

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

LEONARDO AZEVEDO FELIPE

ROCK MY ART
OU
O NOVO ESTETICISMO DE *PORQUÊ CHORAS?*
OU
O DIA EM QUE EDU K ENTROU PARA A HISTÓRIA DA ARTE

PORTO ALEGRE

2013

Leonardo Azevedo Felipe

ROCK MY ART

ou

O novo esteticismo de *Porquê Choras?*

ou

O dia em que Edu K entrou para a História da Arte

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientadora: Prof. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern

Porto Alegre

2013

Leonardo Azevedo Felipe

ROCK MY ART

ou

O novo esteticismo de *Porquê Choras?*

ou

O dia em que Edu K entrou para a História da Arte

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de concentração: História, Teoria e Crítica da Arte.

Data de aprovação: 18 de novembro de 2013.

Orientadora: Prof. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern

Banca examinadora:

Prof. Dra. Mônica Zielinsky (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dra. Elaine Tedesco (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Mário Celso Ramiro de Andrade (PPGAV/USP)

Prof. Dr. João Carlos Machado (Centro de Artes/UFPEL)

Para o “novo esteta” Edu K.

AGRADECIMENTOS

À Mariana Xavier e Maria Helena Bernardes, pela orientação no pré-projeto.

Aos amigos Giancarlo Lorenci e Zeca Azevedo, pela leitura prévia (e pelos elogios incentivadores).

Aos artistas Rogério Nazari e Telmo Lanes, por generosamente me permitirem vasculhar seus arquivos e a memória de tempos passados.

A Carlos Palombini, Caroline Coon, Nicholas Rombes, Simon Reynolds e Karen Pinkus, por responderem às minhas tolas questões com tanta inteligência.

Aos integrantes da banca examinadora, os doutores Mônica Zielinsky, Elaine Tedesco Mário Ramiro e Chico Machado, pelo carinho e pelos bons conselhos.

À orientadora Daniela Kern, pela confiança depositada e a leveza na orientação.

A Homero Pivotto Jr., pela dica no último minuto.

Aos queridos colegas da turma 19, pela cumplicidade.

À minha implicada/amada Garcinha (Marcela Leal), pelo amor e pela paciência (e as traduções).

À mana Flavinha, pelo *help* na edição de imagens.

Ao Defalla.

Várias motivações podem levar à escolha de um tema e à delimitação de um feixe de interesse: motivações ideológicas, estéticas e até afetivas. Evidentemente existe uma combinação desses fatores, mas, talvez o mais importante seja mesmo a identificação afetiva através da empatia com a obra e o processo criativo de alguns artistas.

Renato Cohen (1989, p. 19)

RESUMO

A partir do estudo de um caso específico – a *performance* *Porquê Choras?*, de Rogério Nazari e Telmo Lanes, ocorrida em 14 de agosto de 1985, em Porto Alegre, e que contou com a participação do grupo de *rock* Defalla – este trabalho busca narrar uma História (Roqueira) da Arte, apontando momentos no século XX em que o campo das artes visuais foi cruzado com o da cultura popular massiva representada pelo *rock*. Em paralelo, esta pesquisa também propõe reflexões acerca do fazer da própria história da arte e das maneiras de produção da chamada pós-crítica.

Palavras-chave: *Rock*. Esteticismo. *Punk*. Performance. Pós-modernismo.

ABSTRACT

From the study of a specific case – the performance *Porquê Choras?*, by Rogerio Nazari and Telmo Lanes, which occurred on August 14, 1985, in Porto Alegre, and had the participation of the rock group Defalla – this paper seeks to narrate a Rock My Art Story, pointing moments in the twentieth century that the field of visual arts has crossed with pop culture represented by rock'n'roll. In parallel, this research also proposes reflections on the making of the history of art and on the ways of production of the so called post-criticism.

