às paredes para espalhar-se em explosão luminosa sobre todo o auditório – por vezes, provocava desconforto aos espectadores. Essa sensação causada pelo show de luzes foi relatada por Robbins:

a iluminação final da apresentação, com seus violetas e azuis, sustenta uma tensão de fatalismo e decadência. Embora ocasionalmente interrompida por *patterns* de luz realmente belos, o efeito principal é um golpe para os olhos; não são incômodos, mas também não são agradáveis<sup>49</sup> (ROBBINS, 2006, p.17, tradução nossa).

A iluminação foi, portanto, um componente diferencial do EPI, pois além de contar com dispositivos pouco utilizados à época (estrobos, globos espelhados, *patterns* luminosos, entre outros), a maneira com a qual eram operados também era pouco comum. Visto que a intenção era, além de produzir efeitos de colorização radiante no local do show, provocar sensações desconcertantes nos espectadores por meio de rajadas luminosas inesperadas e extasiantes.

Os elementos sonoros dos shows eram compostos pelo áudio dos filmes; ruídos, microfônias e cacofonias diversas; pela música que era tocada através de autôfalantes – antes da chegada da banda; e pela música produzida pelo *Velvet Underground* quando estava no palco. Nelson apontou esses componentes sonoros no show em Chicago, no *Poor Richard's*:

durante a sequência de filmes-luzes, três alto-falantes ressoavam música juntamente com gemidos intermitentes do filme *Vinyl*. O barulho era constante e apenas parava por cinco minutos enquanto o *Velvet Underground* montava dois grandes amplificadores de guitarra, mais outro grande amplificador, a viola elétrica e diferentes peças de percussão<sup>50</sup> (2006, p.22-23, tradução nossa).

Em meio à confusão sonora, no entanto, tudo parecia se encaixar, disse John Wilcock ao *The East Village Other*: “Em determinado momento, três alto-falantes ecoavam uma cacofonia de sons diferentes; três discos tocavam simultaneamente. Estranhamente tudo isso parecia combinar<sup>51</sup>” (WILCOCK, 2006, p.9, tradução nossa).

Os sons, portanto, eram articulados simultaneamente a fim de construir uma ambiência

<sup>48</sup> Rude sprays and swathes of violent light smash into audience and performers in colors ranging from striking to ghastly (ROBBINS, 2006, p.16).

<sup>49</sup> The lighting end of the production, with its purples and blues, maintains this pressure of fatalism and decadence. Although occasionally broken by truly beautiful patterns of light, their main effect is an assault on the eyes; not welcome, but not delightful (ROBBINS, 2006, p. 17).

<sup>50</sup> During the movie-lights sequence, three speakers pitch out music with intermittent groans from “Vinyl” audible too. The sounds don’t stop, except for the five minutes it takes for the Velvet Underground to set up two big amp guitars, one big amp, viola and assorted percussion pieces (NELSON, 2006, p.22-23)

<sup>51</sup> At one point three loudspeakers were pouring out a cacophony of different sounds; three records played simultaneously. Oddly it all seemed to fit (WILCOCK, 2006, p.9).

sonora caótica, que atingiria seu ponto máximo com a chegada da banda ao palco para assumir a apresentação. Como observou McCombs ao *Boston Broadside*

de repente, o filme termina. O ruído e a música continuam. Várias pessoas apareceram de algum lugar. Elas estão no palco, na frente da tela, afinando instrumentos musicais. O som da afinação, o zumbido elétrico começa a misturar-se com a música e o ruído dos filmes. E então eles gradualmente assumem o controle<sup>52</sup> (MCCOMBS, 2006, p.25, tradução nossa).

E já no palco, o *Velvet Underground* tocava “a música mais estrondosa já ouvida naquela época<sup>53</sup>” (BOCKRIS, 2014, p.124, tradução nossa), deixando a plateia estupefata diante de “um som difícil de ser descrito, mais difícil ainda de ser reproduzido, e assombroso em sua singularidade<sup>54</sup>” (WILCOCK, 2006, p. 10, tradução nossa). Todos os sons, portanto, misturavam-se em uma melodia ensurdecida e desordenada, na qual “a música perdia-se em meio ao caos de ruídos<sup>55</sup>” (MCCOMBS, 2006, p.27, tradução nossa); tonificada por “explosões de *rock and roll* que estouravam pelos amplificadores abafando completamente a trilha sonora já deturpada<sup>56</sup>” (WILCOCK, 2006, p.9, tradução nossa) que provinha dos filmes e dos autôfalantes.

No que diz respeito às letras das músicas, John Cale contou a Richard Goldstein, jornalista do *New York World Journal Tribune*, que era para “esquecê-las na maioria das canções, e deter-se apenas no ruído, e então o nosso som será entendido. Nós estamos juntando tudo – luzes, filmes e música – e estamos reduzindo isso ao seu menor denominador comum. Nós somos primitivos musicais<sup>57</sup>” (GOLDSTEIN, 2006, p. 29-30, tradução nossa). No entanto, as letras das canções “*Venus in furs*” e “*Heroin*” devem ser lembradas, pois foi a partir delas que Gerard Malanga criou as coreografias que interpretava junto aos outros dançarinos quando essas faixas eram tocadas pelo *Velvet Underground*. E, além disso, “*Heroin*” (assim como “*Venus in furs*”) “é uma das canções que ajudou a moldar a duradoura imagem pública dos integrantes da banda como pessoas depravadas” (HARVARD, 2014, p.104). Isso porque as letras dessas composições versam sobre uso de drogas e sadomasoquismo, respectivamente.

<sup>52</sup> Suddenly the film ends. The noise and music goes on. Several people have appeared from somewhere. They stand on a stage in front of the screen, tuning instruments. The noise of their tuning, the electric buzzes and hums, begins to blend with the noise and music from the films. Then they gradually take over (MCCOMBS, 2006, p.25).

<sup>53</sup> The loudest rock music ever heard at that time (BOCKRIS, 2014, p.124).

<sup>54</sup> It is a sound hard to describe, even harder to duplicate, but haunting in its uniqueness (WILCOCK, 2006, p. 10).

<sup>55</sup> The music is lost in the chaos of noise (MCCOMBS, 2006, p.27).

<sup>56</sup> Bursts of rock and roll would burst through the amplifiers completely drowning out the already garbled soundtrack (WILCOCK, 2006, p.9).

<sup>57</sup> You can forget about the lyrics in most songs. Just dig the noise, and you’ve got our sound. We’re putting everything together – lights and film and music – and we’re reducing it to its lowest common denominator. We’re musical primitives (GOLDSTEIN, 2006, p. 29-30).

A canção “*Venus in furs*” trata de “uma destilação quase literal do romance homônimo do século XIX, escrito por Leopold von Sacher-Masoch. Severin, o escravo, e Wanda, a amante das peles, são dois dos três principais personagens do livro” (HARVARD, 2014, 102-103). Esses personagens eram representados principalmente por Gerard Malanga e Mary Woronov, mas ocasionalmente contavam com Ingrid Superstar e Ronnie Cutronne.

“*Heroin*”, por sua vez, é uma composição bastante notável do *Velvet Underground*, pois, segundo Harvard “existem pouquíssimas canções no cânone do rock que se equiparam ao seu poder de traduzir uma experiência física por meio de uma detalhada paisagem sonora” (2014, p.110). A coreografia de “*Heroin*” consistia principalmente, como relatou Mary Woronov, em “fazer coisas como fingir que estávamos injetando heroína através de gestos, com seringas gigantes de plástico<sup>58</sup>” (WORONOV, summer 2005, tradução nossa). Assim como o uso do chicote, a seringa e a *performance* feita com esses objetos compunham algumas das cenas mais impactantes do espetáculo.

Não somente a música inusitada do *Velvet Underground* e a atmosfera de ruídos e cacofonias na qual a banda estava imersa nas apresentações, também sua aparência e maneira com a qual se portavam, a diferenciava de outros conjuntos de *rock* da época. Todos os integrantes vestiam-se de maneira semelhante, com exceção de Nico, relembra Mary Woronov: “todos pareciam iguais. Você podia notar o grupo do Warhol; todos vestiam preto e grandes óculos escuros. [...]. Todos tínhamos as mesmas botas, exceto a Nico, que se vestia de branco<sup>59</sup>” (WORONOV, summer 2005, tradução nossa). Além disso, os integrantes pouco se moviam nas apresentações e frequentemente ficavam de costas para a plateia: “a banda nunca dançou. Eles ficavam parados, tocando; olhavam-se entre si e viravam de costas para o público. Às vezes eles tropeçavam porque estavam entorpecidos [...]. Fazia parte da mística do show<sup>60</sup>” (WORONOV, summer 2005, tradução nossa). Essa postura do grupo também foi observada por Paul Morrissey – “uma coisa você tem que louvar no *Velvet*: eles não se moviam no palco. Isto é um tributo. Então é claro que Nico surgia com aquele rosto e voz deslumbrantes e parava absolutamente imóvel. Oh, quanta classe e dignidade” (MCNEIL, MCCAIN, 2013, p.33). Sendo assim, Nico, por sua aparência e altivez, ocupava uma posição

<sup>58</sup> We did stuff like miming shooting up heroin with gigantic plastic needles (WORONOV, summer 2005). Disponível em: < <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/tune-turn-on-light>>. Acesso em ago. 2015.

<sup>59</sup> Everyone looked the same. You could tell the Warhol people; they all dressed in black, wore huge black sunglasses. [...]. We all had the same boots, except for Nico, who dressed in white (WORONOV, summer 2005).

Disponível em: < <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/tune-turn-on-light> >. Acesso em ago. 2015.

<sup>60</sup> The band never danced. They only stood and played; they looked at each other or turned their backs to the audience. Sometimes they would stumble because they were really high, and sometimes they would just walk away and leave their instruments on. It was part of the mystique of it (WORONOV, summer 2005). Disponível em: < <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/tune-turn-on-light> >. Acesso em ago. 2015.

de destaque nos shows. Por vezes, aparecia com maior proeminência que o vocalista Lou Reed, o líder da banda. Bockris descreve a presença saliente de Nico ao palco no mês de estreia das apresentações:

quando o *Velvet Underground* tocou durante o mês de abril sob a direção de Warhol no *Exploding Plastic Inevitable*, Nico sem dúvida tornou-se a estrela do show. No palco em seu terno branco ela era o centro das atenções. Ela era 3 cm mais alta que Cale, e embora Reed cantasse a maioria das canções tudo era arranjado para que ela tivesse apenas que ficar lá comandando a atenção<sup>61</sup> (BOCKRIS, 2014, p.123, tradução nossa).

Lou Reed, por conseguinte, ofuscado pela figura protuberante de Nico “desaparecia entre as sombras e era representado principalmente por sua misteriosa, desencarnada, monocromática voz ao entoar hinos como “*Heroin*” e “*Venus in Furs*”<sup>62</sup> (BOCKRIS, 2014, p.124, tradução nossa). Bockris ainda comenta acerca dos outros músicos que, segundo ele, se destacavam. Refere-se a John Cale como o “vistoso e atraente galês, [...], com seu grande nariz aquilino e seu corte de cabelo [...] ao estilo Príncipe Valente, ao inclinar sua viola elétrica<sup>63</sup> (BOCKRIS, 2014, p.124, tradução nossa), instrumento erudito que Cale incorporou à música *pop*. E Maureen Tucker, “a pequena andrógina baterista<sup>64</sup>” (BOCKRIS, 2014, p.124, tradução nossa), que amontoava vários objetos inusitados e latas de lixo junto à bateria e os tocava “com a ferocidade implacável de um garoto de catorze anos<sup>65</sup>” (BOCKRIS, 2014, p.124, tradução nossa).

Próximo aos músicos estavam os dançarinos, papel frequentemente desempenhado por Gerard Malanga e Mary Woronov. Mas, por vezes, também por Ingrid Superstar e Ronnie Cutrone. Malanga era o dançarino principal, pois foi o entusiasta primordial para a elaboração das coreografias.

A dança era um dos elementos mais interessantes das apresentações e impressionava o público ao se diferenciar bastante do que ele estava acostumado naquela época. A respeito disso, Woronov relembra que as coreografias do EPI eram “um novo tipo de dança [...]. O público se tornava parte da música ao dançar. Não havia nada como isso antes – tudo o que

---

<sup>61</sup> When the Velvet Underground performed for a month that April under Warhol’s direction in the *Exploding Plastic Inevitable*, Nico undoubtedly became the star of the show. Onstage in her white pantsuit, she was the center of attention. She was an inch taller than Cale, and despite the fact that Reed sang most of the songs, everything was geared so that she just had to stand there to command attention (BOCKRIS, 2014, p.123).

<sup>62</sup> Faded into the shadows and was primarily represented by his eerie, disembodied, monochromatic voice, intoning the hymlike lyrics to “*Heroin*” and “*Venus in Furs*” (BOCKRIS, 2014, p.124).

<sup>63</sup> the flamboyant and handsome Welshman, [...], with his great hawk nose and [...] hair cut in the style of Prince Valiant, as he bowed his electric viola (BOCKRIS, 2014, p. 124).

<sup>64</sup> The androgynous little drummer (BOCKRIS, 2014, p. 124).

<sup>65</sup> With the relentless ferocity of an insane fourteen-year-old (BOCKRIS, 2014, p.124).

você podia fazer era ir a um bar que tinha uma pequena pista para o *mambo* ou *twist*<sup>66</sup> (WORONOV, *summer* 2005, tradução nossa).

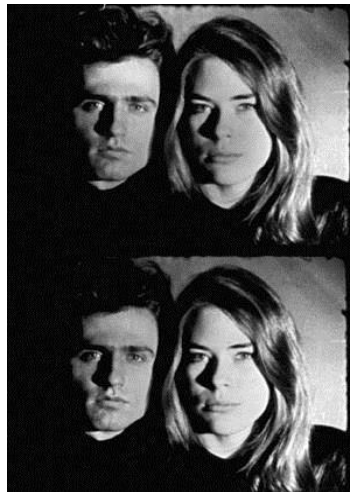
A dupla Malanga e Woronov, como já dito, em diversas ocasiões protagonizou a coreografia da canção *Venus in furs*. Nesse número, entravam em cena carregando chicotes e Woronov geralmente se vestia de couro preto. Nos shows em Los Angeles, essa coreografia foi descrita por Thomas, ao *The Los Angeles Times*

chegaram os *superstars* Gerard Malanga, um tipo cigano, e Mary Woronov, que se parece com Joan Baez – um par muito bonito – para dançar sua desavergonhada, frenética e delirante coreografia. Havia muitos acessórios como couro, cordas, espadas – algo do tipo fetichista, talvez, porém eficaz<sup>67</sup> (THOMAS, 2006, p. 12, tradução nossa).

A aparência marcante de Woronov (esguia, imponente e cruel), contrastava com a figura angelical de Malanga enquanto protagonizavam cenas de sadomasoquismo. Como observou Robbins, ao *The Los Angeles Free Press*:

a maioria do que era mostrado nas telas continha os dançarinos como personagens. O homem é pequeno, de feições delicadas, cabelo loiro, longo, cacheado e veste roupas de estampas floridas; sua expressão é de tormento. A dançarina está vestida de couro preto, seu rosto é marcante e sem maquiagem, seus ombros são largos e movimenta-se de maneira firme<sup>68</sup> (ROBBINS, 2006, p.17, tradução nossa).

Figura 13 – *Screen Test* de Malanga e Woronov, 1966.



Fonte: *Tumblr*<sup>69</sup>.

Animado com a repercussão da coreografia de *Venus in furs*, Malanga começou a

<sup>66</sup> It was a new kind of dancing [...]. The audience became a part of the music by dancing. There wasn't anything like that before – all you could do was go to a cocktail bar that had a little piece of floor for the mambo or the twist (WORONOV, *summer* 2005). Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/tune-turn-on-light>>. Acesso em ago. 2015.

<sup>67</sup> Out came Superstars Gerard Malanga, a gypsy type, and Mary Woronov, who looks like Joan Baez – really a beautiful pair – to dance their abandoned, frenetic, frenzied dances. There was lots of stuff with leather, ropes and foil – sort of fetishist, perhaps, but effective (THOMAS, 2006, p.12).

<sup>68</sup> Much of the footage shown is of the dancers. The male is small, finely featured, has long curly blond hair and dresses floridly; his expression usually is tormented. The female dancer is in black leather, her face strong and bare of frilly make-up, her shoulders broad and her movements bold (ROBBINS, 2006, p.17).

<sup>69</sup> Disponível em: <[http://31.media.tumblr.com/tumblr\\_llkqs8SQm81qg4cw5o1\\_400.gif](http://31.media.tumblr.com/tumblr_llkqs8SQm81qg4cw5o1_400.gif)>. Acesso em set. 2015.

“criar quadros para algumas outras canções, porque não ia ficar brandindo o chicote no palco em todas as músicas. Isso seria ridículo” (*apud* MCNEIL, MCCAIN, 2013, p.33), revelou o dançarino.

Por isso, elaborou uma *performance* para a canção “*Heroin*”, na qual também utilizou adereços e gestos irreverentes. Em *Up-tight: the Velvet Underground Story* (2012), Bockris e Malanga relataram como acontecia essa cena no show:

Lou começou a cantar “*Heroin*”. Gerard relaxou lentamente, veio repousar sobre o chão do palco, acendeu uma vela e, ajoelhado, ligeiramente curvou-se e desatou seu cinto. Ele retirou uma colher do bolso de trás, arregaçou a manga, aqueceu a colher sobre a chama da vela, tocou a colher com o que parecia ser uma agulha hipodérmica (na verdade era um lápis de grafite), envolveu o cinto em torno de seu braço firmemente, e começou a flexioná-lo para cima e para baixo. Então ele pressionou a “agulha” em seu braço, ergueu-se lentamente e começou a rodopiar freneticamente pelo palco<sup>70</sup> (2002, p.3-4, tradução nossa).

A coreografia de “*Heroin*” também chamou a atenção de Barry Lord, jornalista da revista *Arts Canada*. No show que presenciou em Ontario, notou que “Malanga utilizava diversos adereços – uma camiseta do Marlon Brando, uma variedade de faixas e cordas, uma colher e tudo o mais para ‘injetar-se’<sup>71</sup> (figura 14)” (LORD *apud* BOCKRIS. MALANGA, 2002, p.103, tradução nossa) durante sua *performance* de dança.

Figura 14 – Gerard Malanga durante execução da canção de “*Heroin*”.



Fonte: Site de Ian MacEachern<sup>72</sup>.

Em relação à participação de Andy Warhol durante os shows, foi relatado que no mês

<sup>70</sup> Lou began to sing ‘Heroin’. Gerard slowly unwound, came to rest on the floor of the stage, and proceeded to light a candle and, in a kneeling position, slightly bent over, undid his belt. He pulled out a spoon from his back pocket, rolled up his sleeve, heated the spoon over the flame of the candle, touched the spoon with what appeared to be a hypodermic needle (actually a lead pencil), wrapped the belt around his arm tightly, and began to flex his arm in sweeping up-and-down motion. Then he pressed the “needle” into his arm, slowly rose and began to whirl frantically around the stage (BOCKRIS. MALANGA, 2002, p.3-4).

<sup>71</sup> Malanga uses a variety of props – a Marlon Brando shirt, a variety of sashes and ropes, and spoon and gear for a “fix” (Lord *apud* BOCKRIS MALANGA, 2002, p.103).

<sup>72</sup> Imagem disponível em: <<http://www.ianmaceachern.com/>>. Acesso em set. 2015.



de estreia ele esteve ao mezanino a fim de operar os projetores e o equipamento de iluminação. Como afirmou o próprio artista: “Eu geralmente assistia do balcão ou revezava nos projetores, colocando gelatinas de cores diferentes na frente das lentes” (WARHOL. HACKETT, 2013, p.198). Warhol, não com frequência, costumava fazer aparições durante o espetáculo. No show em Los Angeles, de acordo com o relato de Thomas ao *The Los Angeles Times*, o artista apareceu:

depois do primeiro *set* do *The Velvet Underground* ter terminado. O apóstolo do *Pop* em sua jaqueta de couro preta fez sua aparição “eu não estava sendo grosseiro, sou apenas tímido”, disse Andy Warhol como um pedido de desculpas por não ter feito uma entrevista que previamente havia concordado em conceder<sup>73</sup> (THOMAS, 2006, p.13).

A presença de Warhol era anunciada nos cartazes de divulgação das apresentações, pois dessa forma ele aproveitava a publicidade dos shows para chegar em públicos diferentes dos que já havia conquistado. Em *Popismo: os anos 60 segundo Warhol* (2013), o artista comentou sobre isso no mês de estreia das apresentações:

estávamos com *My Hustler* em exibição na *Film Makers' Coop* no edifício Wurlitzer, na rua 41 Oeste. E ainda mais perto dos bairros, no sábado, haveria a abertura das minhas *Almofadas prateadas* cheias de hélio na Galeria Castelli, com meu papel de parede de vacas rosa e amarelo por toda parte. [...]. De forma que nessa altura, com uma coisa e outra, estávamos atingindo pessoas em todas as partes da cidade, todos os tipos de pessoas: as que assistiam aos filmes ficavam curiosas com a exposição da galeria, e a garotada que dançava na *Dom* queria ver os filmes; os grupos estavam todos se misturando – dança, artes plásticas, moda, cinema. Era divertido ver o pessoal do Museu de Arte Moderna ao lado das garotinhas histéricas, os gays da anfetamina ao lado dos editores de moda (WARHOL. HACKETT, 2013, p.197).

Ainda sobre a participação de Warhol no EPI, Bockris observou que

de fato, Warhol era a influência dominante porque seus filmes estabeleciam o impressionante pano de fundo. Sua condução do show de luzes era projetada sobre a banda e os filmes, criando uma nova maneira de olhar para os shows de *rock'n'roll*. E as pessoas vinham para ver um show de Warhol<sup>74</sup> (BOCKRIS, 2014, p. 124, tradução nossa).

Gerard Malanga ao conversar a respeito do EPI ao *The Chicago Tribune* falou sobre Warhol: “esse show é uma nova fase para Andy, [...]. Não há mensagem alguma, é apenas entretenimento. [...]. Sim, os filmes, as luzes, a música, são como peças – porém o elemento principal é a música. Andy é o catalisador, embora ele não faça parte do show em si<sup>75</sup>” (*apud* NELSON, 2006, p.210).

<sup>73</sup> After the first set of TVU was finished, the leather-jacket apostle of pop himself came over for a chat “I wasn’t being mean, I’m just shy,” said Andy Warhol by way of apology for an earlier brush-off – although he had previously agreed to an interview (THOMAS, 2006, p.13).

<sup>74</sup> In fact, Warhol was the dominant influence because his films set the striking backdrop and his conduction of the light show played over the band and the films, creating a whole new way to look at rock-and-roll shows. And people came to see a Warhol show (BOCKRIS, 2014, p. 124).

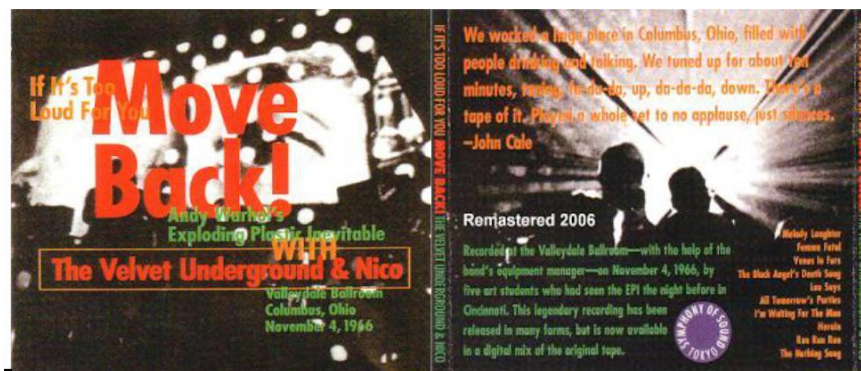
<sup>75</sup> This show is a new phase for Andy, [...]. It has no message: it’s just entertainment. [...]. Yes, the films, the lights, the music, are all parts – but the main thing is music. Andy is the catalyst for this, but he has no part in the show itself (NELSON, 2006, p.22).

O show tinha longa duração. Não há descrição específica em relação ao tempo de execução do EPI, no entanto, Judy Altman quando presenciou uma das apresentações comentou que a mesma durou cerca de três horas (ALTMAN, 2006, p.38). Embora houvesse algumas pausas durante os *sets* e a banda deixasse o palco, algo sempre estava acontecendo: os filmes, as luzes, e principalmente o barulho continuavam sem cessar. Visto que a banda, mesmo quando deixava o palco ao final do show, “às vezes saía e seus instrumentos permaneciam ligados<sup>76</sup>” (WORONOV, *summer* 2005). Frequentemente, em frente aos amplificadores a fim de acentuar o ruído causado pela microfonia.

### 3.2 Registros do *Exploding Plastic Inevitable*

De acordo com Heylin (2005, p. 18) “a única gravação existente dos *Velvets* com o EPI é de um show em Columbus, Ohio, em novembro de 1966<sup>77</sup>” na apresentação no *Valleydale Ballroom*. Esse registro está disponível em formato de *bootleg*, um deles intitulado “*If it’s too loud for you move back!*”, lançado primeiramente em 1997 e posteriormente remasterizado em 2006. Segundo informação descrita na contracapa do *bootleg* (figura 15), o registro foi feito por cinco estudantes de artes que haviam assistido à apresentação na noite anterior, em Cincinnati.

Figura 15 – Capa e contracapa do *bootleg* “*If it’s too loud for you move back!*” (2006).



Fonte: *The Velvet Underground Bootleg*<sup>78</sup>.

O registro ao qual tivemos acesso (em formato MP3) contém as faixas: “*Melody Laughter*”; “*Femme Fatale*”; “*Venus in Furs*”; “*The Black Angel’s Death Song*”; “*Lou Says*”; “*All Tomorrow’s Parties*”; “*Waiting for the Man*”; “*Heroin*”; “*Run Run Run*” e “*The Nothing Song*”. Neste registro é possível ouvir os sons de microfonia e zunidos, frequentemente

<sup>76</sup> Sometimes they would just walk away and leave their instruments on (WORONOV, *summer* 2005). Disponível em: < <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/tune-turn-on-light>>. Acesso em ago. 2015.

<sup>77</sup> The only extant recording of the Velvets with the EPI comes from a show in Columbus, Ohio, in November 1966 (HEYLIN, 2005, p.18).

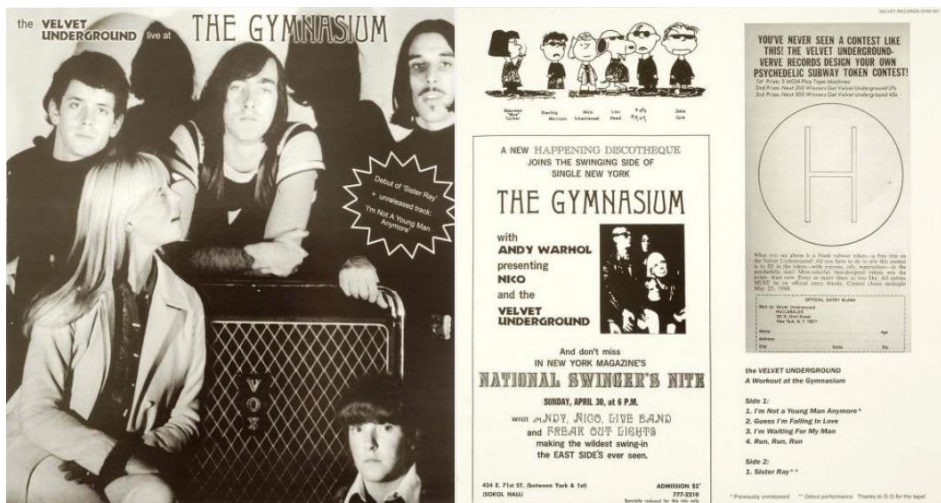
<sup>78</sup> Disponível em: <<http://thevelvetundergroundbootlegsllyoko.blogspot.com.br/>>. Acesso em set. 2015.

descritos pelas pessoas que presenciaram os eventos. Também é notável as improvisações da banda – uma de suas características principais. Em algumas faixas (“*Melody Laughter*” e “*The Nothing Song*”) permanecem improvisando por mais de vinte minutos no início das canções.

Existe, no entanto, outra gravação de áudio do EPI, realizada em 30 de abril de 1967, quando a banda se apresentou no *The Gymnasium*, em Nova York. Essa gravação foi lançada, inicialmente, em formato de *bootleg* em LP, no ano de 2008, com o nome de “*A work at The Gymnasium*”<sup>79</sup>, ou “*Live at The Gymnasium*”, como exibido na capa do disco (figura 16).

As faixas são: “*I’m Not A Young Man Anymore*”; “*Guess I’m Falling in Love*”; “*I’m waiting for the man*”; “*Run run run*”; “*Sister ray*”. Posteriormente, em 2013, as faixas contidas nesse *bootleg* seriam lançadas na edição especial *White Light/White Heat 45th Anniversary Super Deluxe Edition*<sup>80</sup>, a qual contém três álbuns do *Velvet Underground*. O terceiro álbum dessa edição conta com as músicas anteriormente lançadas no *bootleg* gravado no *The Gymnasium* e mais duas canções, “*Booker T*”. e “*The Gift*”, que também foram registradas na mesma apresentação, em 1967.

Figura 16 – Capa e contracapa de *A work at the Gymnasium* (2008).



Fonte: *Flash Strap blog*<sup>81</sup>.

Há o registro em vídeo, no filme *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* (1967), feito pelo cineasta e fotógrafo norte-americano Ronald Nameth. As filmagens foram

<sup>79</sup> The Velvet Underground – *A work at The Gymnasium*. Disponível em: <<http://www.discogs.com/Velvet-Underground-A-Workout-At-The-Gymnasium/release/1311206>>. Acesso em set. 2015.

<sup>80</sup> *White Light/White Heat* (3CD – 45th Anniversary Super Deluxe Edition) Disponível em: <<http://www.velvetundergroundmusic.com/releases/white-lightwhite-heat-3cd-45th-anniversary-super-deluxe-edition/>>. Acesso em set. 2015.

<sup>81</sup> Disponível em: <<http://flashstrap.blogspot.com.br/2010/05/got-fever-in-my-pocket-velvet.html>>. Acesso em set. 2015.

realizadas durante os shows em Chicago, Illinois, no *Poor Richard's*, em junho de 1966 (WHITEHALL, 2006, p.55), em um período de seis noites.

Nameth, em entrevista concedida em 2007<sup>82</sup>, afirmou que seu objetivo ao fazer o filme era recriar a experiência de como era estar naquele evento, em que muitas coisas aconteciam ao mesmo tempo:

eu queria que fosse uma experiência direta do que era estar naquele ambiente. O vídeo pretendia recriar o evento, [...] havia imagens em diversas dimensões; o som e tudo mais; e filmes em dimensões mútuas. Nós tínhamos cinco níveis de imagens a fim de reconstruir a sensação que se tinha ao estar lá ao vivo<sup>83</sup>.

O filme de Nameth concentra-se principalmente nos dançarinos, Gerard Malanga e Ingrid Superstar. Assim sendo, o *Velvet Underground* e os outros elementos que compunham do show praticamente não são mostrados no filme.

Figura 17 – Malanga e Superstar no filme de Ronald Nameth.



Fonte: *print screen* do filme *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* (1967), de Ronald Nameth.

Nameth acrescentou vários efeitos às suas gravações como os de sobreposição de cenas, superexposição de imagens e *frames* em câmera lenta – o que muitas vezes resulta em imagens abstratas, como observou Richard Whitehall em resenha sobre o filme ao *The Los Angeles Free Press*:

Nameth empregou uma pulsação de luz e som para moldar o evento em abstração. Com frames parados, luzes estouradas, saturação de cores, mistura de preto e branco, e imagens em negativo, que se movem sinuosamente [...] como fantasmas da memória<sup>84</sup> (WHITEHALL, 2006, p.55, tradução nossa).

<sup>82</sup> Entrevista com Ronald Nameth “Warhol's Exploding Plastic Inevitable: Preview Interview on the making of the film 21'57”. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_ukNOrAwrSE](https://www.youtube.com/watch?v=_ukNOrAwrSE)>. Acesso em ago. 2015.

<sup>83</sup> I wanted this to be a direct experience of what it was like to be in that environment. It wanted to recreate the event [...] it was very multi dimension images; and the sound; and everything; and mutual dimensional film in the sense we had five levels of imagery in order to get that feeling of what it was like to be there live (NAMETH, 2007).

<sup>84</sup> Nameth has employed a pulsation of light and sound to modulate an event into and abstraction. With its stop-framing, sunbursts of light, bloodbursts of color, its mixture of black and white, negative its dancers moving sinuously [...] like memory's white ghosts (WHITEHALL, 2006, p.55).

Figura 18 – Cenas do filme de Nameth.



Fonte: *print screen* do filme *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* (1967), de Ronald Nameth.

Cinco músicas do *Velvet Underground* são utilizadas durante o vídeo: “*I’ll be your mirror*”, “*Heroin*”, “*Venus in furs*”, “*European Son*” e “*It was a pleasure then*”, tendo “*Heroin*” e “*Venus in Furs*” sido gravadas no local do show, no dia 23 de junho de 1966<sup>85</sup>. As demais são as versões de estúdio encontradas nos álbuns *The Velvet Underground & Nico* e *Chelsea Girl*, de Nico.

O material produzido por Nameth participou de algumas exposições<sup>86</sup>. Como a que ocorreu no museu Fotografiska, em Estocolmo, Suécia, entre dezembro de 2010 a março de 2011<sup>87</sup>. O evento exibia fotografias retiradas de seu filme *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* (1967).

Figura 19 – Exposição de Ronald Nameth em Estocolmo.



Fonte: *Print screen* de *Exhibition at Fotografiska*<sup>88</sup>.

E também havia salas nas quais o filme foi projetado em diversas telas simultaneamente.

<sup>85</sup> Disponível em: <<http://smirone.free.fr/NICO/FILMS/awepi.html>>. Acesso em ago. 2015.

<sup>86</sup> Além da exposição em Estocolmo, em 2010-2011; o filme foi exibido no environment “Andy Warhol’s Exploding Plastic Inevitable”, no Palau de La Virreina em Barcelona, no ano de 2013; na projeção “Andy Warhol’s Exploding Plastic Inevitable” na Adam Art Gallery na Victoria University of Wellington, em Wellington na Nova Zelândia, no ano de 2013; no Centro Jose Guerrero/Disputación de Granada, na Espanha, em 2012, na exposição “Music in Action Art”. Disponível em: <<https://www.sites.google.com/site/ronaldnameth>>. Acesso em ago. 2015.

<sup>87</sup> Disponível em: <<http://fotografiska.eu/en/utstallningar/utstallning/exploding-plastic-inevitable/>>. Acesso em ago. 2015.

<sup>88</sup> Disponível em: <<https://www.sites.google.com/site/ronaldnameth/gallery>>. Acesso em set. 2015.

Figura 20 – Projeções do filme de Ronald Nameth em exposição, em Estocolmo.



Fonte: *Print screen de Exhibition at Fotografiska*<sup>89</sup>.

Dada essa breve reconstrução a partir das fontes primárias e dos registros, estabelecemos um ponto de partida para que possamos discutir com mais propriedade o *Exploding Plastic Inevitable*. No próximo capítulo iremos problematizar a sua posição no cenário das artes para, no seguinte, analisar os modos pelos quais a articulação entre os meios e linguagens acima descritos se comportavam ao longo do show.

---

<sup>89</sup> Disponível em: <<https://www.sites.google.com/site/ronaldnameth/gallery>>. Acesso em set. 2015

#### 4. O CENÁRIO: *Exploding Plastic Inevitable* no contexto da vanguarda artística dos anos 1960

“I am for an art that takes its form from the lines of life itself, that twists and extends and accumulates and spits and drips, and is heavy and coarse and blunt and sweet and stupid as life itself”

(Claes Oldenburg)

Muitas das manifestações de arte no século XX expuseram um importante questionamento a respeito da pintura tradicional como meio privilegiado de representação. Essas percepções de arte que eram, naquele momento, incipientes estimularam artistas a experimentarem novas técnicas para a elaboração de seus trabalhos. Isso os propiciou o emprego de materiais não habituais para a realização da obra de arte. Próximo a essa ideia, o EPI se insere nessa tradição. Pois problematiza e expande os limites da compreensão sobre a arte instituída e estabelecida de sua época. Não somente por ser um trabalho que vai além do espaço bidimensional delimitado pela tela de pintura tradicional; como também ao experimentar com os limites expressivos na utilização dos meios de comunicação e de diferentes tipos de artes (filmes, dança, música) em sua composição. Cabe compreender, dentro das teorias da arte – especialmente sobre *happening* e *performance* de arte – como se comporta e que posição ocupa o EPI nessa tradição.

Na década de 1960, assim como nas vanguardas do futurismo, dadaísmo, surrealismo e na Bauhaus, existia o anseio por romper com as formas habituais de representação. Isso fez com que os artistas buscassem novos modos de expressão: rupturas que lhes propiciassem outras direções que não as convencionais. Nesse contexto, emergiram diversas manifestações que tensionavam uma forma de aproximação entre arte e vida. Essa ideia de aproximação entre a arte e a vida comum pode ser observada nos preceitos da *Pop Art*, como já descrito no primeiro capítulo. No entanto, esse princípio de proximidade se declara de forma ainda mais radical em outras manifestações de vanguarda dessa década. Entre elas os *happenings*, o Fluxus, a *body art*. Todas impulsionadas pela tentativa de aproximação entre arte e vida, que ficou bastante aparente no esforço de dessacralização da arte, ao retirá-la de sua função estética recolocando-a em sua acepção ritualística.

Nesse período, artistas de diversas áreas foram inspirados por essas vanguardas e sentiram-se motivados a buscar novos meios de expressão. Entre eles, Andy Warhol, artista *Pop*, que na metade dos anos 1960 já era personalidade conhecida e renomada no âmbito das artes visuais, tinha interesse em explorar outras áreas para além da pintura. Em vista disso,

desenvolveu inúmeros trabalhos como cineasta *underground* e também passou a agenciar o conjunto musical *Velvet Underground* para que oportunamente pudesse inseri-los em seus projetos experimentais.

Com o intuito de combinar diferentes tipos de arte, em 1966, Warhol criou o *Exploding Plastic Inevitable*: uma série de shows que, além da presença do *Velvet Underground*, contaria com outras atrações simultâneas como projeções de vídeos (filmes de Warhol); espetáculo de iluminação (*patterns*, luzes estroboscópicas, *slides* de gelatina colorida) e a presença de dançarinos no palco.

Por ser um evento que ocorreu durante os anos de 1966 e 1967, época em que *happenings* eram apresentados por diversos movimentos da arte, o EPI, muitas vezes, era mencionado por essa designação. Era também referido como *assemblage*, e *environment*, entre outras denominações<sup>90</sup>.

Tais designações, entretanto, não nos pareciam pertinentes ao EPI. Pois pensamos que esse evento apresenta particularidades próprias que o difere de manifestações artísticas predecessoras e contemporâneas à sua realização. Em vista disso, este capítulo irá contextualizá-lo dentro do período em que ocorreu. Para isso, primeiramente, serão abordados outros tipos de manifestações – em especial o *happening*: suas origens, seus aspectos determinantes, sua instauração e transição para o que ficou conhecido como *performance* de arte, bem como as divergências entre essas duas manifestações. Para que então possamos contrapô-las ao EPI e se possa entender como o ele se insere no contexto das artes de vanguarda da época em que surgiu.

#### 4.1 Manifestações predecessoras ao *Happening* e à *Performance* de arte

Ainda que a *performance* de arte no século XX esteja intimamente relacionada às artes de vanguarda e seu anseio por romper com os limites da arte tradicional – pintura e escultura principalmente – de acordo com Goldberg (2006) há episódios de *performance* ocorridos em

---

<sup>90</sup> Nos testemunhos e registros pesquisados sobre o EPI, observamos que o mesmo era citado por diversas definições. Michaela Williams, ao Chicago Daily News, se referiu a ele como *assemblage*: “Warhol’s Brutal Assemblage: Non-Stop Horror Show” (*apud* JOSEPH, 2002, p. 99). Thomas, ao *The Los Angeles Times*, referiu-se ao EPI como *happening*: “For once a Happening really happened, and it took Warhol to come out from New York to show how it’s done” (THOMAS, 2006, p. 12). Jacobs, para a revista *Vibrations*, mencionou o *Velvet Underground* como parte de um *environment* em relação ao EPI: “The Underground was first introduced as an intrinsic part of Andy Warhol’s total environment light show, “The Exploding Plastic Inevitable” (JACOBS, 2006, p. 51). Morris, à revista *Circus*, citou o EPI como show *mixed media*: “Andy Warhol and the Velvets and Nico, [...], staged the first of the mixed media shows called *The Exploding Plastic Inevitable*” (MORRIS, 2006, p. 168). Assim, durante a pesquisa, nos deparamos com uma grande variedade de designações (todas relacionadas ao cenário das artes da década de 1960) a respeito do EPI. Sentimos, portanto, a necessidade de conhecer essas denominações a fim de melhor compreendê-lo.



períodos bem anteriores. Como as peças de representação medieval; espetáculos renascentistas, e o espetáculo *L'Inondazione*, de 1638, do artista barroco Bernini. A *performance* desses artistas não tinha a preocupação de questionar as formas tradicionais de arte de sua época e suas limitações, e diferentemente da *performance* moderna, não envolveria tanto a sua presença como uma das bases principais desses eventos. Porém, essas manifestações tiveram sua relevância ao conferir a esses artistas “uma presença na sociedade, [...] que poderia ser esotérica, xamanística, educativa, provocadora ou um mero entretenimento”. (GOLDBERG, 2006, p.VIII).

Após essas manifestações, a arte da *performance* encontrará seus predecessores em movimentos de vanguarda do século XX. A primeira delas, o futurismo, foi liderada pelo poeta italiano Filippo Marinetti, que lança seu manifesto futurista no jornal *Le Figaro*, em 1909. A publicação no jornal francês de grande circulação deu origem ao movimento futurista, que reunia pintores, músicos, poetas e outras variedades de artistas. Realizavam uma prática pouco comum à época denominada *seratas* – que consistia em recitais poéticos, música e leitura de manifestos – e com frequência, gerava tumultos e revoltas perante o público. A contribuição dos futuristas para a arte da *performance* consiste no seu interesse pelo

movimento e na mudança, que arrastou-os para fora do trabalho estático da arte e forneceu um impulso importante para a mudança geral do interesse artístico moderno, do produto para o processo, transformando pintores e escultores em artistas de performance (CARLSON, 2010, p. 103).

Nesse contexto, Laurence Senelick destaca o surgimento dos cabarés como espaços importantes para as práticas das vanguardas artísticas emergentes do século XX. Afirma que “o cabaré foi o *podium* mais antigo para os expressionistas, dadaístas e futuristas; foi um fórum para experimentos em teatro, [...], ritmos de *jazz*, paródia literária, [...], e sátira política” (*apud* CARLSON, 2010, p. 101). Tal importância deve ser ressaltada visto que é em um cabaré de Zurique, fundado em 1916, que irá emergir o movimento Dadaísta. No *Cabaret Voltaire*, os dadaístas realizavam *performances* musicais e leitura de poesia. É no movimento dadaísta – o qual advogava a favor da arte como processo natural – que Kirby (1995, p. 17) identifica a origem da estrutura compartimentada, imprescindível aos *happenings*. E também, assim como nos *happenings*, o autor salienta que nessas apresentações aconteciam diversas atividades ao mesmo tempo, entre as quais o público era frequentemente confrontado.

Reuniam-se nesses eventos artistas, como Kandinsky, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Rudolf von Laban, Jean Arp, Blaise Cendrars, entre outros. O movimento logo se espalhou pela Europa, tendo Paris como seu centro principal.

Outros espetáculos, como as peças *Parade*, de Jean Cocteau, e *Les Mamelles de Tirésias*, de Apollinaire, revolucionaram o conceito de dança e encenação. Soma-se a eles o lançamento da revista *Littérature*, por André Breton, Paul Elouard, Philippe Soupault e Louis Aragon, que criaram as bases para o Surrealismo. Através do surrealismo foram introduzidas inovações cênicas bastante significativas. Essa vanguarda seguia a estética do escândalo, e por meio do choque pretendia sensibilizar a atenção do público. Sontag aponta uma característica importante acerca da tradição surrealista que será pertinente ao desenvolvimento do *happening*: a “ideia da destruição dos significados convencionais, e da criação de um novo significado ou contra-significado pela justaposição radical (o ‘princípio da colagem’)” (1987, p.312). Assim como na tradição surrealista, o *happening* irá utilizar esse princípio para justapor ações, compartimentos e materiais, sendo a colagem<sup>91</sup> um dos aspectos principais de sua linguagem. Há de se destacar também outra contribuição fundamental para os princípios do *happening*: a obra do dramaturgo, ator e poeta francês ligado ao teatro surrealista, Antonin Artaud. Ele defendia com entusiasmo a criação de um espetáculo que se aproximasse da vida humana, com ações mais espontâneas e físicas, e menos subordinada ao texto escrito. Afirmou:

em vez de voltar a textos considerados sagrados, importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única. [...] Aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade (ARTAUD, 2012, p. 101-102).