Keywords: Rock. Esteticism. Punk. Performance. Post-modernism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Filipeta (frente e verso)	21
Figura 2 – Programa	22
Figura 3 – Início da <i>performance</i>	26
Figura 4 – Desenho escultórico	27
Figura 5 – Defalla	28
Figura 6 – Missa	28
Figura 7 – Richard Hamilton – “The Beatles” (1968).....	51
Figura 8 – International Times – “Yoko at Indica” (1966)	51
Figura 9 – Andy Warhol – “The Velvet Undergorund and Nico” (1967).....	58
Figura 10 – CBGB (1986)	58
Figura 11 – Raymond Pettibon – “Six pack” (1981).....	66
Figura 12 – John Heartfield – “Adolf Der Übermensch” (1932).....	72
Figura 13 – Linder – “Orgasm addict” (1977)	72
Figura 14 – Jamie Reid – “God save the Queen” (1997)	74
Figura 15 – COUM Transmissions – “Prostitution” (1976).....	82
Figura 16 – Gee Vaucher – “Bloody revolutions” (1980).....	82
Figura 17 – Hélio Oiticica e Neville D’Almeida – CC5 Hendrix War (1973).....	91
Figura 18 – Manifesto <i>Porquê Choras?</i>	98
Figura 19 – Estudos	107
Figura 20 – Fitolito Jesus.....	108

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 RESGATANDO <i>PORQUÊ CHORAS?</i>	18
2.1 DE VOLTA PARA O FUTURO: A DÉCADA DE 1980.....	29
3 <i>ROCK MY ART (1955 A 1980)</i>	44
3.1 PUNK	59
3.2 O JARDIM ELÉTRICO DE HO	85
4 O NOVO ESTETICISMO	94
4.1 <i>NEW WAVE</i> : A CONDIÇÃO PÓS-MODERNA	101
CONCLUSÃO.....	119
REFERÊNCIAS	124
APÊNDICES	133
APÊNDICE A – Entrevista com Telmo Lanes	133
APÊNDICE B – Entrevista com Edu K	139
APÊNDICE C – Entrevista com Caroline Coon (Tradução: Marcela Leal)	142
APÊNDICE D – Entrevista com Simon Reynolds.....	148
APÊNDICE e – Entrevista com nicholas rombes	151
APÊNDICE F – Registro da Performance <i>Porquê Choras?</i>	154

1 INTRODUÇÃO

Esta não é uma pesquisa convencional de história da arte. Talvez lhe falte aquela frieza de inventário, a obsessão em levantar e catalogar todos os documentos e escrutiná-los seguindo a ortodoxia metodológica imposta pela disciplina. Nesse sentido, fui um pesquisador falho. Temo não ter esgotado todas as fontes de informação sobre meu caso em estudo, não fui a arquivos de velhos jornais e tampouco folheei antigas revistas de crítica de arte. Além disso, minhas anotações não foram transpostas para tabelas e planilhas, expedientes notadamente objetivos para a apresentação de dados. Talvez esta pesquisa se aproxime mais de uma investigação de teoria da arte, já que conceitos associados ao meu objeto de estudo, teorias que tentam dar conta dos fenômenos históricos, artísticos e sociais, foram importantes materiais de trabalho. Tanto quanto fatos e documentos, também me interessavam as consequências e razões, as perguntas que eu poderia formular sobre esse material.

Não é um trabalho convencional de história da arte porque observa o objeto dessa história, a própria arte, a partir de outras disciplinas, posicionando-o na esfera maior da cultura e em relação a fenômenos de ordens que extrapolam o artístico: sociais, comportamentais, políticos e econômicos. Alguns dos principais autores usados como referência para este trabalho sequer pertencem ao campo da Arte, eles vêm de áreas como História, Sociologia, Antropologia e a crítica musical. Parte da razão desse desvio, um desenquadramento da moldura da história da arte, usando a metáfora de Hans Belting (2006), talvez se deva à minha própria formação como comunicador social e jornalista: há na pesquisa um declarado interesse pela chamada cultura de massas e em seus meios de difusão, cuja influência inescapável foi capaz de alterar a própria concepção do objeto artístico e seus modos de apresentação. Usando um clichê do campo, esta pesquisa se posiciona em certa medida em um *entre-lugar*, conforme o conceito de Homi K. Bhabha (1998) para definir essas zonas intersticiais de fluxos, identidades complexas e interface entre campos distintos. O *entre-lugar* é o local favorecido do hibridismo, das trocas e da mistura. Nesta pesquisa, ele se articula entre as esferas da arte e da cultura *pop*, do entretenimento e do experimentalismo, da resistência e da cooptação.