Além disso, outras de suas ideias para a criação do Teatro da Crueldade correspondem a alguns aspectos que posteriormente iriam configurar algumas características das apresentações de *happenings*. Como a supressão do palco a fim de propor um espaço único, em que ator e espectador, espectador e espetáculo possam estabelecer uma comunicação direta. Estando o espectador não apartado da cena e sim envolto por ela (ARTAUD, 2012, p.110); e o ator como um elemento neutro, sem iniciativa pessoal (ARTAUD, 2012, p. 113).

Simultaneamente ao movimento Surrealista, a Bauhaus alemã praticava experiências cênicas importantes. Ademais, foi a primeira instituição de arte a desenvolver um estudo sobre *performance* como forma de arte (GOLDBERG, 2006, p.82). Após ser fechada, em

---

<sup>91</sup> Para Cohen, *collage* consiste na “justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes” (1989, p. 60). O autor também ressalta a *collage* como forma de linguagem, a qual estrutura o espetáculo, tanto em sua elaboração final quanto em seu processo de criação. Não reduzida apenas aos meios materiais (pois as imagens podem ser imaginadas, como nos quadros surrealistas, como lembra o autor), é parte de um processo que não limita-se apenas ao ato de colagem, e sim pertence a um processo criativo mais complexo que envolve a seleção, o recorte, a montagem (COHEN, 1989, p. 60).

1933, por conta do nazismo, parte de seus professores se transferiram para a Carolina do Norte, ao *Black Mountain College*.

Há também de se reconhecer a influência de artistas da *action painting*, surgida nos anos 1940, em Nova York. Um desses artistas, o pintor norte-americano Jackson Pollock, revolucionou as artes através da prática da pintura de ação, no movimento do Expressionismo Abstrato. Com a tela estendida no chão, Pollock pintava através dos gestos de seu corpo, de forma que suas ações físicas ficassem delineadas na tela por meio dos vestígios de seus movimentos intensos. Allan Kaprow observou que o ato de pintar de Pollock “pode muito bem ser um retorno ao ponto em que a arte estava mais ativamente envolvida no ritual, na magia e na vida do que temos conhecimento em nosso passado recente” (KAPROW, 2006, p. 43).

As origens do *happening* e do que será denominado como *performance* de arte na década de 1970 remontam, portanto, em quatro momentos principais como foi mostrado: o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo e a Bauhaus; e no passado mais recente, à *action painting*. Nessas manifestações já era possível perceber aspectos decisivos que anos mais tarde iriam definir as manifestações artísticas da vanguarda dos anos 1960. A seguir será apresentado como o *happening* se estabeleceu nesse período e suas características principais, que advém de movimentos predecessores e de sua própria concepção.

#### **4.2 O surgimento do *Happening***

A primeira manifestação que pode ser considerada precursora do *happening* – embora naquela época essa denominação ainda fosse inexistente – aconteceu no *Black Mountain College*. Fundado em 1933 na Carolina do Norte, o *Black Mountain College* era uma instituição de ensino de artes que logo passou a ser referência como centro de ideias experimentais. Agregou artistas importantes, como o coreógrafo oriundo da Bauhaus, Xanti Schawinski, que em seus estudos cênicos trouxe elementos da sua antiga escola e reuniu um grupo de trabalho que era composto por alunos de diferentes disciplinas de artes. Outras figuras expressivas e definitivas para a trajetória da *performance* de arte que frequentaram o *Black Mountain College* são o músico John Cage e o bailarino Merce Cunningham. Cage e Cunningham, junto de outros artistas, produziram, em 1952, o *Untitled Event*, obra experimental que ficou conhecida como uma das precursoras do *happening*. Além de Cage e Cunningham, *Untitled Event* teve a participação do artista Robert Rauschenberg, do pianista David Tudor e dos poetas Mary Richards e Charles Olsen (GLUSBERG, 2011, p. 25).

O evento aconteceu como descrito (GLUSBERG, 2011; GOLDBERG, 2006): o

espaço em que ocorreu foi dividido de maneira que as cadeiras pudessem ser organizadas em quatro formas triangulares apontando para o centro. Assim, as diagonais e os corredores entre as paredes ficariam disponíveis para livre circulação dos artistas. O local contava com pinturas brancas de Rauschenberg suspensas no teto. Os artistas participantes se encontravam dispersos em diferentes pontos do espaço. Cage, do alto de uma escada, fez a leitura de um texto sobre a relação entre música e zen-budismo e fragmentos de um ensaio de Johannes Eckhart. Após a leitura, Cage executou uma composição através do uso de um rádio. Os poetas Richards e Olsen, sobre outra escada, fizeram a leitura de poemas; Rauschenberg executava discos em um gramofone; Tudor tocava um solo em um “piano preparado<sup>92</sup>”; Cunningham e outros bailarinos dançavam perseguidos por um cachorro. Durante o evento também houve projeção de *slides* e de filmes.

A importância de *Untitled Event* foi notável, pois propôs a integração de diferentes artes: poesia, música, pintura, dança e teatro. Os críticos dos movimentos de vanguarda da segunda metade do século XX consideraram o *Untitled Event* de Cage “a fonte geradora da incrível produção artística dos anos sessenta e setenta” (GLUSBERG, 2011, p. 26). O que demonstra a grande influência desse evento nos *happenings* e, posteriormente, nas *performances* de arte. Visto que apresentou a utilização de diferentes linguagens (poesia, música, pintura, dança) em uma mesma obra; a imprevisibilidade, pois ainda que houvesse uma partitura, ela não era seguida rigorosamente; e foi concebida e realizada com uma alta qualidade experimental.

Uma das teorias sobre o surgimento do *happening*, como aponta Kirby (1995), é a que sugere a pintura e a *collage* como ponto de partida do desenvolvimento dessa expressão artística. Isso se iniciou quando além do questionamento acerca da pintura como forma legítima de representação, o espaço da tela como superfície, único e apropriado para o trabalho do artista, passa também a ser questionado. Como consequência disso, a composição da obra é expandida para além desse limite e das atribuições pictóricas que normalmente eram por esse espaço priorizadas.

Desde as primeiras colagens produzidas por Braque e Picasso, em 1912, o espaço pictórico da tela não seria mais o mesmo que o tradicional. Já que esses artistas incorporaram materiais comuns, como o papel de parede e o oleado, a suas pinturas. Anos mais tarde, a técnica da colagem, primeiramente desenvolvida por Braque e Picasso, teria sua continuidade durante a década de 1950 através das *assemblages* (encaixes): forma mais sofisticada de

---

<sup>92</sup> O piano preparado consistia em um piano que possuía objetos inseridos entre suas cordas, o que, por conseguinte, alterava o timbre e a sonoridade do instrumento.

colagem, que utilizava objetos e materiais tridimensionais “dispostos de tal forma que dão à obra altos e baixos-relevos” (GLUSBERG, 2011, p. 28). Dessa maneira o espaço da tela rompia cada vez mais com a configuração convencional de superfície plana e gradativamente transcendia para um espaço não pictórico. Ou seja, o espaço bidimensional da tela passa a ser eliminado, substituído por relevos, texturas, objetos e outros materiais que não apenas os permitidos pela pintura.

Ainda que a técnica da *assemblage* possibilitasse inúmeras novas maneiras de experimentações, artistas como Allan Kaprow – “figura central no surgimento do *happening*” (GLUSBERG, 2011, p. 28) – se sentiam limitados em seu processo de criação. Havia a necessidade de ampliar suas produções, torná-las mais complexas ao acrescentar outros efeitos como de iluminação e de sons. A partir dessa necessidade, Kaprow criou o que denominou de “colagens de impacto”, que são *assemblages* mais elaboradas que ocupam todo um ambiente. E por isso, as deu o nome de “*enviroment*” (ambiente), pois se utilizavam de sua ambientação como parte integrante da obra. Kaprow pretendia ir além, pois ansiava que os espectadores pudessem de alguma forma participar e interagir cada vez mais com o *enviroment*.

Com essa ideia em mente, o passo seguinte de Kaprow foi desenvolver o trabalho denominado *18 Happenings em 6 Partes*, de 1959.

Figura 21 - *18 Happenings em 6 partes*, Allan Kaprow, 1959.



Fonte: Site *Media Art Net*<sup>93</sup>.

O evento ocorreu da seguinte forma (GLUSBERG 2011; GOLDBERG 2006): o salão foi dividido em três espaços de paredes semitransparentes de plástico; com cadeiras organizadas em círculos e triângulos; espelhos nas salas refletiam o ambiente; luzes coloridas iluminavam o espaço. Cada parte da obra consistia em três *happenings* que ocorreriam concomitantemente. O começo e término eram anunciados por meio do toque de uma campainha. Os participantes poderiam mudar de sala desde que seguissem as instruções que

<sup>93</sup> Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/images/2/>>. Acesso em abr. 2015

receberam ao entrarem na galeria. Quanto às ações dos seis *performers*, representavam atividades do cotidiano, faziam a leitura de textos e apresentavam monólogos. Os ambientes contavam com projeções de *slides* e ouvia-se o som de instrumentos como flauta, uquelele e violino, além de gramofones que circulavam através de mesas de rodas. Ao final de noventa minutos de dezoito *happenings* simultâneos, a campainha soava anunciando o final do evento.

18 *Happenings em 6 partes* foi definitivo na trajetória da *performance* de arte, visto que devido ao seu nome eventos semelhantes passaram então a ser denominados de *happenings*.

Apesar da teoria que estabelece o surgimento do *happening* na pintura e na *collage*, ou *assemblage* ser bastante difundida, Kirby (1995, p.12) a contrapõe ao destacar um dos aspectos principais do *happening*. Segundo o autor (1995, p.14), essa teoria não contempla as constantes tentativas dos atuantes do *happening* de quebrar a quarta parede a fim de confrontar e perturbar o espectador diretamente. Característica que o autor atribui estar mais próxima ao teatro do que à tradição da pintura.

Outros traços importantes sobre os *happenings*, como pode ser observado com base na descrição de *18 Happenings em 6 partes*, é que consistiam em apresentações executadas livremente, que misturavam diferentes tipos de arte. São em sua maioria feitas por um grupo de pessoas, que seguem algum tipo de roteiro, mesmo que de maneira livre, permitindo-se improvisações e situações inesperadas. Esses eventos acontecem sem repetições, e a ênfase é dada no grupo de participantes, que executarão suas ações sempre em conjunto. Outro ponto a ser ressaltado sobre os *happenings*, embora não se aplique a todos eles, é a “*performance não-matrizada*<sup>94</sup>” de seus atuantes (KIRBY, 1995, p.7). O que ocorre, segundo Kirby, quando os atuantes apenas executam um ato de acepção genérica no palco. Não seguem, portanto, características de um personagem, ou demonstram qualquer dramaticidade que faria com que o público pudesse inferir a seu respeito – o que poderia acontecer caso se oferecesse a matriz de um personagem, como no teatro tradicional. A exemplo da *nonmatrixed performing*, Kirby (1995, p. 8) cita o artista Robert Whitman, que para evitar tentativas de interpretação de seus *performers*, prefere não dar muitas explicações sobre os significados das ações que serão por eles executadas.

Os *happenings* emergiram na década de 1960, sendo sua prática mais frequente nessa época. A presença de outros movimentos artísticos e suas práticas farão com que os *happenings* se modifiquem ao longo dos anos 1960, originando o que na década seguinte será conhecido como *performance* de arte.

---

<sup>94</sup> nonmatrixed performing (KIRBY, 1995, p. 7).

### 4.3 A transição de *happening* para *performance* de arte

Na passagem dos eventos denominados *happenings* para a *performance* de arte, Cohen (1989) destaca como um dos fatores principais o aumento da esteticidade com a qual essas apresentações eram desenvolvidas. Elementos mais elaborados serão incorporados às encenações, especialmente materiais eletrônicos devido ao avanço tecnológico recorrente na década de 1970. Esses materiais, bem como maior sofisticação do trabalho do *performer*, irão produzir signos mais elaborados (COHEN, 1989). O *performer*, por sua vez, se tornará o elemento principal da cena e por isso passará a ter suas ações mais trabalhadas e em evidência, ao contrário da encenação menos refinada que acontecia nos *happenings*. Essa transformação passa a acontecer em dois momentos principais que são destacados por Glusberg (2011): o nascimento do *Judson Dance Group* e o surgimento do Movimento *Fluxus*.

A *Dancers' Workshop Company*, criada em 1955 em São Francisco, por Ann Halprin, reunia artistas de áreas diferentes e participantes sem formação artística, mas interessados em explorar novas propostas coreográficas inspiradas na improvisação. Esses dançarinos, no ano de 1960, chegaram à Nova York, onde passaram a apresentar-se na *Reuben Gallery* e na *Judson Church*. Logo, passaram a ter contato com outros artistas locais, como Cunningham e Robert Dunn. O grupo ensaiava através de métodos aleatórios partituras experimentais de John Cage e estruturas musicais de Erik Satie. Em 1962, já possuíam repertório próprio e local fixo para suas apresentações e ensaios, então é fundado o *Judson Dance Group*, centro que irá

desenvolver uma atividade efervescente, [...], atraindo a atenção de inúmeros artistas, cuja colaboração com os bailarinos e coreógrafos suscita criações que rompem a fronteira da dança – mesmo da dança moderna –, injetando novos e ricos elementos ao *happening* e delineando os contornos que caracterizarão a *body art* nos anos setenta. (GLUSBERG, 2011, p. 37).

Dessa maneira, a dança trouxe novos fundamentos ao *happening*, que iriam resultar em um trabalho mais elaborado e centrado nas ações dos *performers* – contribuição que foi essencial ao surgimento da *Body Art* e, posteriormente, à *performance* de arte. Além disso, segundo Goldberg (2006, p. 129), as novas possibilidades proporcionadas pela dança trouxeram novas perspectivas até então pouco trabalhadas por artistas de formação visual, o que os levou a outros níveis de exploração em suas obras.

O movimento *Fluxus* (do latim, significa fluir) teve origem em 1962, quando o artista lituano radicado nos Estados Unidos George Maciunas escreve o Manifesto *Fluxus*. Maciunas tinha formação em história da arte, arquitetura e musicologia. Trabalhava como *designer* gráfico para a Força Aérea dos Estados Unidos e vivia na Alemanha, quando no final dos anos

de 1950 imigrou para Nova York. Sempre valorizando a forma de criação coletiva, o movimento se manifestava em diversas formas de arte, como *happenings*, dança, música, artes visuais, vídeo, poesia, entre outras.

Joseph Beuys, artista alemão, teve seu nome ligado ao movimento *Fluxus*, pois organizou o *Festival Fluxus* de 1963, na Academia de Artes de Düsseldorf. Em uma de suas intervenções mais célebres “Como explicar quadros a uma lebre morta”, de 1965, Beuys cobriu sua cabeça com mel e ouro em pó, vestiu sapatos de solas de feltro e cobre. Enquanto carregava uma lebre morta nos braços, caminhava com ela ao longo de suas pinturas expostas e tocava-as com as patas do animal. Depois explicou o sentido de suas obras à lebre morta, pois, segundo ele, mesmo um animal morto tem mais sensibilidade e compreensão do que homens e sua racionalidade (GLUSBERG, 2011).

Nessa intervenção de Beuys já se pode perceber como os signos são mais elaborados, o que de acordo com Cohen (1989) passa a acontecer conforme os *happenings* vão sendo sucedidos pela *performance* de arte. Como observa Santos a respeito de “Como explicar quadros a uma lebre morta”

o mel representa o fruto do esforço coletivo da comunidade, deixando-se ler como produto de uma arte social tal a escultura, para Beuys, deveria ser. Com o ouro e o dourado, Beuys trabalhou-os no sentido da transmutação dos materiais. O ouro anuncia a possibilidade de transformação, revolução por meio de um condutor material. Ainda com o cobre, Beuys reforça a ideia de condutividade que a arte deve estabelecer. Quanto à lebre, ela é um animal presente no bestário de Beuys [...], destacadamente por pertencer ao telúrico do território alemão (jul./dez. 2007, p. 24).

Esses trabalhos, tanto do *Judson Dance Group* e do movimento *Fluxus*, demonstram a diluição do *happening* em variantes mais profundas, nas quais a presença do artista se torna cada vez mais significativa para a obra. Pois “é necessário transformar o artista na própria obra” (GLUSBERG, 2011, p. 39) e não apenas conformar-se a ser parte da cena.

Em decorrência desse pensamento, surge a *Body Art*, nova expressão artística que teve início em 1969: o poeta Vito Acconci executa *Following Piece*, na qual seguia estranhos nas ruas de Nova York, até que eles entrassem em algum local privado; o escritor francês Michel Journiac apresenta *Messe pour um corps* (evento em que ofereceu ao público morcilha feita com seu próprio sangue). Essas propostas têm como denominador comum abolir toda a exaltação à beleza a qual foi elevada o corpo humano ao longo de séculos e trazê-lo de volta à sua verdadeira função: a de instrumento do homem (GLUSBERG, 2011, p. 43).

Quando outros artistas interessados em transcender as práticas que utilizavam o corpo como matéria-prima, não se limitando apenas à exploração de suas capacidades, mas trabalhando “também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, vinculados com o



princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, [...], em sujeito e objeto de sua arte” (GLUSBERG, 2011, p. 43) aconteceu o surgimento da *performance* de arte.

#### 4.4 Divergências entre *happenings* e *performances* de arte

Na transição do *happening* para a *performance* de arte, Cohen aponta como principal característica o aumento da esteticidade (1989, p. 134) dessas manifestações. Pois foi nesse momento que passaram a ter signos e produções mais sofisticadas.

Na tabela abaixo, Cohen (1989) organiza as principais divergências entre *happening* e *performance*.

Figura 22 – Diferenças entre *happenings* e *performances*.

Período	<i>Happening</i>	<i>Performance</i>
	1960 – 1970	1970 – 1980
Sustentação	Ritual	Ritual - Conceitual
Fio Condutor	<i>Sketches</i> (algum controle)	Colagem -> <i>Sketches</i> (aumento de controle)
Forma de Estruturação	Grupal	Individual (colaboração)
Ênfase	Social Integrativa	Individual Utopia pessoal
Objetivo	Terapêutico Anárquico	Estético Conceitual
Material	Plástico	Eletrônico
Tempo de Apresentação	Evento (sem repetição)	Evento (alguma repetição)

Fonte: COHEN, 1989, p. 136.

Como pode ser observado, essas manifestações surgem em períodos diferentes. Os *happenings* emergem principalmente na década de 1960; no início da década de 1970, o que se fazia nesses eventos denominados de *happenings* era considerado ultrapassado.

Cohen (1989) também observa que há uma tendência ao individualismo, a partir da década de 1970. Nos *happenings*, a estruturação era preponderantemente para ser executada de forma coletiva, uma vez que, nos anos de 1960, cultivava-se uma visão integrativa, da contracultura *hippie*. Porém na década de 1970 incorpora-se à expressão artística os valores do niilismo e individualismo (COHEN, 1989, p. 137). No artista, isso afetarà sua interpretação do mundo, que ficará mais centrada em si, partindo para experiências mais individualistas.

O objetivo, segundo Cohen (1989), passa a ser estético conceitual, resultando em obras que perdem o caráter de improvisação (sustentado pela perspectiva anárquica), presente nos *happenings*. Passam, portanto, a ter uma estrutura mais cristalizada, em que há o aumento de controle por parte do artista que irá ser mais meticoloso ao planejar suas ações.

Outra diferença, apontada pelo autor entre as duas formas de expressão, diz respeito ao material que era usado em suas produções. Na *performance* com o desenvolvimento tecnológico mais avançado à época, materiais eletrônicos e de multimídia são incorporados às obras. O que resulta em produções mais elaboradas que permitem ao *performer* explorar novas possibilidades estéticas.

Cohen (1989, p. 122) também aponta para uma diferenciação a respeito da interação entre *performer* e público, o que denomina de “relação estética” e “relação mítica”. Na relação estética há a fruição da obra por parte do espectador, há um distanciamento crítico em relação ao que está sendo observado. Igualmente, o atuante também tem certo distanciamento de se estar representando e não sendo um personagem. Ao contrário, na relação mítica esse distanciamento não está tão definido. Dotada de acepção ritualística, o espectador torna-se participante do rito, e o *performer* encontra-se na situação de vivência do personagem. Cohen situa a transição da tendência mítica – em que se valoriza o rito – para a estética – em que a “intenção principal é a expressão” como a passagem do *happening* para a *performance* (1989, p.131-p.132).

#### **4.5 *Happenings, performances de arte e o Exploding Plastic Inevitable***

Apresentadas as características principais dos *happenings, performances* de arte e suas divergências, é possível, portanto, pensar como o EPI se insere na vanguarda artística do período em que foi produzido em relação às manifestações anteriormente discutidas. Ainda com base na tabela apresentada por Cohen, que aponta as divergências entre *happening* e *performance*, se ambos forem comparados ao EPI pode-se notar que o mesmo se assemelha aos dois casos. No entanto, também possui singularidades que o diferem dessas manifestações.

A principal particularidade que o diferencia das outras duas manifestações artísticas é possuir o show da banda *Velvet Underground* como fio condutor do evento. Nos *happenings* (a exemplo do que foi apresentado nos eventos descritos anteriormente) a música era desempenhada como componente secundário ou em igual importância aos demais. Ademais, nos *happenings* a música ou elemento sonoro, além de seu papel secundário, costumava ser executada através de algum outro meio (rádio, gramofone, gravações) ou, quando era ao vivo, era executada apenas por uma pessoa. Mesmo se fosse um conjunto musical, esse não seria a parte principal do espetáculo. Isso pode ser observado – como descrito no segundo capítulo – no *happening* em que o *Velvet Underground* participou, sob a direção de Piero Heliczer, em

1965. A banda estava presente, no entanto sua participação foi discreta e praticamente anônima: tocaram atrás de uma tela de projeção.

Se for considerado o período durante o qual o EPI foi executado (entre 1966 – 1967), de acordo com Cohen (1989), seria a época de práticas dos *happenings*. Porém o EPI já apresentava algumas características da *performance* de arte, a qual se consolidaria a partir da década seguinte, quando houve a introdução de signos mais complexos, oriundos do material eletrônico. Entretanto, em 1966, Andy Warhol já faz o uso do vídeo e projetores em seu espetáculo.

Não obstante, o material plástico também estava presente, mesmo que não fosse predominante. Os globos de espelho rotativo refletiam as luzes projetadas, produzindo efeitos de raios e pontos luminosos. Além disso, tinham os objetos utilizados em cena pelos dançarinos: chicote de couro, estrobos, a seringa, lanternas, etc.

A forma de estruturação, assim como no *happening*, é grupal, pois não há apenas o trabalho de um *performer* individual. Apesar do nome do evento ser creditado a Andy Warhol (que eventualmente fazia aparições) – “*Andy Warhol’s Exploding Plastic Inevitable*” – e designar o conjunto musical como atração principal, há a presença de outros participantes. As luzes, a dança, as projeções de filmes, foram executadas por outras pessoas. Porém, mais importante do que essas participações, é que o evento foi criado de forma coletiva - uma das características principais não apenas do *happening*, mas da grande maioria das artes praticadas nos anos 1960.

A ênfase, assim como nos *happenings*, era social integrativa, pois não havia um *performer* individual, e sim um grupo de pessoas no palco. Ao contrário da *performance* de arte, que segue uma “utopia pessoal” (COHEN, 1989), como descrito na tabela, o EPI não foi uma criação pessoal de Andy Warhol. Se esse fosse o caso, os outros participantes, como a banda e os dançarinos, seriam apenas colaboradores e teriam sido dirigidos por ele. No entanto, a criação das ações dos outros artistas (banda, dançarinos, operadores de luz e projetores) não seguiam as instruções de um diretor e eles tinham liberdade para desempenhar uma criação própria. Da mesma forma, o destaque era dado a todos que estivessem no palco. Isso incluía a banda; os dançarinos; Warhol, quando fazia rápidas aparições, e quaisquer outras pessoas que participassem de maneira esporádica (o que acontecia, mas não com muita frequência).

O objetivo encontra-se mais próximo do “estético conceitual”, como nas *performances* de arte. Pois ao contrário dos *happenings*, que de acordo com Cohen não se preocupavam com o resultado estético final (1989, p. 132), há um interesse estético na elaboração do EPI. Ele foi

projetado com um determinado fim, que irá de alguma forma ser responsável por toda a maneira com que vai articular seus componentes, configurar sua estética e composição final. Não interessa, portanto, apenas a experiência ritual e a atividade de interação, como no *happening*.

Assim sendo, pode-se pensar no EPI como uma “relação estética” (COHEN, 1989, p.) estabelecida entre os atuantes e espectadores. Pois na maior parte da apresentação não se tem a participação ou interação entre atuantes e público, mas sim se estabelece uma relação de observação. Contudo, há em menor intensidade também uma relação mítica, por vezes, estabelecida entre dançarinos e público. Já que os dançarinos, em alguns momentos interagem com a plateia, confrontando-os diretamente e atuando conforme as reações do público. Característica essa que se aproxima do *happening*. Ainda sobre a atuação dos dançarinos – não se pode considerá-la como “não-matrizada” (KIRBY, 1995). Visto que, ao contrário dos *happenings*, eles, por vezes, seguiam uma matriz fornecida pelas letras do *Velvet Underground*. Tendo, dessa forma, parte de suas ações inspiradas pelo o que era descrito na canção, acrescentando dramaticidade em sua interpretação. Não tinham, portanto, uma atuação neutra.

Em relação ao tempo de apresentação, por tratar-se da turnê de uma banda (diferentemente do que acontecia com os *happenings* e *performances* de arte), houve várias repetições. Certamente se diferiam entre si, mas foi um show que, por ser de divulgação de um conjunto musical, foi projetado para ser repetido. Além disso, os shows eram organizados em *sets*, com alguns intervalos bem demarcados entre eles – o que é comum em apresentações musicais, mas normalmente não aconteciam nos *happenings*.

A respeito do que se estava habituado a ver no cenário musical àquela época, nunca antes havia se presenciado a apresentação de uma banda de música *pop* que contasse com elementos que remetesse às práticas que constituíam os *happenings* e *performances* de arte. Sem se encaixar por completo em nenhuma dessas determinações, admitiu características oriundas das duas manifestações. Como a linguagem da colagem dos *happenings*, ao justapor situações e diferentes tipos de arte, sendo considerado um show de variedades (dança, música, filmes). E também ao atribuir em sua linguagem, como nas *performances* de arte, os meios eletrônicos em sua composição (em especial os filmes projetados de Andy Warhol). Porém, mais do que a junção de aspectos importantes dos *happenings* e *performances*, acrescentou seu elemento principal e decisivo – o show de um conjunto musical. E com isso se distancia dessas manifestações para ter uma designação que lhe seria mais adequada.

Nesta pesquisa, portanto, preferimos considerar o *Exploding Plastic Inevitable* como “*intermedia show*”<sup>95</sup> (MEKAS, 1972, p. 242), pois se tratava de um evento que, pela interposição dos diversos dispositivos que o constituía, se diferenciava de outros espetáculos da época. Tanto no campo da arte, quanto no campo da música *pop*. A esse respeito, no período em que o EPI foi apresentado, Dick Higgins, artista integrante do movimento *Fluxus*, propôs o conceito de *intermedia* justamente para denominar as formas variadas de manifestações artísticas que estavam irrompendo na década de 1960. Cabe, portanto, investigar a ideia de *intermedia* de Higgins a fim de compreender como ela se aplica ao EPI.

---

<sup>95</sup> Jonas Mekas se referiu com essa designação ao EPI em uma publicação na seção *Movie Journal* do jornal *Village Voice*, em 26 de maio de 1966. Escreveu: “Suddenly, the intermedia shows are all over the town. [...]. The Plastic Inevitables (Velvet Underground; Warhol and Company) performances at the Dom during the month of April provided the loudest and most dynamic exploration platform for this new art” (MEKAS, 1972, p. 242).

## 5. EXPLODING PLASTIC INEVITABLE: um show intermídia

“This is a rock group called The Velvet Underground I  
show movies on them  
Do you like their sound  
'Cause they have a style that grates and I have art to make  
Let's do a movie here next week  
We don't have sound but you're so great  
You don't have to speak  
You've got the style it takes (Kiss)  
You've got the style it takes (Eat)  
You've got the style it takes (Couch)”

(John Cale; Lou Reed)

Por termos considerado a designação “*intermedia show*” mais adequada ao *Exploding Plastic Inevitable*, neste capítulo será abordado como aconteciam as relações entre mídias neste evento. Inicialmente será apresentado o termo “*intermedia*” introduzido por Dick Higgins em 1966 e, em seguida, será discutido o conceito de intermedialidade proposto por Irina Rajewesky (2012b) e suas subcategorias em sentido restrito. A saber: relações intermediáticas, combinação de mídias e transposição de mídias. A primeira das categorias será utilizada para se pensar as relações intermediáticas nas obras de Andy Warhol enquanto artista da *Pop Art*, cineasta *underground* e no *Exploding Plastic Inevitable*. As demais categorias serão aplicadas para se examinar as mídias que articulavam o *Exploding Plastic Inevitable*.

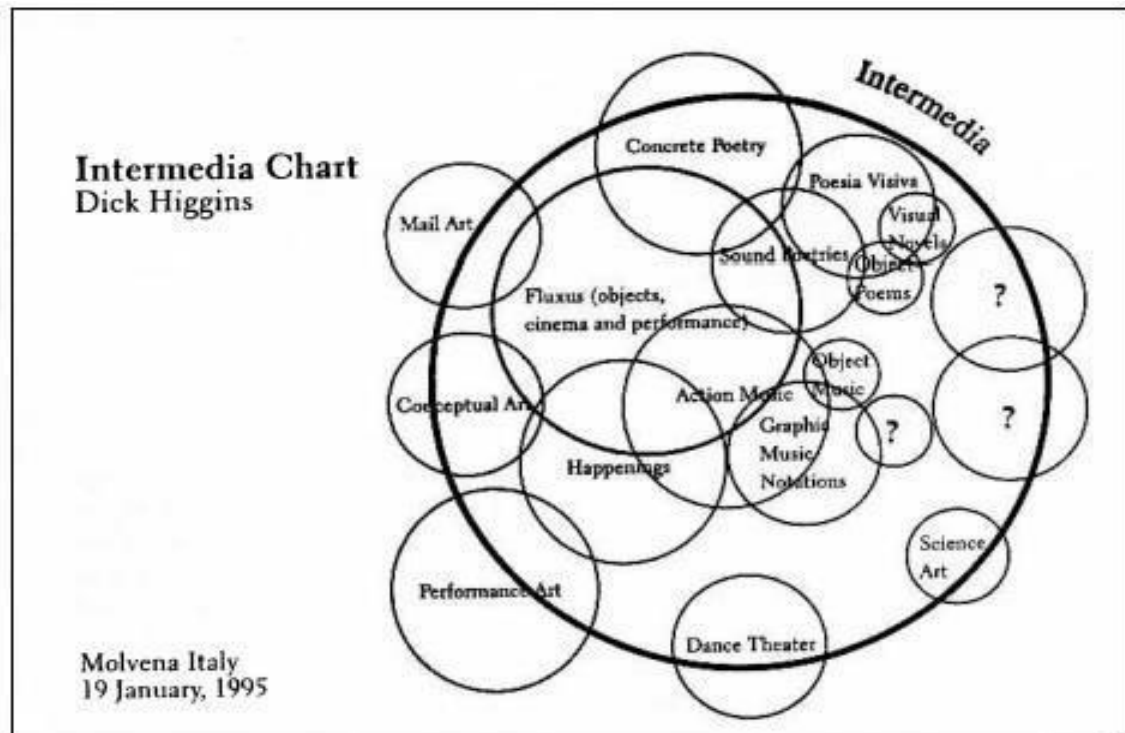
### 5.1 O termo *intermedia* proposto por Dick Higgins

Em 1966, o artista Fluxus Dick Higgins lançou – pela sua editora *Something Else Press* – o boletim *The Something Else Newsletter*. Nele Higgins publicou seu ensaio pioneiro intitulado “*intermedia*”. Ao introduzir o termo *intermedia*, pretendia apontar as produções que se encontravam entre mídias já conhecidas (Higgins, 2012), mas que, no entanto, não pertenciam a categorias já estabelecidas. Assim, as diversas manifestações artísticas que surgiam à época foram consideradas *intermedia* por estarem entre duas ou mais artes diferentes. Como o *Happening*, por exemplo, que de acordo com Higgins se desenvolveu em uma área ainda desconhecida, entre a colagem, a música e o teatro (2012, p. 45). A denominação *intermedia* para Higgins desempenharia a função de um termo mais universal no ambiente das belas artes (HIGGINS, 2012, p. 45) para evitar uma visão categorizadora a respeito das obras – em especial as consideradas de vanguarda, que emergiam à época. Como as composições de John Cage e Philip Corner, que situavam-se entre a música e a filosofia; ou

os poemas dos artistas *Fluxus* Emmett Williams e Robert Filliou, que “constituem uma intermídia entre poesia e escultura” (HIGGINS, 2012, p.46).

Em 1981, Higgins publicou outro ensaio, que complementa seu primeiro escrito lançado em 1966. O artista, então, retoma a definição de *intermedia* e afirma que a proposição de tal termo era facilitar o entendimento das novas obras que estavam surgindo. Higgins pretendia desmistificar o que, segundo ele, era classificado por “vanguarda para especialistas apenas” (HIGGINS, 2012, p. 47). Outro ponto importante desse escrito de 1981 é o esclarecimento sugerido pelo autor a respeito do que ficou conhecido como *mixed-media*, ou “mídia mista”. Segundo ele, essa era uma designação muito confundida com seu conceito de *intermedia*, mas que na verdade *mixed-media* se referia a “obras realizadas em mais de uma mídia, como tinta óleo e guache” (HIGGINS, p.47). Diferentemente disso, na intermídia, aconteceria uma fusão conceitual. Ela é uma possibilidade, que existe “onde quer que haja o desejo de fundir duas ou mais mídias existentes” (HIGGINS, 2012, p. 48), e através da fusão conceitual entre elas resultaria, portanto, na criação de uma nova mídia.

Ao se pensar de acordo com a determinação proposta por Higgins e considerar o contexto das artes contemporâneas à época em que o primeiro ensaio foi escrito, muitas das obras realizadas naquele período poderiam ser classificadas a partir da perspectiva do termo por ele apresentado. No diagrama elaborado pelo artista (figura 23), Higgins inclui o *Happening*, a *Performance* de arte, Poesia Concreta, o *Fluxus* (objetos, cinema e *performance*), a *Mail Art*, entre outros que se situam, segundo o autor, entre duas ou mais mídias sob a denominação de *intermedia*. O conceito de Higgins, portanto, pretendia atribuir uma designação que menos dividisse do que generalizasse as manifestações artísticas de vanguarda, a fim de facilitar a compreensão dessas novas artes por quem não fosse um especialista nesses assuntos. Para uma análise mais detalhada, no entanto, com o propósito de abordar as singularidades de cada manifestação, há de se examinar o termo *intermedia* concebido por Higgins a partir de aspectos mais específicos. Pois ainda que os *Happenings* e *Performances* de arte possam ser designados por tal terminação, há particularidades que os diferenciam na forma pela qual seus componentes se relacionam. Do mesmo modo, o evento *Exploding Plastic Inevitable* também pode ser considerado *intermedia* na concepção de Higgins, visto que este estaria entre o show de música *pop*, o cinema e a dança; entretanto, como já foi discutido, possui peculiaridades que o distinguem dos *Happenings* e da *Performance* de arte, ambos também *intermedia*.

Figura 23 - *Intermedia Chart*

Fonte: Leonardo. (HIGGINS; HIGGINS, 2001, p. 50)<sup>96</sup>.

Assim sendo, a fim de realizar uma abordagem mais específica da articulação de mídias que compõem o EPI, será utilizado também o conceito de “intermedialidade” elaborado por Irina Rajewsky. Isso porque a designação proposta por Higgins (2012), embora pertinente, é um pouco genérica e não compreende todas as relações entre as mídias que articulam o EPI. Além da combinação de mídias, que se aproxima da ideia proposta por Higgins, há também relações de referências intermidiáticas e de transposição de mídias, que serão detalhados no conceito de intermedialidade em sentido restrito de Irina Rajewsky (2012b).

## 5.2 O conceito de Intermedialidade em sentido restrito, de Irina Rajewsky

Em seu estudo acerca da intermedialidade, Irina Rajewsky constata que se trata de um termo empregado de maneira bastante generalizada por diversas abordagens críticas, o que suscita diferentes concepções a seu respeito (2012b, p. 16). Por ser um termo utilizado de forma bastante abrangente, relacionado a situações diversas, acabou por difundir “conceitos heterogêneos de intermedialidade”, resultando em “imprecisões e incompreensões” (RAJEWSKY, 2012b, p.17). A autora, dessa forma, “tentando reduzir a um denominador comum o grande número de concepções atuais de intermedialidade” (RAJEWSKY, 2012b, p.18) apresenta um conceito mais amplo, cujo termo seria empregado de forma mais geral,

<sup>96</sup> HIGGINS, Dick; HIGGINS, Hannah. *Intermedia*. Leonardo, [s.l.], v. 34, n. 1, p.49-54, fev. 2001.



para todos os fenômenos que acontecem entre as mídias. A partir dessa proposição, Rajewsky afirma que um “*conceito amplo de intermedialidade*” (2012b, p. 18, grifo nosso), possibilita diferenciar fenômenos “*intramediáticos*” e “*transmediáticos*” (2012b, p. 18, grifo da autora). No entanto, complementa que um conceito de intermedialidade empregado no uso mais abrangente não possibilita que se origine uma teoria única que contemple as diferentes concepções de intermedialidade que caracterizam fenômenos específicos. Em vista disso, a autora elabora um estudo que considere a “*intermedialidade como uma categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas*” (RAEWSKY, 2012b, p. 19, grifo da autora).

Rajewsky (2012b, p. 22) então propõe o estudo da intermedialidade em seu “sentido mais restrito”, considerando a maior diversidade de fenômenos e reconhecendo maior variedade de qualidades intermediáticas, dividindo-as em subcategorias: no sentido mais restrito da transposição midiática; no sentido mais restrito de combinação de mídias e no sentido mais restrito de referências intermediáticas. Todas as subcategorias têm em comum a interseção da linha divisória entre mídias diferentes (RAJEWSKY, 2012b, p. 22), mas são analisadas pela autora em grupos distintos para desenvolver um tipo de estudo para cada um deles.

*A intermedialidade no sentido mais restrito de transposição midiática*, de acordo com Rajewsky (2012b, p. 24), diz respeito à transformação de um produto de mídia em outra mídia. Como uma adaptação cinematográfica, na qual um produto de origem, um texto, por exemplo, seria o princípio para a transformação em outro produto de mídia, neste caso, o filme.

*A intermedialidade no sentido restrito de combinação de mídias* refere-se, segundo a autora, a produtos de mídia que são resultado do processo de combinação entre duas ou mais mídias, nas quais “cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto” (RAJEWSKY, 2012b, p. 24) resultante. O qual pode admitir desde a convivência de duas ou mais mídias diferentes até uma “integração genuína”, que “não iria privilegiar nenhum de seus elementos constitutivos” (RAJEWSKY, 2012b, p. 25). Como exemplo de combinação de mídias, Rajewsky cita a ópera como gênero único, que teria se originado da combinação de diferentes formas midiáticas (2012b, p.25).

*A intermedialidade no sentido mais restrito de referências intermediáticas*, segundo a autora, são compreendidas como “estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto” e este, por sua vez, “usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a um

subsistema midiático específico [...], ou a outra mídia como sistema” (RAJEWSKY, 2012b, p. 25). Logo, ao invés de haver uma combinação entre mídias, como no caso anterior, o produto de mídia irá evocar elementos de uma mídia diferente. A partir dessa subcategoria, Rajewsky desenvolve a ideia de intertextualidade, intermidialidade e o caráter “como se” das referências intermidiáticas.

Com relação ao texto e intertextualidade, a autora os utiliza como conceitos restritos, os quais dizem respeito a uma referência intramidiática:

uma concepção restrita de “texto” dá a entender que a intertextualidade é entendida no sentido de referências feitas por um texto (literário) tanto a outros textos individuais como a (sub)sistemas literários. Assim, a intertextualidade é entendida como apenas uma subcategoria da intramidiaticidade. Dentro da última categoria, poderíamos também classificar referências de um filme individual para outros filmes ou subsistemas cinematográficos, referências de uma pintura individual para outra pintura ou para (sub)sistemas pictóricos (RAJEWSKY, 2012b, p. 43).

Ou seja, de acordo com a perspectiva da autora, tanto a intertextualidade, ou subsistemas cinematográficos e pictóricos, não suscitam o cruzamento das fronteiras das mídias, pois eles mantêm-se em uma mídia única, o que caracteriza, portanto, uma referência intramidiática.

No caso das referências intermidiáticas, contudo, as fronteiras das mídias se cruzam, causando uma “diferença midiática” que “faz surgir ou, pelo menos, *pode* fazer surgir [...] o caráter ‘como se’ das referências intermidiáticas” (RAJEWSKY, 2012b, p. 28, grifo da autora). O caráter “como se” aparece quando uma mídia, através da utilização de seus artifícios específicos, segundo Rajewsky, “evoca ou imita” (2012b, p. 28) artifícios de uma outra mídia distinta. Evoca ou imita, porque seria incapaz de “*usar* ou genuinamente *reproduzir* elementos ou estruturas de um sistema midiático diferente” por meio de artifícios próprios (2012b, p. 28, grifo da autora). Como exemplo de referência intermidiática, a autora (RAJEWSKY, 2012b, p. 29) descreve uma *performance* de dança-teatro, intitulada *Körper* (Corpos) de Sasha Waltz, na qual aparece no palco uma construção que se assemelha a uma moldura de um quadro, delimitada por um fundo opaco e uma frente transparente. Na parte interna, entre o fundo e a parte transparente frontal da moldura, estão os dançarinos, com indumentária semelhante a tangas, parecendo suspensos no ar, apoiados entre as duas dimensões internas da moldura, mexendo-se lentamente em várias direções. Segundo Rajewsky (2012b, p. 30), a maneira com a qual a cena descrita foi organizada – moldura, iluminação, indumentária – evocará no público a associação com a mídia pintura. Isso estabelecerá, portanto, uma referência intermidiática entre a mídia dança-teatro – que é uma “mídia convencionalmente distinta” e encontra-se em sua “própria materialidade e midialidade específicas” (RAJEWSKY, 2012b, p. 31) – com uma outra mídia diferente e suas especificidades, nesse caso a pintura. Há também o exemplo da pintura foto-realista, a qual,

segundo Rajewsky, evoca "a impressão de uma qualidade fotográfica" (2012a, p. 62) em quem a observa. Através de qualidades específicas do meio pictórico, que evocam no observador "experiências ou 'enquadramentos' midiaticamente similares aos da fotografia, conducentes a uma ilusão, um 'e se', de qualidade fotográfica" (RAJEWSKY, 2012a, p. 62).

O conceito de “intermedialidade no sentido mais restrito de referências intermidiáticas” (RAJEWSKY, 2012b) será utilizado a seguir para explorar as referências intermidiáticas existentes na obra de Andy Warhol, enquanto artista da *Pop Art*, seus trabalhos no cinema *underground* e o evento *Exploding Plastic Inevitable*. Posteriormente as subcategorias de combinação de mídias e transposição de mídias serão retomadas para discutir como as mídias estavam articuladas no EPI.

### 5.3. A intermedialidade de Andy Warhol

Por ser um artista que transitou em diversas áreas das artes (pintura, cinema, música, fotografia), Andy Warhol produziu obras em mídias diferentes ao longo de sua carreira. Iniciou na profissão de *designer* comercial no final dos anos 1950 e, no início da década seguinte, já era artista visual renomado. Passou então a dedicar-se ao cinema *underground* e mesmo ao lidar com um meio diferente das telas serigráficas, sua obra audiovisual mantinha características dos primeiros trabalhos na pintura. Poucos anos depois, realizou o EPI e assim se distanciava cada vez mais de sua produção inicial em relação aos meios com os quais trabalhava. No entanto, mesmo que se tratasse de diferentes tipos de arte, características das obras anteriores ainda continuavam presentes. Pode-se pensar nesses aspectos recorrentes em seu trabalho como referenciais intermidiáticos, as quais para adaptar-se ao novo meio se utilizavam das capacidades deste para evocar características específicas de trabalhos realizados anteriormente.

A versatilidade de Warhol como um artista que atuava em áreas distintas foi observada por Danto, que afirmou: “Warhol tinha ampliado o conceito de artista para uma pessoa que não limitava seu produto a um meio em particular” (2012, p. 145), e por isso produziu um conjunto de obras bastante heterogêneo. Essa diversidade estaria bem evidente nos eventos EPI, pois contavam com atrações distintas. Assim sendo, era um show de variedades, em que pessoas diferentes se envolviam em sua execução e também contribuíam criativamente para a concepção do mesmo em sua totalidade. No entanto há algumas práticas e características que evocam obras do artista anteriores a realização dos shows. Para que se percebam esses elementos, é preciso que se examine o percurso de Warhol desde os anos iniciais na pintura e no cinema para que então eles possam ser observados no EPI.

O cinema e a gravação de filmes adentraram na carreira de Warhol em 1963, quando

ele, inspirado pela cena do cinema *underground* de Nova York, adquiriu sua primeira câmera. Seu método de gravação dos primeiros filmes era bastante simples: colocava a câmera em um tripé, sem se preocupar com o cenário, iluminação ou direção. Apenas posicionava o filmado em frente à câmera e na duração de um rolo completo de filme (em torno de 3 minutos) o sujeito permaneceria quase imóvel diante dela. Esse método de gravação ficou conhecido como *screen test*, e o resultado aproximava-se a um retrato vivo do filmado.