Falta a esta pesquisa, ao fim, um tanto da tal objetividade científica, o distanciamento sugerido pelo bom senso para que possamos observar algo adequadamente. A relação entre pesquisador e objeto é aqui – e desde o princípio – declaradamente apaixonada. Isso decorre do lugar de onde o autor fala, de sua trajetória e posição dentro da própria cena que busca

entender. Há pelo menos 20 anos estou envolvido profissionalmente com a cena *underground* de Porto Alegre, tendo participado de bandas, promovido eventos e festas, divulgado e pensado a produção musical contemporânea da cidade. De certa forma, sinto-me parte de uma herança da contracultura: nos anos 1990, fui proprietário de um bar e casa de shows que foi para a Porto Alegre dos anos 1990 um território de liberdade, permissividade, transgressão e experimentação¹.

Para que pudesse articular meu *background* favorecendo uma contribuição para um outro campo: o da arte – arte como uma disciplina a ser pesquisada de forma séria e metodológica, arte enquanto teoria, história e crítica entendida pela academia – eu precisava escolher um objeto de estudo que estivesse relacionado a este *background*, ao meu passado e presente como agente da cena cultural, como roqueiro diletante e profissional dos meios de comunicação.

Após inúmeras revoluções e rupturas, a arte chegou a um ponto de liberdade total. Se no princípio ela só poderia tratar de divindades e das forças misteriosas da natureza, com o passar do tempo, foi incorporando novos temas e interesses: primeiro os santos e depois os reis e depois as paisagens e depois os objetos mortos e depois o homem comum e depois as formas abstratas, até que, com a chegada do século XX, com os experimentos praticados por Marcel Duchamp e outros posteriores a ele, a arte enfim alcançou uma autonomia curiosa: a de questionar seu próprio sentido, sua singularidade e função. A partir daí, qualquer assunto tornou-se digno de tratamento pela arte e ela dissolveu-se nos limites da própria cultura, contaminando-se por outras disciplinas e outras atividades humanas. O *rock*, gênero musical surgido em meados do século XX como mercadoria de consumo popular e, após processos sociais complexos, tornado um ramo da cultura com sua própria estética e história, não poderia passar incólume pela influência e o interesse da arte. Artistas, em meio à total liberdade de escolha da matéria-prima para sua criação, também acabaram por se interessar por esse ruidoso fenômeno musical e cultural.

A intenção primeira desta pesquisa foi escrever uma, na falta de forma mais adequada de nomeação, *História (Roqueira) da Arte*, introduzir dois parênteses dentro de uma história maior, construir uma digressão que trata de um lugar bastante específico dentro desta grande narrativa: esse entre-lugar no qual convergem a arte e a cultura *pop*, representada pelo *rock*. Uma história cujo marco está no advento da *pop*, nas colaborações entre artistas e músicos da

¹ O bar se chamava Garagem Hermética e foi fundado em 1992. Após tê-lo vendido, em 2000, o espaço funcionou até 2013, quando foi fechado. A memória deste tempo está contada no livro *A Fantástica Fábrica*, deste autor, ainda no prelo.