A câmera, frequentemente, não fazia qualquer movimento; era enquadrada em *close* no rosto do retratado e estática ela persistia até o final do rolo de filme. Esse enquadramento lembrava muito os retratos que Warhol produziu em serigrafia e por usar equipamentos sem muitos recursos tecnológicos as imagens captadas resultavam em pouca qualidade. O sujeito filmado adquiria, portanto, aparência de imagem estilizada, de contrastes marcantes, semelhante aos retratos em serigrafias que anteriormente imprimia para a elaboração de suas telas. Assim, pode-se pensar que as imagens produzidas pela câmera de pouco recurso técnico evocava os retratos estilizados que o artista conseguia através da impressão serigráfica.

Essa relação, no entanto, não se limitava aos *screen tests*, pois os primeiros filmes de Warhol também consistiam em imagens de pouco movimento, com enquadramento bastante parecido. A temática dessas produções era o registro de pessoas em atividades comuns, como o filme *Sleep* (1963); *Eat* (1963) e *Kiss* (1963). De acordo com Danto (2012, p. 106), esses filmes iniciais “podem ser vistos como uma continuidade dos objetos de suas antigas pinturas”, pois se relacionam com a temática retratada por elas: “latas de sopa, portas contra tempestade, geladeiras, embalagens de mercado – o corriqueiro e cotidiano, o que o mundo faz em todos os lugares na maior parte do tempo” (DANTO, 2012, p.106).

Outro filme desta fase inicial que se notabilizou foi *Empire* (1964), em que o edifício *Empire State Building* foi filmado durante seis horas. A câmera utilizada foi uma Auricon; e, ao contrário do equipamento empregado nas outras produções, esse era capaz de captar áudio. Contudo, o filme aconteceu em completo silêncio durante todo o tempo. Com exceção do momento em que o sol desapareceu e as luzes do *Empire State Building* acenderam com a chegada da noite, não houve qualquer outra mudança de cenas durante o filme. Diante da tela na qual fosse projetado, portanto, ele poderia ser contemplado como se fosse um quadro. Pois assistir a esses filmes de sua fase inicial, que se estruturavam na exibição de imagens desprovidas quase completamente de movimento e na ausência de narrativa, a fruição acontecia semelhante à contemplação de uma pintura.

Essa imagem descrita anteriormente estaria mais semelhante aos seus quadros da *Pop Art* quando fosse colorida por matizes vibrantes e cores chapadas. E quanto a isso, ao se observar o colorido que era produzido com o *slide* de gelatina no EPI, pode-se perceber uma

referência intermediária entre o mesmo e as obras pictóricas de Warhol. Não somente as cores vibrantes da iluminação do show, mas também o ato de colorizar o ambiente, as pessoas e os filmes exibidos pelos projetores, evocavam uma semelhança entre o ato de pintar e as imagens produzidas como artista visual. Para fazer tal relação, primeiro será apresentado brevemente como aconteceu o desenvolvimento da técnica de Warhol na pintura, para então ser demonstrado como a referência intermediária se estabelece no *Exploding Plastic Inevitable*.

Os trabalhos iniciais de Andy Warhol – em sua fase de transição de artista comercial para membro da vanguarda de Nova York, entre os anos de 1959-1961 (DANTO, 2012, p. 22) – preservavam uma característica pictórica advinda do Expressionismo Abstrato, movimento predecessor à *Pop Art*. O artista empregava àquela época a técnica denominada *drip*, ou gotejamento, na qual a marca de tinta respingada ficava propositalmente visível à superfície da tela. Para Danto, essa característica da pintura inicial de Andy Warhol era utilizada “como coloração protetora. Deixar a tinta gotejar não tinha relação com uma convicção íntima e pessoal” (2012, p. 36), como era o caso dos pintores expressionistas abstratos. O *drip* “era considerado uma descoberta, um sinal de autenticidade” (DANTO, 2012, p. 36) e ao adotar essa prática Warhol mantinha seu trabalho de acordo com o que era produzido e aceito no cenário das artes daquele período.

A utilização dessa técnica por Warhol, no entanto, não tardaria muito para ser completamente abandonada. Um dos episódios mais importantes para que isso acontecesse foi a visita de um agente de artes visuais, Emile de Antonio, ao estúdio do artista. De Antonio atentou para duas telas, ambas retratavam garrafas de Coca-Cola. Contudo uma delas havia sido pintada com a técnica *drip*, e a outra mostrava a garrafa reduzida a uma representação gráfica: simplificada ao máximo, exibia a silhueta da garrafa com contornos bem demarcados. De Antonio preferiu a segunda imagem e disse que ela era “incrível – é a nossa sociedade, é o que nós somos, é absolutamente maravilhosa e nua, e você deveria destruir uma e só mostrar a outra” (WARHOL; HACKETT, 2013, p. 14). A partir desse episódio, encorajado por pessoas do campo das artes, como de Antonio e Ivan Karp (agente da *Leo Castelli Gallery*), Warhol abandonou o *drip* e começou a utilizar outra forma de produzir arte: muito mais técnica, distante e impessoal.

Para tanto, o processo de serigrafia para a impressão de imagens foi determinante. Essa técnica passou a ser empregada pelo artista a partir de 1962 (INGRAM, 2014, p. 37), e com ela a reprodução de imagens já prontas, ou de fotografias produzidas por ele próprio, se sofisticou bastante. O uso da técnica serigráfica tornou a realização de seus trabalhos cada vez mais próximo ao de uma produção em série. Dessa forma, a colorização das telas era feita

quase em sua totalidade por meio de um processo mecânico, de maneira que o seu gesto foi completamente abolido. Outra característica marcante nas suas obras era o uso das cores. Por vezes eram vibrantes, contrastantes e chapadas, conferindo à imagem o aspecto de artificialidade; e, às vezes, eram utilizadas em um único tom, atribuindo à imagem um caráter mais pesado, sombrio e dramático.

No EPI a utilização de artifícios para colorização, também esteve presente. Porém ao invés de acontecer pelo uso de tintas, como nas pinturas, o ato de colorir se dava por meio da iluminação. Como se os *slides* de gelatina colorida fossem suas tintas, Andy Warhol direcionava o projetor de *slides* – como outrora o fez com o pincel ou com o rodo serigráfico – à sua temática (que poderiam ser os filmes ou as pessoas no palco). Com o *slide* de gelatina os “pintava” em tons vibrantes, ou sombrios, assim como fez em suas imagens na *Pop Art*.

O processo de colorir suas obras, após o abandono completo do *drip*, era feito por meio de dispositivos técnicos como no método da impressão serigráfica, por exemplo. No EPI, esse processo de colorização por mediação técnica também acontecia, mas por meio de feixes coloridos de luz, que irradiavam sobre os seus filmes, sobre os integrantes da banda, dançarinos e o público. Assim como nas telas, nos shows ele podia manipular as imagens através do colorido por meio da iluminação com a qual pintava as imagens na tela de projeção. Mais do que isso, com a iluminação, que ocupava todo o ambiente do evento, poderia animar esse espaço irradiando cores vivas e brilhantes; ou torná-lo sombrio e temeroso ao projetar as sombras dos dançarinos e músicos no alto das paredes, utilizando *slides* de cores mais frias e escurecidas.

Como se estivesse diante de uma tela, Warhol permanecia no mezanino em frente ao palco monitorando os *slides* coloridos, preenchendo seus filmes preto e branco de cores extravagantes. O mesmo afirmou: “eu geralmente assistia do balcão ou revezava nos projetores, colocando gelatinas de cores diferentes na frente das lentes e transformando filmes como *Harlot*, *The Shoplifter*, *Couch*, *Banana*, *Blow Job*, [...], com todas as cores diferentes” (WARHOL; HACKETT, 2013, p. 198). E assim, como nas pinturas, mantinha-se distante dos assuntos retratados, de maneira quase impessoal: no mezanino permanecia afastado observando o que acontecia na sua volta.

Pode-se pensar na referência intermediária no momento em que as pessoas no palco e, mais especificamente, os espaços de projeção evocam telas de pintura. As imagens projetadas pelos filmes, por sua vez, evocam as impressões serigráficas e as luzes coloridas funcionam como se fossem as tintas. Na ocasião em que esses três elementos existissem simultaneamente, era como se uma pintura de Warhol então acontecesse naquele determinado momento, como demonstrado na figura 24.

Figura 24 – Tucker em filme de Warhol colorida pelas luzes do *Exploding Plastic Inevitable*.



Fonte – *Print Screen* (à esquerda) de *Moe Gets Tied Up* e *Tumblr* (à direita)<sup>97</sup>.

Inicialmente, a imagem fílmica continha o enquadramento e o aspecto de contraste marcante (de aparência estilizada) como nas telas de serigrafia. Ao ser exibida no EPI adquiria o colorido produzido com a luz, assumindo tons de cores semelhantes ao que o artista utilizava nas artes visuais.

Nos trabalhos de Warhol também era recorrente a repetição de imagens semelhantes entre si para compor uma única obra (figura 25).

Figura 25 – Díptico de Marilyn (1962).



Fonte: MCCARTHY, 2002, p. 41.

Essa característica foi favorecida pela técnica da serigrafia, que possibilitava a reprodução de cópias quase perfeitas, não fosse alguma falha pouco perceptível advinda desse processo de impressão. A repetição de imagens que conseguia através da serigrafia será evocada de forma semelhante nos filmes, com o uso da câmera filmadora. Pois através dela irá elaborar uma sequência de frames muito parecidos entre si de assuntos que permanecem praticamente estáticos durante a filmagem. A justaposição de telas irá também acontecer em outras mídias além da pintura. Em *Chelsea Girls* (1966), por exemplo, filmado no verão de 1966 (e, portanto, ao mesmo tempo em que aconteciam as apresentações do EPI), Warhol faz uma

<sup>97</sup> À esquerda, *Moe gets tied up*, de Andy Warhol, 1966. Imagem à direita disponível em: < [http://38.media.tumblr.com/tumblr\\_m3og96yrmL1qcl59b.jpg](http://38.media.tumblr.com/tumblr_m3og96yrmL1qcl59b.jpg)>. Acesso em out. 2015.

experiência com telas seccionadas. Em cada um dos lados da tela exhibe cenas diferentes, mas em algumas cenas o mesmo ator aparece nos dois lados em ângulos distintos (figura 26).

Figura 26 – Mary Woronov como Hanoi Hannah em *Chelsea Girls*.



Fonte: *print scream* de *Chelsea Girls* (1966).

De forma semelhante, a exibição de imagens em telas separadas também era evocada no EPI. Nos três espaços de projeção, *screen tests* e filmes de Warhol eram mostrados em cenas muito parecidas, em que os atores ou retratados apareciam em ângulos muito semelhantes (figura 27).

Figura 27 – Repetição de imagens no *Exploding Plastic Inevitable*.



Fonte: *Site Gettyimages*<sup>98</sup>.

Barry Lord, jornalista da *Arts/Canada*, notou tal característica no show que presenciou em Hamilton, Otário. Lord disse que nos filmes projetados

as mesmas pessoas permanecem ou reaparecem em ambas as telas. Portanto nós estamos assistindo suas imagens similares em caráter geral, mas significativamente diferentes em detalhes específicos – um equivalente cinematográfico aos rostos repetidos de Marilyn e Liz nas telas de pinturas de anos atrás<sup>99</sup> (LORD apud BOCKRIS; MALANGA, 2002, p. 103).

Assim sendo, alguns aspectos principais da estética de Warhol são recorrentes em seus trabalhos ao longo de seu percurso por diferentes campos das artes. Apesar de utilizar meios

<sup>98</sup> Fotografia de Steve Schapiro. Disponível em: <<http://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/the-velvet-underground-performing-on-stage-during-andy-news-photo/525595506>>. Acesso em maio de 2016.

<sup>99</sup> The same persons remain or re-appear in both halves, so that we are watching two images similar in general character, but significantly different in specific detail - a cinematic equivalent to the repeated faces of Marilyn and Liz in Warhol's screened paintings of several years ago (LORD apud BOCKRIS; MALANGA, 2002, p. 103).



distintos em cada uma das diferentes áreas em que atuou, alguns traços permaneciam e se reinventavam. Tanto é que mesmo em um evento grupal, em que houve a participação de outros atores, as características principais da estética que desenvolveu ao longo de sua carreira permaneceram. Tais como, a tonalidade das cores, a produção de imagens contrastadas de contornos demarcados, posteriormente dispostas lado a lado em repetição e especialmente a mediação técnica como artifício primordial para a elaboração da obra de arte.

#### **5.4 A intermedialidade no *Exploding Plastic Inevitable***

A descrição do *Exploding Plastic Inevitable*, apresentada no terceiro capítulo, mapeou as linguagens que o compõem ao se ter considerado *performance*<sup>100</sup> uma linguagem híbrida: verbo-visual-sonora (SANTAELLA, 2001). Por isso procuramos identificar, nos itens que compunham o evento, onde essas linguagens apareciam em maior predominância, para que então a descrição dos mesmos pudesse orientar a reconstrução do show.

Neste subcapítulo, novamente a linguagem sonora será compreendida como a música do *Velvet Underground*. A linguagem visual, como os filmes de Andy Warhol; *performances* de dança; *performance* da banda e o show de luzes. A linguagem verbal como as letras das canções do *Velvet Underground*. Cabe lembrar que para Santaella (2001), dança, filmes e a *performance* de uma banda são designados como linguagens híbridas. No entanto, para a descrição do evento e para se pensar como ele foi articulado, dança, filme e *performance* da banda são aqui considerados especialmente pelo seu aspecto visual.

A seguir será discutido como acontecia a articulação de linguagens no EPI pela perspectiva da “intermedialidade em sentido mais restrito de combinação de mídias” de Rajewsky (2012b). Para a autora, neste caso de intermedialidade em sentido restrito, “as várias formas de articulação midiática se apresentam todas na sua materialidade afim e contribuem todas, cada qual de uma maneira especial, para a constituição e significação da encenação inteira” (RAJEWSKY, 2012a, p. 60). Assim sendo, analisaremos cada componente em si e identificaremos de que forma ele está articulado aos demais (relações que podem acontecer com frequência ou ocasionalmente) na elaboração da cena. Também será considerada a concepção *intermedia* elaborada por Higgins (2012), a partir da qual buscaremos compreender de que modo os itens que compõem o EPI estão fundidos conceitualmente. As combinações entre os componentes serão apresentadas em separado em um primeiro momento, para ao final pensarmos na constituição do evento como um todo.

Os filmes estavam no centro do espetáculo, pois as três telas de projeção localizavam-se (do chão ao teto) no fundo do palco e em suas laterais. Ocupavam, portanto, uma posição

<sup>100</sup> Neste subcapítulo, o termo *performance* continuará sendo utilizada. Porém não deve ser confundida com o conceito de *performance* de arte, discutido no capítulo anterior, e que diz respeito ao campo das artes cênicas.

de destaque, que também poderia ser entendida como um cenário para as apresentações. Sempre em evidência, os filmes causavam estranhamento aos não iniciados na linguagem experimental do cinema *underground*: grande parte da produção audiovisual de Warhol do período inicial utilizava imagens com pouco movimento, de enquadramentos e cenas extensas, e era desprovida de narrativa no sentido tradicional. Os filmes (componente em que residia a autoria de Andy Warhol com mais proeminência) ficavam na posição central e estavam articulados a todos os demais elementos do show. A saber: letras, banda, dança, show de luzes e música. A seguir será explicado como essas combinações aconteciam.

Os filmes se combinavam às letras, em algumas ocasiões, quando mostravam cenas semelhantes àquelas descritas nas composições de Lou Reed. É oportuno ressaltar que a maioria das canções do *Velvet Underground* já tinham sido escritas antes da associação com Andy Warhol e dos shows do EPI. No entanto, quando foi escolhido para ser o conjunto agenciado pelo artista, parte dessa decisão foi em razão da proximidade que existia entre a arte que ambos praticavam, mesmo sendo em campos diferentes. Lembra Reed, referindo-se a Warhol “Andy me falou que o que fazíamos com música era a mesma coisa que ele fazia com os filmes e a pintura<sup>101</sup>” (*apud* BOCKRIS, 2014, p. 112, tradução nossa). Sendo assim, quando filmes e letras foram articulados no show, em situações mais específicas, era possível que se assistisse nas telas algo muito semelhante ao que era cantado por Lou Reed e Nico. É o caso do filme *Vinyl*, que exhibe cenas de sadismo. Além disso, de forma mais geral, tanto os filmes quanto as letras se referiam personagens semelhantes: *junkies*, *freaks*, pessoas marginalizadas do *underground*. E retratavam assuntos que perturbavam o público, como atestou Bockris “a banda não apenas fazia a mesma coisa que os filmes de Warhol – fazia as pessoas se sentirem desconfortáveis – mas seu nome, e o fato de cantarem sobre assuntos tabu, encaixavam perfeitamente no programa de Warhol<sup>102</sup>” (2014, p. 102, tradução nossa). Havia aqui um tipo de associação conceitual, portanto um agenciamento temático de questões que são tratadas paralelamente a partir de diferentes linguagens.

A combinação entre filme e banda e filme e dança acontecia de modo semelhante – mostravam nas telas os personagens que estavam no palco. Era o caso dos filmes *Moe Gets Tied Up* (1966), em que aparecem os quatro integrantes da banda; *The Velvet Underground Tarot Cards*<sup>103</sup> (1966) – filmado especialmente para ser exibido no EPI; e *A Symphony of*

<sup>101</sup> Andy told me that what we were doing with music was the same thing he was doing with movies and painting (*apud* BOCKRIS, 2014, p. 112).

<sup>102</sup> Not only did the group do the same the same thing Warhol’s films did – make people uncomfortable – but their name, and the fact that they sang about taboo subjects, perfectly fit Warhol’s program (BOCKRIS, 2014, p. 102).

<sup>103</sup> Neste filme dirigido por Andy Warhol, uma cartomante lê o tarô para cada integrante da banda, sendo constantemente interrompida pelo caos criado pelos personagens ao seu redor. No elenco: John Cale, Nico,

*Sound* (1966), no qual a banda aparecia em ensaio na *Silver Factory*. Como já dito, relação semelhante também acontecia com os dançarinos, pois alguns filmes de Gerard Malanga e Mary Woronov também eram exibidos durante o show. Era uma prática recorrente de Warhol enquanto excursionava com o EPI fazer filmes em que aparecessem os músicos e os dançarinos. As imagens dos filmes eram então sobrepostas com as pessoas que estavam em cena, deixando o público confuso entre o que acontecia no filme e o que acontecia ao vivo. Apesar de ser uma situação que, por vezes, perturbava os espectadores, pode-se entendê-la também como uma extensão da estética já estabelecida por Warhol, que privilegiava a repetição de imagens. Neste caso, a imagem não limitada ao espaço bidimensional da tela de projeção, é estendida para o tridimensional ao colocar pessoas em cena, sobrepondo-as às imagens delas mesmas projetadas pelos filmes<sup>104</sup>. Como na figura 28, que mostra Nico e Malanga nas telas de projeções, estando ambos também no palco.

Figura 28 – Projeções no *Exploding Plastic Inevitable*.



Fonte: Site de Ian MacEachern<sup>105</sup>.

Os filmes também se combinavam às luzes, pois eles eram coloridos por elas a todo momento. Sobre eles também eram sobrepostos os *patterns* luminosos, que eram então fundidos em uma só imagem que admitia várias cores e formas. Algumas eram abstratas, formando figuras indistinguíveis nas telas de projeção. Algo próximo ao que pode ser observado na figura 29.

---

Susan Bottomly, Mary Woronov, Ingrid Superstar, Eric Emerson, John Wilcock, Lou Reed, Angelina “Pepper” Davis, Maureen Tucker, Sterling Morrison, e Danny Williams. Disponível em: <<http://www.warhol.org/responsive/event.aspx?id=3002>>. Acesso em abr. de 2016.

<sup>104</sup> Susan Sontag observou a característica de romper com o bidimensional das telas de pintura na prática dos happenings. Segundo a autora, essas manifestações eram “denominadas por alguns como o ‘teatro dos pintores’ – [...] – que podem ser como pinturas animadas, mais precisamente ‘colagens animadas’” (SONTAG, 1989, p. 311). Para a autora a extensão para além da tela de pintura consistia em uma “intenção latente” para que a mesma se projetasse de forma tridimensional (SONTAG, 1989, p. 311). No caso de Warhol, essa tentativa de expansão tridimensional pode ser vista nas apresentações do EPI, e também em trabalhos anteriores em obras do tipo instalação, como a *Brillo Box* (1964) e as *Silver Clouds*, ou *Silver Pillows* (1965-1966).

<sup>105</sup> Disponível em: <<http://www.ianmaceachern.com/>>. Acesso em set. 2015.

Figura 29 – *Patterns* e projeções.

Fonte: DEROGATIS, 2010, p. 74.

Filmes e músicas também se combinavam, ainda que em situações bem pontuais. Isso acontecia quando alguns frames eram aproximados e afastados no ritmo das canções. Como já dito, todas essas combinações estão expostas em separado para que se possa melhor organizar e compreender como funcionavam. No entanto, na prática, elas aconteciam simultaneamente e fundiam-se com frequência. A exemplo do que presenciou McGuire em uma interessante fusão entre imagem, luz e som no EPI:

O V.U. realiza uma fusão orgânica de imagem, luz e som. Eles fazem essa fusão através do [...] uso sofisticado de projeções de filmes. Por exemplo, uma noite ao tocar '*Venus in Furs*', Lou Reed concentrou sua visão sobre um filme de seu rosto, ritmicamente em *zoom in* e *zoom out*, estabelecendo assim ligação em espiral entre ele, a música e o fluxo imagem/luz<sup>106</sup> (1968, p73).

As letras das composições de Lou Reed frequentemente funcionavam como narrativas curtas, sendo uma de suas características principais a criação de personagens. Esses personagens geralmente tinham vivência no submundo urbano e poderiam se referir a ele próprio ("*I'll be your mirror*"), ao ouvinte ("*European son*") ou a uma terceira pessoa ("*All tomorrow's parties*"). Dessa forma, Reed era como se fosse o narrador ou o protagonista de uma pequena história, pois para ele "escrever canções é como fazer uma peça em que você se dá o papel principal" afirmou o compositor<sup>107</sup> (*apud* WITTS, 2006, p. 44, tradução nossa). A esse exemplo, em *Heroin* (escrita em primeira pessoa), ele é o protagonista. A letra é em sua maior parte o relato de uma ação praticada pelo narrador: "*'Cause when the smack begins to flow/ then I really don't care anymore/ Ah when that heroin is in my blood/ And that blood is in my head/ Man thank God I'm good as dead*<sup>108</sup>", em que é retratada sua experiência ao injetar heroína.

<sup>106</sup> The V.U. brings about an organic fusion of image, light and sound. They bring about this fusion by [...] their sophisticated use of film projections (for instance, one night while playing '*Venus in Furs*', Lou Reed focused his vision on a film of his face rhythmically zooming in and out, thus establishing a spiraling feedback connection through himself, the music and light/image flow) (MCGUIRE, 1968, p. 73).

<sup>107</sup> Writing songs is like making a play and you give yourself the lead part (*apud* WITTS, 2006, p. 44).

<sup>108</sup> "Porque quando ela começa a circular/ aí é que já não estou mais nem aí mesmo/ Ah, quando a tal heroína entra no meu sangue/ E esse sangue vai pra minha cabeça/ Cara, graças a Deus, fico bem como se estivesse morto" (REED, 2010, p. 33, tradução de SCHWARTZ; GALINDO).

Witts (2006, p. 44) aponta a semelhança entre as letras de Reed e uma peça de teatro ao dizer que em alguns casos elas anunciam a chegada ou saída de um personagem, como se Reed estivesse dirigindo a cena. É o caso de “*Femme Fatale*” (“*Here she comes you, better watch her step*”) e “*There she goes again*”.

Assim como em peças de teatro, Reed também descreve os atributos específicos dos personagens. Como acontece em “*Waiting for the man*” – “*Here he comes, he’s all dressed in black/ PR shoes and a big straw hat*<sup>109</sup>”, e “*Black angel’s death song*” – “*And wandering’s brother walked on through the night/ with his hair/ in his face/ long long splintered cut from the knife of G.T*<sup>110</sup>”. Ambas com exemplos de caracterizações detalhadas da aparência e figurinos de seus protagonistas. Por vezes, os personagens são citados pelo nome, e logo após são referidos envolvidos em alguma situação ou descritos em suas singularidades, como Teenage Mary, Margarita Passion, Seasick Sarah e Beardless Harry em “*Run run run*” e Holly [Woodlawn], Candy [Darling], Joe [Dallesandro], Sugar Plum Fairy e Jackie [Smith] em “*Walk on the wild side*”. Ambas se estruturam de forma semelhante: um personagem citado por estrofe, com seu nome seguido por sua descrição e uma breve história sobre eles. Algumas canções, o narrador se dirige ao personagem em tom imperativo, dizendo-o o que ele deve fazer. É o caso de algumas passagens de “*Venus in furs*”: “*Kiss the boot of shiny shiny leather/ shiny leather in the dark/ Tongue the thongs, the belt that does await you/ Strike dear mistress and cure his heart*<sup>111</sup>”. Nesses caso, a entoação autoritária se deve à relação de submissão entre o escravo (Severin) e sua algoz (a Vênus das Peles).

A abordagem dessas temáticas, como consumo de drogas e sadomasoquismo, e principalmente o tratamento explícito que dava a esses assuntos foram algumas das razões pelas quais as músicas do grupo causaram grande inquietação à época. Isso porque, como afirma Frith (1996, p. 159, tradução nossa) “as palavras de uma canção importam para as pessoas. Elas são o elemento central de como as músicas *pop* são ouvidas e avaliadas<sup>112</sup>”. Ou seja, muito da imagem que foi construída em torno da banda, em relação ao que o público pensava a seu respeito, se deu em grande parte pelas letras ousadas de suas composições. Além disso, as palavras de uma canção, para Frith, são “palavras em *performance*” que devem ser pensadas “em termos de uma relação persuasiva entre o cantor e o ouvinte<sup>113</sup>” (FRITH,

<sup>109</sup> “Aí vem ele, todo vestido de preto/ Sapatos de operário e chapéu de malandro” (REED, 2010, p. 27, tradução de SCHWARTZ; GALINDO)

<sup>110</sup> “E o irmão andarilho perambulou pela noite/ Com o cabelo/ Na cara/ De alto a baixo repartido com uma faca G.T” (REED, 2010, p. 36, tradução de SCHWARTZ; GALINDO).

<sup>111</sup> “Beije a bota de couro brilhante, brilhante/ Brilhante, o couro no escuro/ Falem os chicotes, a cinta que espera por você/ Castigue-o, minha senhora, para que seu coração seja curado” (REED, 2010, p. 29, tradução de SCHWARTZ; GALINDO).

<sup>112</sup> Words matter to people, that they are central to how pop songs are heard and evaluated (FRITH, 1996, p. 159).

<sup>113</sup> We have to treat them as in terms of the persuasive relationship set up between singer and listener (FRITH, 1996, p. 166).

1996, p. 166, tradução nossa). Essa relação descrita por Frith ocorre frequentemente no ato de escutar alguma canção. No caso de um show, como o EPI, isso será reforçado pela presença dos *performers* no palco, ao vivo, proferindo as palavras diretamente ao público. Nesta ocasião, além da *performance* que essas palavras contêm em si, são também traduzidas pela *performance* ao vivo dos vocalistas – “personagens com uma atitude, em uma situação, falando a alguém<sup>114</sup>” (FRITH, 1996, p. 169, tradução nossa). Nota-se aqui então uma realização que potencializa a dimensão da linguagem verbal, especificamente pela sua relação com o visual. A presença da banda, junto de seu figurino e atitude em palco, tornavam as letras das canções num tipo de apresentação híbrida, indiscernível em sua recepção ao público.

As letras de música estavam fortemente combinadas à dança de Malanga e Woronov e essa relação é uma das mais proeminentes no EPI. Como já foi dito, as letras de Reed eram como pequenas peças. Quando foram apresentadas ao vivo no EPI tiveram na coreografia dos dançarinos os atores para a sua encenação. Através dos relatos pesquisados, obteve-se a descrição das *performances* para duas das canções mais célebres do grupo: *Venus in Furs* e *Heroin*. O personagem Severin, mencionado na letra, era o protagonista da coreografia de *Venus in Furs*. Malanga, quando a canção era executada, entrava em cena com um chicote de couro, com o qual encenava cenas de sadomasoquismo mencionadas na canção, junto a Mary Woronov.

A canção *Heroin* descreve o ato de injetar heroína e de se estar sob seu efeito, exatamente o que foi encenado através da coreografia de Malanga. Inspirado pela letra da canção levou para o palco objetos que se assemelhassem a seringas. O dançarino os manuseava de maneira que representasse o uso do narcótico referido na letra da canção.

Sobre a *performance* da banda, pode-se observar que ela está atrelada estreitamente à música e à letra das canções. No entanto, essa combinação não é específica do EPI, visto que qualquer músico ao tocar um instrumento ou cantar uma canção inscreve nesses atos sua *performance* pessoal. Mas ainda assim, pode-se pensar nessa combinação no caso do EPI, considerando que a banda estava inserida em um ambiente em que diversas situações aconteciam simultaneamente à sua apresentação.

Para Frith, cantores de música *pop* estão envolvidos em um processo de atuação que compreende a imagem do performer e o papel exigido por cada letra que ele irá interpretar (FRITH, 1996, p. 212). No EPI, a interpretação de um papel por parte de Reed e Nico fica aparente no comportamento distante adotado por eles e pela banda nas apresentações: permaneciam a maior parte do tempo estáticos e por vezes ficavam de costas para o público.

---

<sup>114</sup> [...] the singer: a character with an attitude, in a situation, talking to someone (FRITH, 1996, p. 169).

Uma atitude que, certamente, se diferenciava muito do que a audiência dos shows de música *pop* estava habituada àquela época. Não interagiam, portanto, com a plateia e sua gestualidade ficava restrita ao manejo de seus instrumentos musicais – ocasião em que a combinação entre música e *performance* fica mais evidente. Já que a banda permanecia praticamente imóvel sem fazer muitos gestos para interagir com a plateia, será a manipulação dos instrumentos musicais que irá desenhar grande parte de sua *performance* no palco. O distanciamento proposital da banda em relação tanto ao público quanto ao que se esperava de um conjunto de música *pop* aumentava essa carga conceitual de estranhamento do EPI como um todo. Pois não somente nos encontramos diante de um espetáculo que delineava de maneira bastante estreita uma relação entre artes de vanguarda e música *pop*, algo inovador e inédito, mas também deixava claro como a *performance* deveria ser entendida como um todo. Sempre na relação entre as diferentes linguagens e seus respectivos temas.

Outro ponto importante sobre a banda era a indumentária utilizada nos shows. Para Frith (1996, p. 219, tradução nossa), “a aparência dos músicos [...] claramente afeta como primeiramente nós iremos ouvi-los<sup>115</sup>”, e portanto é importante que se considere também o figurino do grupo como parte da sua *performance*. Os integrantes do *Velvet Underground* vestiam-se de preto e óculos escuros, o que estava de acordo com as roupas pretas dos dançarinos e com a estética obscura dos filmes de Andy Warhol. O figurino de couro preto era contrastado pelos trajes vestidos por Nico, que eram geralmente da cor branca, permitindo então que ela se diferenciasse dos demais. Já que uma das razões principais de tê-la incluído ao grupo era criar uma imagem para a banda, a roupa de cor diferente dos outros integrantes a colocava mais ainda em evidência.

Através da *performance* de dança no EPI se estabelecia alguma relação (ainda que não muito recorrente) de interação com o público. Como já foi discutido, Cohen (1989, p. 122) denomina de “relação mítica” a situação em que o espectador passa de observador a participante de uma *performance*. A dança no EPI, dessa forma, foi o componente que permitiu que essa relação se estabelecesse, possibilitando que o show se expandisse à dimensão do ritual, bastante comum nos *happenings* praticados à época. Não fosse a *performance* de Malanga e Woronov e toda a encenação carregada de dramaticidade que faziam durante as canções, o evento teria estado bem mais próximo dos shows – ainda que sofisticado por luzes e projeções – mais convencionais de música *pop* feitos à época.

Para Frith “dançar uma música não é apenas mover-se com ela, mas dizer algo sobre ela<sup>116</sup>” (1996, 224, tradução nossa). O autor, neste caso, se refere principalmente a músicos

<sup>115</sup> How musicians look – [...] – clearly affects how at first we hear them (FRITH, 1996, p. 219).

<sup>116</sup> [...]: to dance to music is not just to move to it but say something about it (FRITH, 1996, p. 224).

enquanto *performers*. No entanto, no caso do EPI, em que “a banda nunca dançou” (WORONOV, *summer* 2005) e pouco se movia, pode-se pensar nessa afirmação em relação aos dançarinos. Acompanhando o ritmo da música e principalmente a letra das canções – uma das relações mais proeminentes do evento – as quais funcionavam quase como scripts, executavam a coreografia próximos à plateia. Inspiradas pelas letras, as *performances* de dança se sofisticaram bastante e os dançarinos trouxeram adereços cênicos para o palco. Tudo isso potencializava a carga dramática de sua encenação, e que deixava o público realmente impressionado.

Assim como a banda e o filmes, a dança e seus performers serão coloridos pelas luzes, e portanto estão também articulados a elas. Em algumas ocasiões os dançarinos levarão para a cena lanternas e luzes estroboscópicas e manuseando-as enquanto dançam desenham movimentos luminosos no ar.

A música do *Velvet Underground* era muito diferente do que os outros conjuntos da música *pop* da década de 1960 produziam. Cada integrante possuía um *background* diferente: Lou Reed tinha proximidade com a literatura; John Cale estudou música clássica e trabalhou com músicos *avant garde*; Sterling Morrison era um guitarrista mais técnico que Reed, tinham estilos diferentes que se complementavam perfeitamente; Maureen Tucker – além da aparência andrógina, que muitos diziam chamar a atenção – se destacava por seu estilo único de tocar bateria. Ficava de pé e utilizava *mallets* ao invés de baquetas. Tinha um *kit* de bateria bastante simples, que certa vez foi improvisado com um conjunto de latas de lixo; Nico, ao ser integrada à banda, também trouxe algo peculiar em sua participação. Tinha um timbre de voz muito singular que era acentuado pelo sotaque germânico. A maneira com a qual o sotaque delineava a sua voz ao executar as canções era tão profunda, que outros músicos ao interpretá-las posteriormente imitaram suas inflexões<sup>117</sup>.

A música está vigorosamente combinada à *performance* da banda, e também à letra que será cantada pelo vocalista. Essa proximidade acontece em qualquer ocasião em que se tenha uma banda tocando canções, no entanto, no caso de um show e o fato de se estar diante de uma plateia ao vivo, torna essas relações ainda mais aparentes. A plateia pode, portanto, presenciar a música em seu momento de execução, ao mesmo tempo em que acompanha o ato performático da banda. No EPI, a postura diferente que os músicos adotavam ao permanecerem parados e de costas se encaixava perfeitamente com a sonoridade pouco

---

<sup>117</sup> Certa vez, Sterling Morrison foi questionado sobre as inflexões de Doug Youle – músico que integraria o grupo alguns anos mais tarde após a saída de Cale – ao interpretar uma canção cantada por Nico. Ele afirmou que eles de fato “imitavam o modo como ela [Nico] fazia. Ela nunca dizia “I’ll be your mirror”, era algo como “I be your mirrah”” (apud HARVARD, 2014, p.123).



comum das músicas que tocavam. Reforçando o caráter incomum de suas canções, nas apresentações, a banda também utilizava vários efeitos que deixassem sonoridade mais barulhenta, como microfônias e zunidos aleatórios produzidos pelos instrumentos musicais.

O show de luzes produzia um efeito visual muito marcante. Além de ser uma nova tecnologia utilizada à época<sup>118</sup>, provocava fortes estímulos sinestésicos no público. As luzes eram observadas através de feixes coloridos, nos estrobos (aparelho que produz luzes piscantes), nas lanternas manuseadas por Malanga durante a dança, e nos *patterns*. Os *patterns* luminosos possuíam formas visuais variadas: bolas, pontilhados, quadrados e faixas. Assim como os feixes de luzes coloridas, eram projetados principalmente sobre os filmes, sobre a banda e dançarinos e refletiam sua forma ao local para onde eram direcionados. Morrissey comenta que os *patterns* foram uma das principais contribuições de Warhol para o show: ele pegou algumas gelatinas coloridas e cortou buracos nelas. E então as colocou em molduras de slides para que pudessem ser projetados (*apud* WITTS, 2006, p. 113). O mesmo efeito foi utilizado no filme *Chelsea Girls*, em Nico (figura 30), e em uma foto colocada na contracapa do LP *The Velvet Underground & Nico*.

Figura 30 – Efeito dos *patterns*.



Fonte: HICKEY, Dave *et al*, 2013, p. 334.

Ao contrário dos outros efeitos provocados pela luz, que geralmente causavam algum desconforto, os *patterns* encantavam e hipnotizavam o espectador. Ao transformar o espaço para onde eram projetados em sobreposições de formas geométricas luminosas, os impressionava por ser uma novidade à época. Por ser uma das contribuições diretas de

<sup>118</sup> De acordo com Pouncey, os light shows se originaram em São Francisco, em meados dos anos 60. Inicialmente eram bem rudimentares, produzidos apenas por um slide que era projetado enquanto obras de Ginsberg ou Kerouac eram recitadas em universidades. Segundo o autor, o show de luzes passou a ser mais elaborado com o surgimento do jazz moderno. Nessas apresentações, óleos e tintas coloridas eram misturados em recipientes de vidro, aquecidos sob o brilho dos retroprojetores e eram então refletidas sobre os músicos (2005, p. 156, tradução nossa).

Warhol, acrescentou ao show um detalhe importante à estética do espetáculo como um todo. Semelhante ao que fazia nas pinturas, adornou o proscênio com firmas visuais bem definidas.

As luzes estavam em constante movimento, e por isso se combinavam mais vigorosamente à música, pois se mexiam ao acompanhar o ritmo dela. As luzes, junto à sonoridade do show (inclui-se não só a música da banda, mas também outros ruídos que eventualmente ocorriam) foram importantes para a construção do *environment* do EPI. Cohen (1989, p.144) explica a noção de *environment* em sentido mais geral

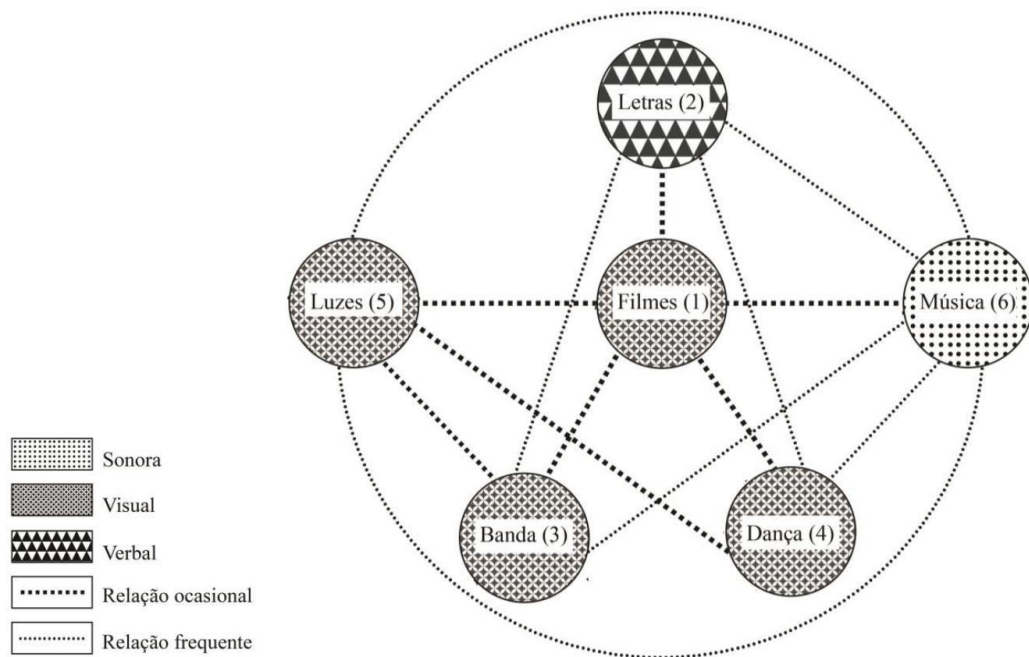
essa palavra, que não tem uma tradução satisfatória em português, diz respeito ao clima, ao envolvimento, ao meio ambiente. Seria uma espécie de cor de fundo, não no sentido de uma mera referência estética e sim como uma "energia" que está no ar. Usando uma expressão da gíria, *environment* poderia ser traduzido por "astral".

Considerando o termo sugerido por Cohen para se pensar o EPI, o “astral” do show era constituído das mais diversas sensações. Os feixes de luz, por sua capacidade de colorizar, matizavam a tonalidade de fundo do local. Através da cor – vibrante ou sombria – podia-se inculir algumas impressões, como animação, confusão, inquietação, temor. Algumas das luzes (a estroboscópica principalmente) eram utilizadas com o propósito de perturbar o público, sendo irradiadas diretamente nos olhos dos espectadores – o que causava frequentes sensações de incômodo. Mekas comenta sobre sua experiência nesse *environment* relatando o quanto a combinação de luzes e música era marcante: “na pista de dança, sob as luzes estroboscópicas, frequentemente você perde o ritmo da música, e ao invés disso você pega o ritmo dos estrobos – você não consegue ouvir o som, você perde a noção de som<sup>119</sup> (MEKAS, 1972, p. 246, tradução nossa). O EPI estava, portanto, circundado por um caos de luzes e ruídos que ao evolver a banda, os dançarinos e telas de projeção potencializava o efeito catártico e surpreendente da combinação de todos esses elementos.

A combinação das mídias que articulavam o EPI pode ser esquematizada como demonstrado no diagrama a seguir

---

<sup>119</sup> On the dancefloor, under the strobes, very often you lose the sense of the musical rhythm, you pick up the strobe rhythm, instead - you can't hear the sound, you lose the sense of sound (MEKAS, 1966, p. 246).

Figura 31 – Combinação de mídias do *Exploding Plastic Inevitable*.

Fonte: elaboração nossa

Filmes (1) ↔ Letras (2): filmes de Andy Warhol ocupavam posição central. Mostravam temáticas e personagens semelhantes ao que era descrito nas letras de Lou Reed;

Filmes (1) ↔ Banda (3): filmes eram sobrepostos aos integrantes da banda ao mostrar imagens deles mesmos;

Filmes (1) ↔ Dança (4): filmes eram sobrepostos aos dançarinos ao mostrar imagens deles mesmos;

Filmes (1) ↔ Música (5): algumas cenas tinham o zoom aproximado e afastado pelo projetor acompanhando o ritmo da música;

Filmes (1) ↔ Luzes (6): filmes eram coloridos pelas luzes e sobrepostos pelos *patterns* luminosos;

Letras (2) ↔ Banda (3): combinavam-se nas vozes de Nico e Reed e tornavam-se mais explícitas na interpretação ao vivo de cada um dos vocalistas;

Letras (2) ↔ Dança (4): narrativa contida nas letras das músicas era encenada pelos dançarinos na execução da coreografia;

Letras (2) ↔ Música (6): as letras irreverentes de Reed combinavam com a sonoridade também pouco usual da banda, especialmente ao vivo, em que era mais estrondosa e usava de efeitos (como a microfonia) para potencializar ruídos;

Banda (3)<sup>↔</sup>Luzes (5): os integrantes da banda eram coloridos pelas luzes e sobrepostos pelos *patterns* luminosos;

Banda (3)<sup>↔</sup>Música (6): a postura da banda no palco será delineada principalmente pela forma com que vão manusear os instrumentos musicais;

Dança (4)<sup>↔</sup>Luzes (5): Dançarinos eram coloridos pelas luzes e sobrepostos pelos *patterns* luminosos;

Dança (4)<sup>↔</sup>Música (6): Dançarinos moviam-se conforme as músicas durante as *performances* de dança;

Luzes (5)<sup>↔</sup>Música (6): Luzes e música circundavam todo o espetáculo, constituindo o *environment* do *Exploding Plastic Inevitable*.