Swinging London e, principalmente, na relação entre Warhol e o grupo Velvet Underground, traçada a partir da arte *pop* nos anos 1960. Essa nova tradição pode ser remontada, no entanto, a experimentos pioneiros das vanguardas históricas e a partir da *pop* estabelece diálogos com movimentos como conceitualismo, tropicalismo e *punk*. Esse último mereceu atenção especial neste trabalho. O *punk*, pensado aqui como um movimento artístico de vanguarda, pode ser considerado o apogeu dessa narrativa que atravessa arte e cultura *pop*.

Por cultura *pop*, entenda-se uma derivação da noção de cultura, esse conceito da maior complexidade que, para não retardar a leitura em excessivas teorizações preliminares, será posto aqui conforme a definição do teórico inglês Raymond Williams: como a conjunção entre um modo de vida particular e os processos gerais de descoberta e esforço criativo que contribuem para o desenvolvimento humano (STOREY, 1998). Cultura *pop* seria uma cultura globalista de mercado indissociável aos meios de comunicação massivos, “um grupo de objetos culturais voltados à disseminação midiática”, (SILVEIRA, 2013, p. 10), ligados ao hedonismo, à diversão e ao consumo fácil e fortemente vinculados à cultura jovem urbana. No conjunto de itens da cultura *pop* (seus filmes, novelas, histórias em quadrinhos, comerciais de televisão, bandas, sucessos radiofônicos e artigos da moda), o *rock* tem um lugar especial. Por motivos que serão expostos no segundo capítulo, essa mercadoria cultural se tornou símbolo de rebeldia e religião da juventude, aspirando por fim a um lugar dentro da própria história da arte, à medida que ela ampliou sua moldura em busca de um objeto que se desterritorializava. Ainda que hoje o *rock* não pertença mais aos jovens e enfrente um processo irreversível de institucionalização, ainda que seja mera mercadoria integrante da lógica da diversão da Sociedade do Espetáculo, ele mantém paradoxal ligação com um ideal utópico de rebeldia e resistência.

Usando um tipo de referência, um objeto do qual estamos próximos e podemos em relação a ele estabelecer a medida das coisas distantes, tive o privilégio de descobrir um interessante estudo de caso local através do qual pude analisar de forma mais delimitada, mais clara, algumas questões da pesquisa que se mostravam abstratas e distantes. Um evento esquecido na história da arte brasileira que poderia perfeitamente caber na minha História (Roqueira) da Arte, já que era fruto do cruzamento dos mundos da arte e do *rock*. Legitimando sua relevância, havia a participação de seus criadores com desdobramentos do mesmo trabalho na 19ª Bienal de São Paulo. Além disso, o grupo de *rock* envolvido no evento era conhecido como dos mais vanguardistas do *rock* nacional. *Porquê Choras?* (sic) ocorreu na noite de 14 de agosto de 1985, na Sala Álvaro Moreyra do Centro Municipal de Cultura, em Porto Alegre, e apresentou *performance*, instalação e pinturas dos artistas Telmo Lanes e

Rogério Nazari, além da música de Carlos Palombini e de um grupo recém formado por três jovens roqueiros: o Defalla. A descoberta desse evento, o acesso facilitado aos documentos e aos depoimentos de seus protagonistas possibilitou que eu refletisse sobre o próprio fazer histórico, à medida que manuseava o precioso material que os artistas deixaram sob meus cuidados.

Antes de prosseguir, é necessário justificar algumas escolhas narrativas e metodológicas. Optei por traduzir as inúmeras citações estrangeiras usadas na dissertação. Parte considerável da bibliografia desta pesquisa foi publicada somente em língua inglesa e a tradução das citações possibilitou uma leitura muito mais fluída do texto. Não pude evitar algumas generalizações como, por exemplo, no uso da palavra *punk*. Esse é um termo que designa um fenômeno complexo que carrega mais de um significado. Entretanto, se a cada vez que o usasse (e serão inúmeras) tivesse que interromper a argumentação com ressalvas explicativas, a leitura se tornaria enfadonha e truncada. *Punk*, além de se referir a um tipo de música, é também uma subcultura e também algo ainda mais abstrato: uma estética com suas características próprias e valores. É geralmente a essa abstração, a esse estilo que perpassa tanto a música quanto a subcultura, a uma generalização de algo concreto (as bandas *punk* e os fãs de sua música), que me refiro no texto. Outro uso que merece explicação está relacionado à própria palavra *arte*. Não cabe aqui defini-la, o que necessitaria uma dissertação própria, mas é preciso explicar que decidi tratá-la sem os adjetivos *visual* ou *plástica*, por acreditar que, após o seu processo de desmaterialização, a ideia estrita de visualidade ou plasticidade é reducionista demais para abarcar a abrangência da experiência artística e da natureza (i)material de muitos de seus produtos e práticas.

Quanto às referências, elas vieram de diversas áreas do conhecimento. Usei Hobsbawm para fundamentar os processos históricos que deram origem ao *rock*. Hebdige para as teorizações sociológicas acerca do *punk*. Adorno e Debord forneceram a crítica de viés marxista aos processos da cultura sob a égide do capitalismo. As ideias de Jameson, Hutcheon, Lyotard e Foster foram exploradas quando tratei da pós-modernidade, questão suscitada pelos desdobramentos da pesquisa. O tema foi tratado sob o aparato teórico produzido na época do acontecimento de nosso estudo de caso. Não tratei da pós-modernidade, esse assunto tão complexo, usando as teorias disponíveis hoje, trinta anos depois do apogeu acadêmico do fenômeno. As teorias sobre o pós-moderno servem para explicarmos o contexto em que nosso evento ocorre. O campo específico da arte forneceu um importante suporte nos escritos do artista e teórico Dan Graham, que até os anos 1980 publicou muito material crítico sobre temas da cultura popular massiva como o *rock* e o *punk*.

Com suas teorias sobre o *fim da arte* e o *fim da história da arte*, respectivamente, Arthur Danto (2006) e Hans Belting (2006) contribuíram sobremaneira para a construção desta história que só é possível de ser contada hoje, depois que antigas narrativas se viram desacreditadas. Do historiador da arte sonora Alan Litch (2007) tomei um conceito que se provou muito eficaz para dar luz às relações entre arte e música *pop*: o de *pop envy*, a inveja *pop* que faz com que muitos músicos e artistas cruzem as fronteiras entre seus campos de atuação. Da área da crítica musical, John Savage e Simon Reynolds forneceram importantes subsídios em suas respectivas pesquisas e histórias do *punk* e pós-*punk* britânico.

Servi-me da larga experiência de mais de uma década como jornalista para realizar algumas entrevistas que foram feitas com dois grupos: 1) os agentes envolvidos em *Porquê Choras?*, entre os quais entrevistei os artistas Telmo Lanes (duas vezes), Rogério Nazari e os músicos Carlos Palombini e Edu K (duas vezes), esses dois últimos, em entrevistas realizadas por correio eletrônico (os outros integrantes do Defalla à época não foram entrevistados: Biba Meira afirmou não ter recordações do evento e Carlo Pianta se recusou a responder às perguntas, alegando que suscitavam questões muito complexas); 2) estudiosos do *punk*, entre os quais enviei perguntas para Simon Reynolds, Nicholas Rombes, Karen Pinkus e a jornalista e artista Caroline Coon, que acabou responsável por levantar uma interessante discussão feminista – uma denúncia contra a valorização do elemento masculino na narrativa *punk*, oriundo de uma visão que considera típica da esquerda pessimista. Por serem documentos preciosos sobre proposições teóricas do Brasil nos anos 1980, textos do *performer* e pesquisador Renato Cohen e do jornalista e sociólogo Juremir Machado da Silva foram considerados fontes primárias que contribuíram para a recriação do *envoltório* da década, conforme o termo usado por Cohen (1989), do qual me aproprio. Do mesmo modo, Silva (1991), com seu estudo sobre as tribos urbanas do bairro Bom Fim, traz um conceito que ajuda a nominar esta pesquisa: o de *novo esteticismo*, a postura estética e comportamental da pós-modernidade.