A partir dos registros que se teve acesso a respeito de como ocorriam os shows do EPI, uma relação de “transposição midiática” (RAJEWSKY, 2012b) ficou muito clara. No entanto, se deve lembrar que não é possível afirmar se foi a única que existiu, já que não há uma descrição completa e minuciosa desses eventos. O caso de transposição midiática acontecia com a canção *Venus in Furs*, que aparecia em três mídias diferentes durante as apresentações. Originalmente a ideia de Reed para escrever a letra da canção surgiu de um romance de Sacher-Masoch. Inspirado pela história contida no livro *Venus in Furs*, o compositor manteve algumas de suas características, em especial o título do livro, o personagem principal, Severin, e a menção ao chicote. Quando o grupo passou a excursionar junto ao EPI, a letra da música foi adaptada para ser apresentada numa *performance* de dança. A letra de Reed pode ser então considerada como a “‘fonte’ do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação” (RAJEWSKY, 2012b, p. 24) realizado pelo idealizador principal da coreografia, Gerard Malanga. Gaudreault e Marion afirmam que “o ‘assunto’ de uma história – [...] – necessariamente se confrontaria com uma série de obstáculos formadores e deformadores relacionados com o que poderíamos chamar de configuração intrínseca da nova mídia” (2012, p. 107). Por essa razão, Malanga explorou muito mais o caráter visual privilegiado pela dança (figurino, adereços cênicos, o desenho formado pelos gestos e movimentos do seu corpo), do que seu aspecto narrativo – mas que ainda assim estava presente na condução das sequências de quadros que compunham a coreografia. Um dos momentos mais marcantes da *performance* de dança era quando Malanga abaixava-se aos pés de Woronov e beijava suas botas de couro. Uma encenação literal de um dos versos da letra da canção *Venus in Furs*: “*Kiss the boot of shiny shiny leather*”. Representavam nessa cena uma relação de submissão, que originalmente existia entre Severin e Wanda, os personagens criados por Masoch e evocados nas letras de Reed.

Sendo esse um dos quadros mais surpreendentes do show, Andy Warhol fez um filme chamado *Kiss the Boot* (1966) para ser exibido especialmente no EPI, quando a música era tocada pelo *Velvet Underground* e os dançarinos fizessem a *performance* para essa canção. Desse modo, houve outra vez uma relação de transposição midiática, em que a nova mídia será um filme e terá em sua transformação final características do assunto que lhe deu origem. Não foi possível ter acesso ao filme, apenas a um frame (figura 32) mostrado abaixo.

Figura 32 – *Kiss the Boot* (1966) de Andy Warhol.



Fonte: Site Brooklyn Academy of Music<sup>120</sup>.

A imagem retrata os dançarinos Malanga e Woronov em uma cena que era recorrente nas *performances* de dança da canção durante os shows e que também é citada na composição de Lou Reed.

Quando a transposição midiática acontecia no EPI, o espectador estava diante do mesmo tema e personagens sendo apresentados em três mídias diferentes: a letra da canção de Reed, a *performance* de dança de Malanga, e o filme dos dançarinos sendo projetados atrás deles mesmos. Um recurso que explorava de formas diferentes uma das temáticas que mais impactava o público dos shows, habituado a letras e *performances* bem mais convencionais da música *pop* daquele período.

Assim sendo, a combinação de mídias no EPI pode ser entendida nas relações mais aparentes entre os itens que compunham o show, como representado no diagrama. No entanto há de se compreender que o show era mais complexo do que todas as articulações que aqui foram apontadas separadamente. Pois mesmo que algumas delas fossem frequentes, nem sempre aquelas relações eram aparentes durante o show. Pois o EPI funcionava como um todo que não estava limitado apenas às combinações que por ora estavam mais evidentes. Isso porque, após ter-se observado todas essas combinações, pode-se perceber que todos os

<sup>120</sup> Imagem disponível em <<http://www.bam.org/media/3371132/Kiss-the-Boot.jpg>>. Acesso em abr. de 2016.

elementos estavam fundidos conceitualmente e não simplesmente justapostos de forma aleatória. É aqui que poderia ser identificado e compreendido o que Higgins denominou *intermedia*: um trabalho de arte que esteja entre mídias já conhecidas que se fundem conceitualmente (2012). No caso do EPI, a fusão conceitual poderia ser observada em diversas ocasiões: a similaridade estética entre os filmes, integrantes da banda, personagens retratados nas letras; a proximidade das temáticas trabalhadas em filmes, letras e coreografia; a fusão entre os sons e a luzes que formaram uma ambiência caótica que envolvia todo o evento; e principalmente o fato de que cada mídia que compunha o show, mesmo estando em sua própria materialidade, tinha uma ideia comum: provocar algum tipo de estranhamento no espectador. E portanto após ser articulada e posta em confluência junto às demais mídias no EPI teve esse efeito potencializado. Ou seja, mesmo que elas não estivessem em uma situação de combinação específica entre si (algumas relações possíveis foram apontadas anteriormente) o espetáculo em sua forma integral resultava em uma síntese que poderia ser compreendida em sua totalidade. Na qual o objetivo principal era causar algum tipo de desconforto no público, chocá-lo ao deixá-lo exposto a alguma situação ou assunto não convencional, muito distinto do que ele estava habituado a presenciar em shows de música *pop* daquela época.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa que resultou na presente monografia foi, desde seu início, motivada por estudar o *Exploding Plastic Inevitable*, especialmente por acreditarmos que poderíamos ali encontrar um relevante objeto para o estudo da Comunicação. A pesquisa foi guiada por um norte bastante claro desde seu princípio, que era o de investigar a articulação entre suas diferentes linguagens, desde o audiovisual, a iluminação, a dança até a banda de rock *Velvet Underground*. Tendo esse questionamento como problemática central de nossa investigação, compreendíamos também que uma abordagem interdisciplinar seria de relevância para a pesquisa, pois assim como o próprio EPI era um evento que não se inscrevia em um campo artístico específico, também a Comunicação pode se aproveitar de abordagens que se utilizem de diversos campos para elaborar o seu objeto de conhecimento. Assim, o percurso de pesquisa deveria pautar-se por uma sistematização dos modos como as diferentes linguagens articuladas pelo EPI se agenciavam entre si. Entretanto, durante a fase de pesquisa bibliográfica, nos deparamos com o fato de que não havia uma bibliografia descritiva sistematizada sobre o *Exploding Plastic Inevitable* assim como não existia registros que capturavam o evento em sua totalidade. Havia uma série de relatos, fotografias, registros audiovisuais, artigos de jornal e outros materiais que se encontravam dispersos, sem nenhum tipo de sistematização. Por isso, um dos mais importantes passos da pesquisa foi fazer um levantamento de fontes que discutiam a realização do EPI como forma de constituir um *corpus* de pesquisa capaz de nos dar uma visão abrangente do modo como o evento ocorreu nas suas apresentações ao longo dos anos de 1966 e 1967. Coletamos um material de pesquisa bastante extenso, e sua sistematização teve desde o princípio um foco no que essas fontes esclareciam sobre o modo como as linguagens eram articuladas durante as apresentações do *Exploding Plastic Inevitable*.

Tendo realizado esse trabalho de sistematização a partir de relatos de fontes primárias e secundárias, além dos registros como fotografias, gravações de áudio e audiovisuais, pudemos ter uma compreensão bastante alargada de como ocorria uma apresentação do EPI. Com esse material sistematizado em mãos - uma verdadeira tradução a partir de nosso *corpus* - tornou-se possível começar a descrever as minúcias das apresentações de um ponto de vista comunicativo.

Inicialmente, uma descoberta importante foi o mapeamento das rupturas encontradas a partir do *Exploding Plastic Inevitable* em relação a outras formas artísticas semelhantes que eram realizadas à época - a saber, o *happening* e a *performance* de arte. A bibliografia especializada oscila em caracterizar o EPI ora como *happening* ora com outras designações

advindas da vanguarda artística da década de 1960. Entretanto, nos apropriando de bibliografia do campo das artes visuais, pudemos constatar que o EPI não se enquadra em nenhuma dessas categorias, produzindo rompimentos bastante relevantes com essas formas de arte. Fosse pela banda de *rock*, fosse por seu conteúdo, fosse pelos locais onde se apresentavam, foi preciso caracterizar um tipo específico de manifestação artística que pudesse dar conta dos modos como o EPI era realizado. Encontramos na denominação "show intermídia" uma possível caracterização para o EPI, ainda que nosso objetivo principal não fosse esse, mas sim explorar justamente as diferenças encontradas entre as formas da *performance* e o *happening* com o *Exploding Plastic Inevitable*.

O conceito de intermídia nos chamou a atenção justamente por expressar um tipo de articulação entre mídias e linguagens que era característica da apresentação. Assim, decidimos investir por esse caminho e compreender de que forma o conceito de intermídia, inicialmente proposto por Higgins, mas posteriormente revisto por Rajewski, nos ajudaria a entender a articulação de linguagens ali proposta. Esse percurso nos possibilitou mapear dois tipos de articulação bastante relevantes para o *Exploding Plastic Inevitable*.

A primeira questão foi a descoberta de uma certa continuidade encontrada no EPI com a poética de Andy Warhol. Observamos que vários elementos presentes nele dialogavam com o modo de produção artístico que Warhol havia elaborado até então. Como as constantes repetições dos *close-ups*, o uso da cultura *pop*, e a mediação técnica como dispositivo criativo. Entretanto, essa continuidade é relativa, pois vemos que no EPI Warhol encontrou modos bastante distintos de realizar sua estética como, por exemplo, utilizar-se da iluminação como forma de colorir seus filmes em preto e branco.

A outra questão encontrada em nossa análise foi justamente o modo como os efeitos estéticos produzidos pelo EPI sempre emergem a partir da relação entre mídias e linguagens, fosse pela relação entre o verbal e o visual, presente nas dinâmicas entre as letras das canções do *Velvet Underground* e os dançarinos, fosse pela relação sonora e visual, entre o som da banda e os pulsos da luz que acompanhava seu ritmo. Encontramos no *Exploding Plastic Inevitable* um tipo de elaboração estética bastante refinada no que tange a utilização de meios técnicos e linguagens como forma de arte, rompendo assim como certos preceitos ainda vigentes até então.

Esse conjunto de descobertas só foi possível a partir do percurso de pesquisa, que foi se desenhando ao longo do período em que foi desenvolvida. O processo de reconstruir – ou traduzir – os materiais que compunham nosso *corpus*, nos abriu os olhos para uma série de particularidades da *performance* que não teriam sido observadas não fosse a profundidade e



minúcia com que a coleta dos materiais foi realizada. Compreendemos que as descobertas acerca do *Exploding Plastic Inevitable* são resultado desse processo, e talvez a sua sistematização – ainda que de forma inicial – se apresenta como uma das potências do trabalho. Cabe dizer, que julgamos que a sistematização de fontes e sua reconstrução, trabalho esse que até então não havia sido realizado, pode servir como um bom caminho para futuras pesquisas a serem desenvolvidas não apenas tendo o *Exploding Plastic Inevitable* como objeto, mas também que visem discutir as relações estético-comunicativas no campo dos estudos das linguagens.

## REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Judy. Warhol “happening” hits like a noisy bomb. In: HEYLIN, Clinton. *All yesterday's parties: The Velvet Underground in print 1966-1971*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2006. p.37-39.
- ARTAUD, Antonin. O teatro da crueldade (Primeiro Manifesto). In: \_\_\_\_\_. *O teatro e seu duplo*. 3. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2006. p. 101 – 115.
- BANES, Sally. *Greenwich Village, 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BOCKRIS, Victor. *Transformer: The Complete Lou Reed Story*. Londres: HarperCollins Publishers Ltd, 2014.
- BOCKRIS, Victor. MALANGA, Gerard. *Up-tight: the Velvet Underground story*. Londres: Omnibus Press, 2002.
- JOSEPH, Branden. "My mind split open": Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable. Grey Room. Massachusetts Institute of Technology. pp 80 – 107. Summer 2002.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- DANTO, Arthur C. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DEROGATIS, Jim. *The Velvet Underground*. Hamburg: Gingko Press, 2010.
- FORTUNA, Daniele Ribeiro. Andy Warhol e a linguagem do simulacro In: *Congresso internacional interdisciplinar em redes sociais e humanidades*. Niterói, RJ. ANINTER-SH/PPGSD-UFF, 03 a 06 de Setembro de 2012.
- FRICKE, David. Liner Notes to *Peel Slowly and See*. Nova York: Polydor Records [5-CD VU Box Set], PolyGram Records, Inc., 1995.
- FRITH, Simon. *Performing Rites: On the value of popular music*. Cambridge - Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- GAUDREAU, André; MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa: questões de intermedialidade. In: *Intermedialidade e Estudos Interartes*. Desafios da arte contemporânea. DINIZ, Thais F. N; REIS, Eliana Lourenço (org). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.107-128.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GOLDSTEIN, Richard. A quiet night at the ballroom farm. In: HEYLIN, Clinton. *All yesterday's parties: The Velvet Underground in print 1966-1971*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2006. p.29-32).
- GOMPERTZ, Will. *Isso é arte?: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

HEYLIN, Clinton. *From the "Velvets" to the "Voidoids": the birth of American punk rock*. Chicago: Chicago Review Press, 2005.

HARVARD, Joe. *The Velvet Underground and Nico*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

HICKEY, Dave et al. *Andy Warhol "Giant Size"*. Nova York: Phaidon Press, 2013.

HIGGINS, Dick. Intermídia. In: *Intermedialidade e Estudos Interartes*. Desafios da arte contemporânea volume 2. DINIZ, Thais F. N; REIS, Eliana Lourenço (Org). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

INGRAM, Catherine. *This is Warhol*. London: Laurence King Publishing, 2014.

JACOBS, Timothy. Review of *The Velvet Underground and Nico*. In: HEYLIN, Clinton. In: *All yesterday's parties: The Velvet Underground in print 1966-1971*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2006. p. 51-52.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artista: anos 60/70/ seleção e comentários*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 37-45.

KIRBY, Michael. Happenings: an introduction. In: *Happenings and other acts*. SANFORD, Mariellen R (Ed.). Nova York: Routledge, 1995. p.1-28.

KOCH, Stephen. *Stargazer: the life, the world and films of Andy Warhol*. Nova York: Marion Boyers Publishers, 2002.

LEGS, McNeil. MCCAIN, Gillian. *Mate-me por favor: a história sem censura do punk*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

LOWERY, Rebecca. A timeline. In: ROSENTHAL, Mark et al. *Regarding Warhol : Sixty Artists, Fifty Years*. Nova York: Metropolitan Museum of Art New York, 2012. p. 250-279.

MEKAS, Jonas. On the Plastic Inevitables and the strobe light. In *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. New York: Macmillan, 1972, p. 242-244.

\_\_\_\_\_. More on strobe light and intermedia. In *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. New York: Macmillan, 1972, p. 244-247.

MCCARTHY, David. *Arte Pop*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MCCOMBS, Larry. Chicago happenings. In: HEYLIN, Clinton. *All yesterday's parties: The Velvet Underground in print 1966-1971*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2006. p. 24-27.

MCGUIRE, Wayne. The Boston Sound. In: HEYLIN, Clinton. In: *All yesterday's parties: The Velvet Underground in print 1966-1971*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2006. p. 65-78.

MORRIS, Phil. The Velvet Underground: musique and mystique unveiled. In: HEYLIN, Clinton. In: *All yesterday's parties: The Velvet Underground in print 1966-1971*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2006. p. 166-170.

NAMETH, Ronald. Warhol's Exploding Plastic Inevitable: preview Interview on the making of the film 21'57, 2007. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_ukNOrAwrsE](https://www.youtube.com/watch?v=_ukNOrAwrsE)>. Acesso em ago. 2015

NELSON, Susan. Movies, light, noize. In: HEYLIN, Clinton. In: *All yesterday's parties: The Velvet Underground in print 1966-1971*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2006. p. 21-23.

POUNCEY, Edwin. Laboratories of light: Psychedelic light shows. In: GRUNENBERG, Christoph; HARRIS, Jonathan. *Summer of love: Psychedelic art, social crisis and counter culture in the 1960s*. Liverpool: Liverpool University Press, 2005. p. 155-162.

RAJEWSKY, Irina, O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. *Desafios da arte contemporânea volume 2*. DINIZ, Thais F. N; REIS, Eliana Lourenço (Org). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a. p. 51-57.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: *Intermedialidade e Estudos Interartes*. Desafios da arte contemporânea. DINIZ, Thais F. N; REIS, Eliana Lourenço (org). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012b, p. 15-45.

REED, Lou. *Atravessar o fogo: 310 letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Tradução de Christian Schwartz e Caetano W. Galindo.

RENAN, Sheldon. *Uma introdução ao filme underground*. Rio de Janeiro: Lidador, 1970.

ROBBINS, Paul Jay. Andy Warhol and the night on fire. In: HEYLIN, Clinton. *All yesterday's parties: The Velvet Underground in print 1966-1971*. Cambridge, MA : Da Capo Press, 2006. P.15-19.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal*. São Paulo : Iluminuras, 2001.

SANTOS, Marcelo do. Beuys + Vieira: contribuição da crítica da performance à ação Como explicar quadros a uma lebre morta e ao sermão de Santo Antônio aos peixes. *Revista de Letras*, São Paulo, n. 47, p.13-37, 2007.

SCHERMAN, Tody. DALTON, David. *Andy Warhol : o gênio do pop*. São Paulo: Editora Globo, 2010.

SONTAG, Susan. Happenings: uma arte de justaposição radical. In:\_\_\_\_. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 305-317.

Staff of The Andy Warhol Museum. *Andy Warhol, 365 takes: The Andy Warhol Museum Collection*. The Andy Warhol Museum Collection. Nova York: Abrams, 2004.

THOMAS, Kevin. A far-out night with Andy Warhol. In: HEYLIN, Clinton. *All yesterday's parties: The Velvet Underground in print 1966-1971*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2006. p. 12-14.

THOMPSON, Dave. *Dangerous Glitter: Como David Bowie, Lou Reed e Iggy Pop foram ao inferno e salvaram o Rock'n'Roll*. São Paulo: Veneta, 2013.

WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. *Popismo: os anos 60 segundo Warhol*. Rio De Janeiro: Cobogó, 2013.

WILCOCK, John. A "high" school of music and art. In: HEYLIN, Clinton. In: *All yesterday's parties: The Velvet Underground in print 1966-1971*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2006. p. 8-10.

\_\_\_\_\_. *The autobiography and sex life of Andy Warhol*. Nova York: Trela, 2010.

WITTS, Richard. *The Velvet Underground*. Indiana: Indiana University Press, 2006.

WHITEHALL, Richard. Review of Ronald Nameth's Exploding Plastic Inevitable. In:

HEYLIN, Clinton. *All yesterday's parties: The Velvet Underground in print 1966-1971*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2006. p. 55-56.

WORONOV, Mary. Mary Woronov on dancing at The Dom. Summer, 2005. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/tune-turn-on-light>>. Acesso em ago. 2015.

WORONOV, Mary. *Swimming underground : my years in the Andy Warhol's Factory*. London: Profile Books Ltd, 2000.

## APÊNDICE

### Cronologia dos shows do *Exploding Plastic Inevitable*

A seguir será apresentada as datas dos shows do *Exploding Plastic Inevitable*, desde a estreia, em 1 de abril de 1966, até a última apresentação, em maio de 1967. As datas e locais dos shows aqui mostradas seguem a cronologia indicada no site oficial do *The Velvet Underground*<sup>121</sup>; e se valeram também das fontes de pesquisa anteriormente apontadas.

A apresentação de estreia do *Exploding Plastic Inevitable* – inicialmente divulgado como *Erupting Plastic Inevitable*, aconteceu no dia primeiro de abril de 1966, no *Open Stage*<sup>122</sup>, em *St. Mark's Place*, Nova York.

Última apresentação ocorreu em maio de 1967. O único relato encontrado a esse respeito foi de um dos dançarinos, Ronnie Cutrone:

lembro de quando acabamos com o *Exploding Plastic Inevitable*. A gente estava tocando no *Scene*. Naquela época ninguém sabia dançar, então, se você dançava no palco, as pessoas olhavam para você de um jeito: 'Uaaau, que bacana'. Mas depois de um montão de apresentações de EPI as pessoas captaram o espírito da coisa. O palco no *Scene* era bem baixo e, de repente, vindas de lugar nenhum, cinco ou dez pessoas subiram e se juntaram a nós. Mary e eu olhamos um para o outro: 'Bem, acabou, né?' (MCNEIL, MCCAIN, 2013, p.38).

Além disso,

todos haviam se tornado parte do EPI. Foi um pouco triste, porque não conseguimos mais manter a nossa glória no palco, mas ficamos felizes, pois o que o EPI pretendia fazer tinha funcionado – todos se libertaram para agir tão loucamente quanto nós! De repente não havia dançarinos, não havia show; a música os fez chegar naquele ponto. Essa foi a última vez que eu dancei, e eu acho que a última vez que Mary e Gerard dançaram. Quero dizer, talvez eles tenham tentado inutilmente depois disso, mas não funcionou<sup>123</sup>.

<sup>121</sup> Site oficial do The Velvet Underground – disponível em: <<http://www.velvetundergroundmusic.com/>>. Acesso em set. 2015.

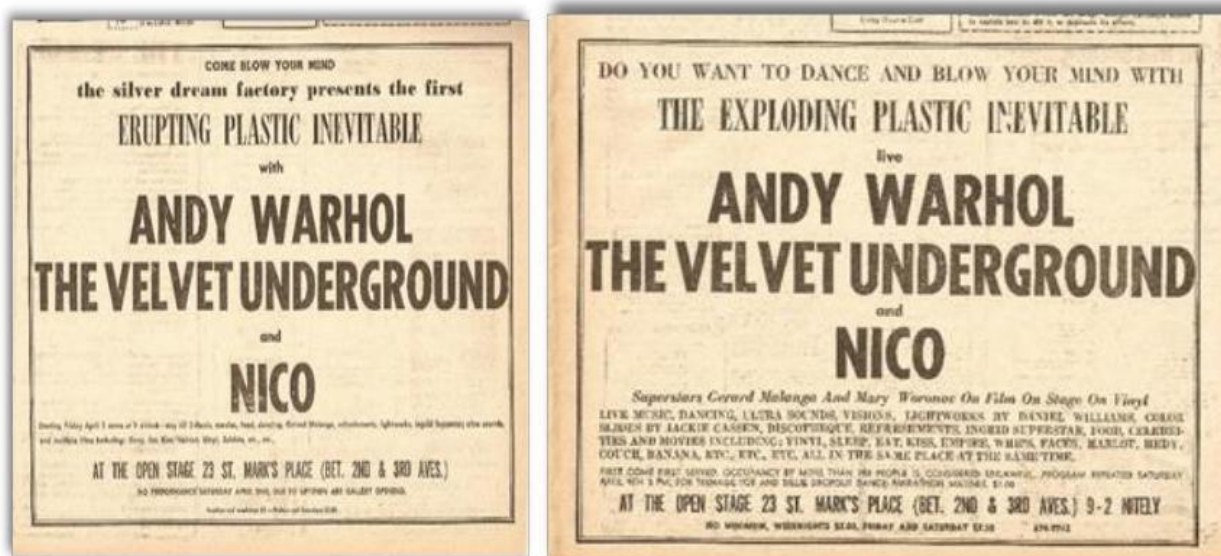
<sup>122</sup> O local das apresentações do *Exploding Plastic Inevitable* no mês de estreia geralmente são reportados ao The Dom, em *St. Mark's Place*. No entanto, esses shows ocorreram no *Open Stage*, que localizara-se no andar de cima do Dom. Como observado por Lowery “Warhol premiers The *Exploding Plastic Inevitable* at the *Open Stage*, an experimental performance venue on the top floor of the social hall *Polski Dom Nardowy* (Polish National Home), commonly known as the ‘Dom’, on *Saint Mark's Place* in New York” (LOWERY, 2013, p.254).