As vozes desses teóricos e artistas são reunidas a de outros – Andy Warhol, Hélio Oiticica, Patti Smith, John Lennon, David Byrne, Caetano Veloso, Waly Salomão – decorrendo em uma narrativa que valoriza a polifonia, o ritmo e até certa musicalidade, uma vibração captada da música das dezenas de gravações a que tive acesso ou dos inúmeros videoclipes, documentários e filmes de ficção aos quais assisti. Mais do que apenas resgatar um objeto esquecido para dentro de uma nova história da arte e compreender seu contexto, mais do que o trabalho arqueológico de escavar as camadas de teoria ao redor dele, esta pesquisa pretende ser uma nova experiência em relação a seu objeto de estudo, uma narrativa

que, de algum modo, busca recuperar o espírito, o estilo, a estética daquilo que ela própria representa. Um texto crítico que quer reproduzir formalmente o que critica, tornando forma e conteúdo inseparáveis. A partir dessa perspectiva, podemos entender a recusa do pesquisador/narrador em usar autores canônicos em estudos no campo da arte, um gesto que faz eco à rebeldia tola do *rock*. Justifica-se também o uso de um historiador “maldito” como Stewart Home, um pesquisador da vanguarda do pós-guerra que se recusa a dobrar-se às regras acadêmicas.

A orientação formal que tende a aplicar na construção do texto crítico características observadas na própria matéria criticada, fazendo da representação crítica um simulacro do representado, levou-me a recorrer à colagem, procedimento muito importante nesta pesquisa: ela é o paradigma do contemporâneo, o momento no qual a arte encontra o *rock*; ela é a expressão visual máxima do *punk* e a linguagem principal do estudo de caso *Porquê Choras?*. O texto que o leitor encontrará entre esta introdução e a conclusão foi montado a partir de trechos retirados da produção textual do autor praticada durante as disciplinas do curso de mestrado e também de depoimentos de entrevistados e citações bibliográficas. Trata-se de uma grande colagem, cuja criação é favorecida pelos meios digitais de produção, em que a tesoura e a cola são substituídas pelos comandos das teclas do computador. Aqui é preciso mencionar a influência das ideias e práticas do escritor *beat* William S. Burroughs acerca do método literário do *cut up*. Não por acaso, Burroughs pode ser considerado um mentor filosófico do *punk*. Há também no texto um forte aspecto imagético, cinematográfico, afinal a montagem, processo fundamental na construção narrativa do cinema, é um derivado da colagem e dos processos de assemblagem. A narrativa também é construída através de “movimentos de câmera e lentes” como *travellings*, panorâmicas e *zooms*.

Minhas pretensões narrativas puderam ser corroboradas a partir de um conceito que, dessa forma, tornou-se essencial para esta pesquisa: o de pós-crítica. Em 1983, Hal Foster organizou uma coletânea de artigos com alguns dos maiores pensadores da, à época tão propalada, pós-modernidade. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* reúne ensaios de luminares como Habermas, Baudrillard, Said, Jameson, Krauss, Crimp, Owens, o próprio Foster, além de dois autores menos conhecidos no Brasil – um deles o estadunidense – Gregory L. Ulmer, que apresenta o ensaio “The Object of Postcriticism”. Ulmer problematiza a produção da escrita teórica contemporânea, tendo como foco principal a crítica literária. Segundo o autor, a pós-crítica deve pôr em crise a forma de representação do objeto crítico, do mesmo modo que a literatura e as artes se transformaram mediante as experiências das vanguardas do século passado:

O que está em jogo na controvérsia que rodeia a escrita crítica contemporânea resulta mais fácil de compreender quando se situa no contexto do modernismo e pós-modernismo nas artes. O problema é a “representação”, de maneira específica, a representação do objeto de estudo em um contexto crítico. A crítica se transforma agora da mesma maneira que a literatura e as artes se transformaram mediante os movimentos de vanguarda nas primeiras décadas deste século. A ruptura com a “mimese”, com valores e suposições do “realismo”, que revolucionou as artes modernistas, está agora em movimento (tardiamente) na crítica, cuja principal consequência é, naturalmente, uma mudança em relação do texto crítico com seu objeto... (ULMER, 1998, p. 125).