<sup>123</sup> Everybody became part of the EPI. It was a bit sad, because we couldn't keep our glory on stage, but we were happy because what The EPI intended to do had worked - everybody was liberated to be as sick as we were acting! All of a sudden there were no dancers, there was no show; the music had just taken everybody at that point. That was the last time I danced, and I think the last time Mary and Gerard danced. I mean maybe they tried futilely after that, but it didn't work. Disponível em:<<http://www.warholstars.org/warhol/warhol1/warhol1c/warhol1cl/cutrone.html>>. Acesso em ago. 2015.

Data: 1 de abril – 30 de abril de 1966.

Local: *Open Stage, Saint Mark's Place, Nova York.*

Figura 33 – Anúncios de divulgação no mês de abril.



Fonte: *Warhol Stars site*<sup>124</sup>.

Figura 34 – Cartazes de shows no mês de abril.



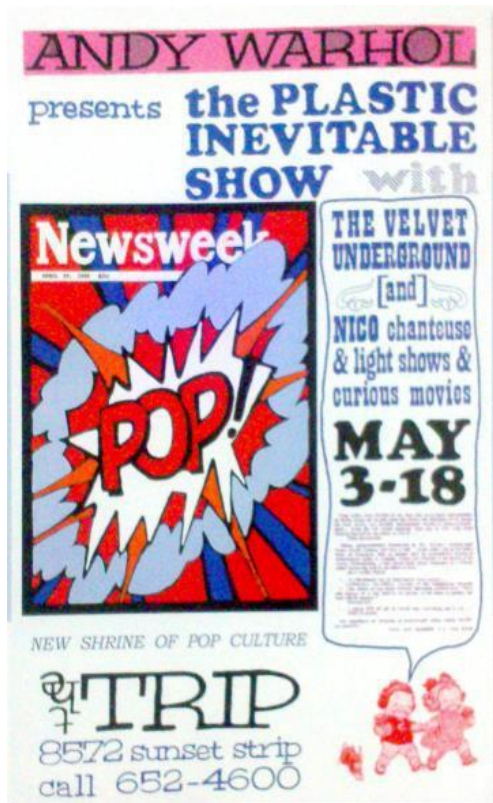
Fonte: DEROGATIS, 2010, p. 51.

<sup>124</sup> Disponível em: <[www.warholstars.org](http://www.warholstars.org)>. Acesso em ago. 2015.

Data: 3 de maio – 5 de maio de 1966.

Local: The Trip, West Hollywood, California

Figura 35 – Cartaz de divulgação no show do The Trip, Los Angeles.



Fonte: DEROGATIS, 2010, p. 56

Figura 36 – Anúncios de divulgação dos shows no *The Trip*, Los Angeles.



Fonte: Mild Equator<sup>125</sup>

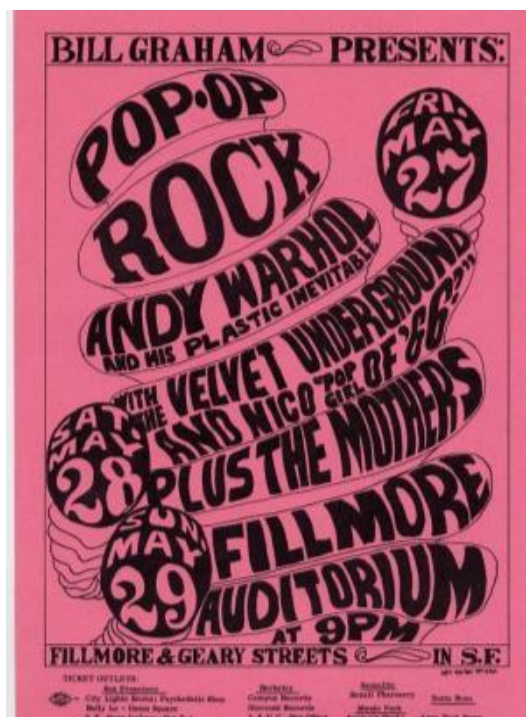
<sup>125</sup> Disponível em: < <http://mildequator.com/performancehistory/concertinfo/cancelled/6605xx.html>>. Acesso em ago. 2015.



**Data: 27 de maio – 29 de maio de 1966.**

**Local: Fillmore Auditorium, São Francisco, California.**

Figura 37 – Cartaz dos shows no *Fillmore Auditorium*, São Francisco.

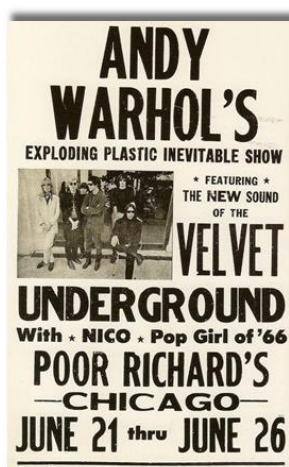


Fonte: DEROGATIS, 2010, p. 63.

**Data: 21 de junho – 26 de junho, postergado até 3 de julho de 1966.**

**Local: Poor Richard's, Chicago, Illinois.**

Figura 38 – Cartaz de divulgação dos shows no *Poor Richard's*, em Chicago.



Fonte: *Pinterest*<sup>126</sup>

<sup>126</sup> Disponível em: <<https://br.pinterest.com/alternative101/the-velvet-underground/>>. Acesso em ago. 2015.

Figura 39 – Outros cartazes dos shows no *Poor Richard's*, em Chicago.



Fonte: DEROGATIS, 2010, p. 64 (à esquerda); Livro Andy Warhol, 365 takes (à direita)<sup>127</sup>.

**Data: 31 de agosto – 4 de setembro de 1966.**

**Local: Chrysler Art Museum, Provincetown, Massachusetts.**

Figura 40 – Cartazes dos shows no *Chrysler Art Museum*, em Provincetown.



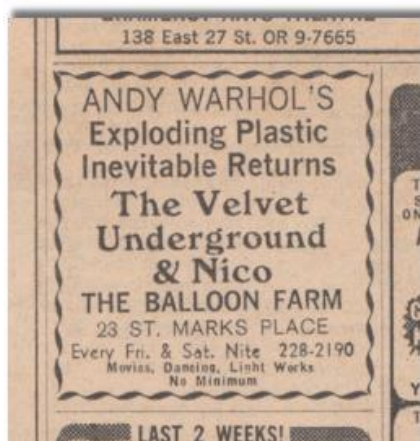
Fonte: DEROGATIS, 2010, p.69.

<sup>127</sup> Staff of The Andy Warhol Museum (2004, p. 44).

**Data: Final de setembro – final de outubro de 1966.**

**Local: Balloon Farm (primeiramente, The Dom), Saint Mark's Place, Nova York.**

Figura 41 – Anúncio do show no *Balloon Farm*, Nova York.



Fonte: Recordmecca<sup>128</sup>.

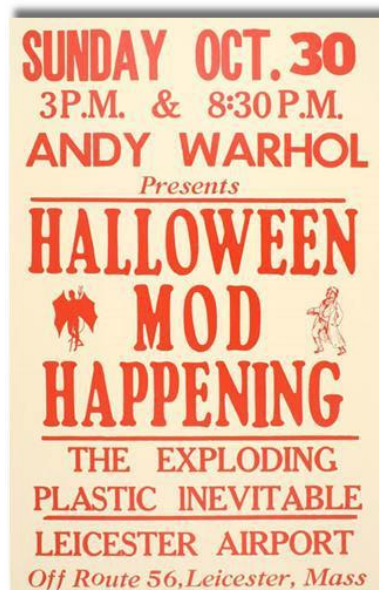
**Data: 29 de outubro de 1966.**

**Local: Institute of Contemporary Arts, Boston, Massachusetts.**

**Data: 30 de outubro de 1966.**

**Local: Leicester Airport, Leicester, Massachusetts.**

Figura 42 – Cartaz do show em Leicester.



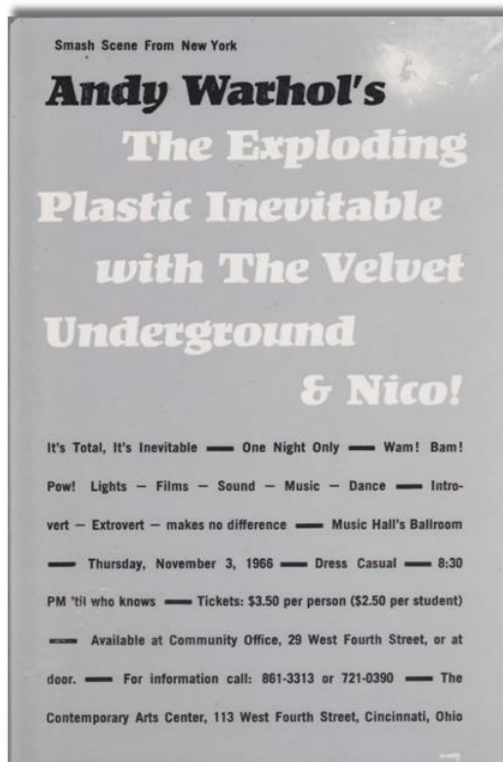
Fonte: *Harper's Books*<sup>129</sup>.

<sup>128</sup> Disponível em: < <http://recordmecca.blogspot.com.br/>>. Acesso em ago. 2015.

**Data: 3 de novembro de 1966.**

**Local: Music Hall Ballroom, Cincinnati, Ohio.**

Figura 43 – Cartaz do show em Cincinnati.

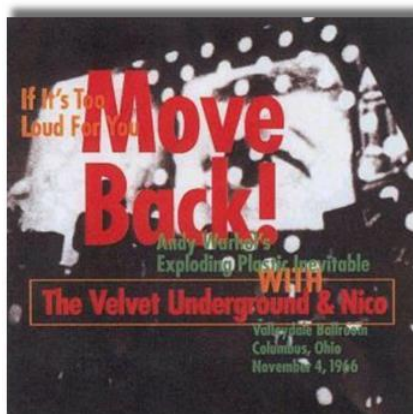


Fonte: THOMPSON, 2013. p. 53.

**Data: 4 de novembro de 1966.**

**Local: Valley Dale Ballroom, Columbus, Ohio.**

Figura 44 – Capa de um dos *bootlegs* da gravação do show em Columbus.



Fonte: *The Velvet Underground Bootlegs*<sup>130</sup>.

<sup>129</sup> Disponível em: < <http://www.harpersbooks.com/pages/books/17723/johan-kugelberg/c-o-the-velvet-underground-new-york-n-y>>. Acesso em ago. 2015.

<sup>130</sup> Disponível em: <<http://thevelvetundergroundbootlegslslyoko.blogspot.com.br/>>. Acesso em set. 2015.

**Data: 5 de novembro de 1966.**

**Local: MountainLair, Morgantown, West Virginia.**

Figura 45 – Cartaz do show em MountainLair.

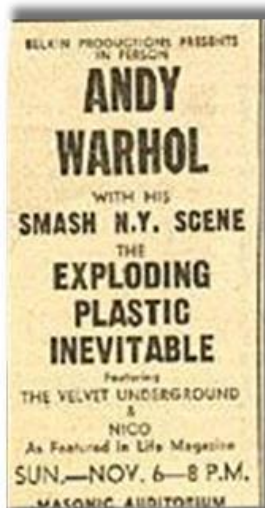


Fonte: *Smells like rock spirit blog*<sup>131</sup>.

**Data: 6 de novembro de 1966.**

**Local: Masonic Auditorium, Cleveland, Ohio.**

Figura 46 – Anúncio do show no *Masonic Auditorium*, Cleveland.



Fonte: *loureed.8k.com*<sup>132</sup>.

<sup>131</sup> Disponível em: < <http://fracas64.eklablog.com/la-saga-du-velvet-episode-6-novembre-1966-mai-1967-a114676196>>. Acesso em ago. 2015.

<sup>132</sup> Disponível em: < <http://www.loureed.8k.com/vuenvivo65-66.htm>>. Acesso em ago. 2015.

**Data: 12 de novembro de 1966.**

**Local: McMaster University, Hamilton, Ontario, Canada.**

**Data: 20 de novembro de 1966.**

**Local: Michigan State Fairgrounds Coliseum, Highland Park, Michigan.**

Figura 47 – Nota sobre casamento em meio ao *Exploding Plastic Inevitable*.



Fonte: *Warhol Stars*<sup>133</sup>.

**Data: 10 de dezembro – 11 de dezembro de 1966.**

**Local: YMHA Auditorium, Philadelphia, Pennsylvania.**

Figura 48 – Anúncio do show no YMHA, na Filadélfia.



Fonte: [loureed.8k.com](http://loureed.8k.com)<sup>134</sup>.

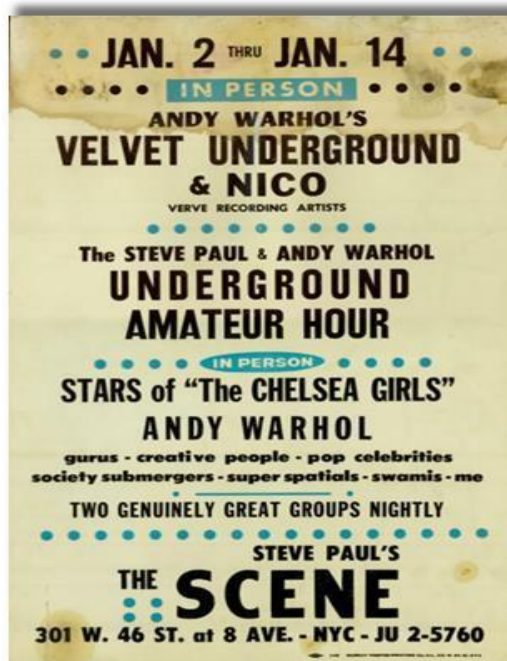
<sup>133</sup> Disponível em: < <http://www.warholstars.org/warhol/warhol0/andy/warhol/wedding.jpg>>. Acesso em set.2015.

<sup>134</sup> Disponível em: < <http://www.loureed.8k.com/vuenvivo65-66.htm>>. Acesso em set. 2015.

Data: 2 de janeiro – 14 de janeiro de 1967.

Local: The Steve Paul's Scene, Nova York, Nova York.

Figura 49 – Cartaz do show no *The Scene*, Nova York.



Fonte: DEROGATIS, 2010, p. 73.

Data: 24 de março – 26 de março de 1967.

Local: The Gymnasium, Nova York, Nova York.

Figura 50 – Anúncio no jornal *The Village Voice*.

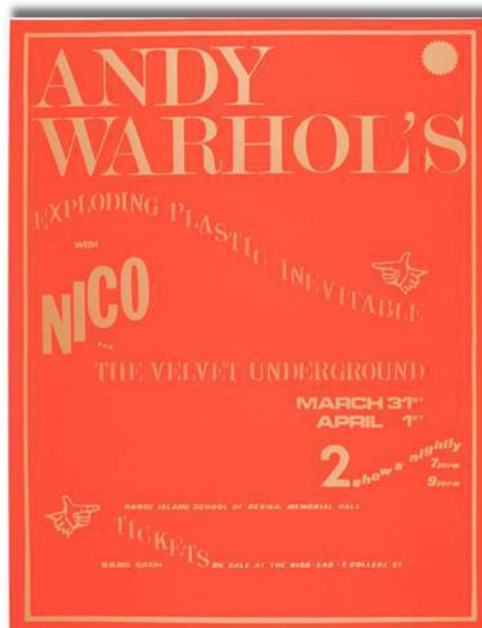


Fonte: *The Village Voice*<sup>135</sup>.

Data: 31 de março – 1 de abril 1967.

Local: Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island.

<sup>135</sup> Anúncio publicado no jornal *The Village Voice*, em 23 de março, 1967, p.29. Disponível em: <<https://news.google.com/newspapers?id=kgNOAAAAIIBAJ&sjid=KYwDAAAAIIBAJ&pg=5684,1416525&hl=pt-BR>>. Acesso set. 2015.

Figura 51 – Cartaz do show em *Rhode Island*.

Fonte: *Harper's Books*<sup>136</sup>.

**Data: 31 de março e 2 de abril de 1967.**

**Local: The Gymnasium, Nova York, Nova York.**

Figura 52 – Anúncio no jornal *Village Voice*, *The Gymnasium*.

a new happening discotheque joins the ranks of Harlow's • The Dom • Cheetah • Maxwell's Plum • Friday's

**FRIDAY AND SUNDAY FROM 9 P.M. ON (closed SAT.)**

**THE GYMNASIUM**

**Andy Warhol presents THE VELVET UNDERGROUND**

426 East 71st Street (bet. 1st & York)

MUSIC  
DANCING  
LIGHTS  
DRINKS

For reservations call 777-2210

Fonte: *The Village Voice*<sup>137</sup>

<sup>136</sup> Disponível em: <<http://www.harpersbooks.com/pages/books/17722/johan-kugelberg/c-o-the-velvet-underground-new-york-n-y>>. Acesso em set. 2015.

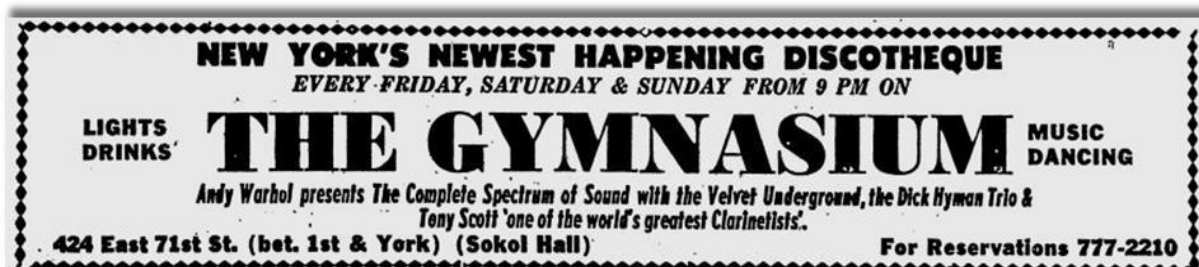
<sup>137</sup> Anúncio publicado no jornal *The Village Voice*, em 30 de março, 1967, p.39. Disponível em: <<https://news.google.com/newspapers?id=kwnOAAAIBAJ&sjid=KYwDAAAIBAJ&pg=4951,1563043&hl=pt-BR>>. Acesso em set. 2015.



Data: 7 de abril – 8 de abril de 1967.

Local: The Gymnasium, Nova York, Nova York.

Figura 53 – Anúncio no jornal *The Village Voice*, abril 1967.

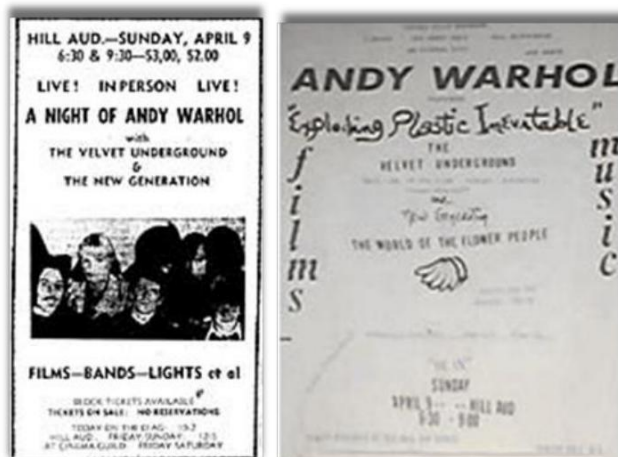


Fonte: *The Village Voice*<sup>138</sup>

Data: 9 de abril de 1967.

Local: Hill Auditorium, Ann Arbor, Michigan.

Figura 54 – Cartazes dos shows em Ann Arbor, Michigan.



Fonte: loureed.8k.com<sup>139</sup>.

Data: 11 de abril de 1967.

Local: Cheetah, Nova York, Nova York.

Data: 13 de abril de 1967.

Local: The Gymnasium, Nova York, Nova York.

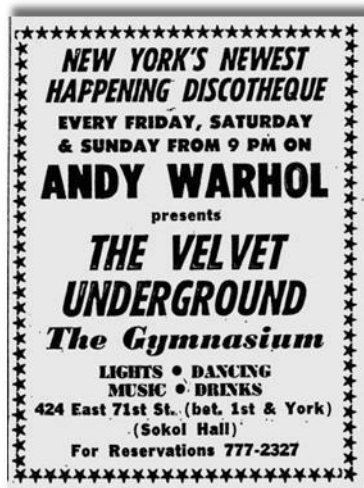
<sup>138</sup> Anúncio publicado no jornal *The Village Voice*, em 6 de abril, 1967. Disponível em: <<https://news.google.com/newspapers?id=kwNOAAAIBAJ&sjid=KYwDAAAIBAJ&pg=5270,1707960&hl=pt-BR>>. Acesso em set. 2015

<sup>139</sup> Disponíveis em: <<http://www.loureed.8k.com/vuenvivo67.htm>>. Acesso em set. 2015.

**Data:** 14 de abril – 16 de abril; 21 de abril – 23 de abril; 28 de abril – 30 de abril de 1967.

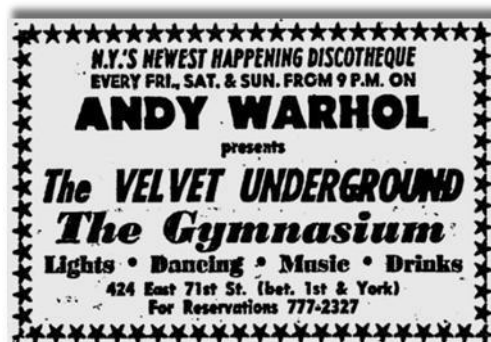
**Local:** The Gymnasium, Nova York, Nova York.

Figura 55 – Anúncio publicado no *Village Voice* e 13 de abril, 1967.



Fonte: *The Village Voice*<sup>140</sup>.

Figura 56 – Anúncio publicado no *The Village Voice*, em 27 de abril, 1967.



Fonte: *The Village Voice*<sup>141</sup>

**Data:** maio de 1967.

**Local:** Steve Paul's Scene, Nova York, Nova York.

<sup>140</sup> Anúncio publicado no jornal *The Village Voice*, em 13 de abril de 1967, p.41. Disponível em: <<https://news.google.com/newspapers?id=IANOAAAIBAJ&sjid=KYwDAAAIBAJ&pg=6753,1862486&hl=pt-BR>>. Acesso em set. 2015.

<sup>141</sup> Anúncio publicado no jornal *The Village Voice*, em 27 de abril, 1967. Disponível em: <<https://news.google.com/newspapers?id=lgNOAAAIBAJ&sjid=KYwDAAAIBAJ&pg=4805,2056879&hl=pt-BR>>. Acesso em set. 2015