A tarefa da pós-crítica é, para Ulmer, “pensar as consequências para a representação crítica dos novos meios mecânicos de reprodução”² (ULMER, 1998, p. 137), os mesmos meios massivos dos quais a cultura *pop* não pode ser dissociada. O instrumento da pós-crítica, a expressão crítica da pós-modernidade, é aquele “predominante e presente nas artes do século XX” (ULMER, 1998, p. 127): a colagem, procedimento que permitiria capturar a simultaneidade, a fragmentação e a natureza relativa da realidade contemporânea³. A pós-crítica é uma escrita “bissexual” (ULMER, 1998 p. 135), parasitária, que recorre constantemente à citação e à apropriação. “Os pós-críticos escrevem com o discurso dos outros” (ULMER, 1998, p. 144). A citação, segundo Ulmer, é a forma pela qual a colagem se faz presente. Ele pergunta:

Será admitida a revolução da colagem/montagem na representação no ensaio acadêmico, no discurso do conhecimento, substituindo a crítica “realista” baseada nas noções de “verdade” como correspondência ou reprodução correta de um objeto de estudo referente? (ULMER, 1998, p. 129-130)

Os procedimentos da pós-crítica estabelecem uma nova relação entre sujeito e seu objeto, concebida “não desde o ponto de vista de sujeito-objeto, senão de sujeito-predicado” (ULMER, 1998, p. 130). Sabemos pela gramática que um predicado é tudo o que se declara sobre o sujeito, componente da frase estruturado em torno de um verbo. Ulmer está mostrando que o fazer crítico, teórico ou histórico é um trabalho essencialmente subjetivo e que nunca

² E o que dizer das consequências dos meios digitais, praticamente onipresentes na vida contemporânea? É fácil compreender porque Ulmer é hoje professor de linguagens eletrônicas e cibermídias na European Graduate School, na Suíça. Ele também leciona inglês na Universidade da Flórida. Hipertexto e linguagens multimídia são os focos de sua pesquisa.

³ Ulmer utiliza o aparato teórico fornecido por Walter Benjamim em seus estudos da influência da reprodutibilidade técnica sobre a criação artística e da importância da montagem conforme vista no teatro de Brecht. Também encontra suporte na análise que o filósofo alemão faz da alegoria e utiliza conceitos de Barthes e Derrida, além da produção do artista John Cage, para fundamentar suas ideias sobre a pós-crítica. Não irei explorar os conceitos desses autores, cito-os para situar as referenciais de Ulmer.

podemos deixar de relevar as questões do próprio sujeito que estuda o objeto. O fazer crítico torna-se também uma declaração sobre o sujeito, sobre o lugar de onde ele olha seu objeto, um olhar não sem isenção em relação aos fatos e documentos. Estruturado em torno de um verbo, o predicado também contém uma ação. Ao estudar um objeto, agimos sobre ele, dando-lhe novos sentidos, fazendo-o existir, legitimando-o. Escrever uma história da arte é, literalmente, inventá-la.

Não apenas naquele momento no passado, há quase trinta anos, quando uma banda de *rock* participou de uma experiência artística em outro campo, o dia em que Edu K entrou para a História da Arte é também o momento no qual o pesquisador resgata o objeto esquecido e desimportante e o insere na história. Ao adotar uma estratégia característica da pós-modernidade – a ironia – para conceber o título de minha pesquisa não pretendo afrontar a autoridade desta academia, mas propor uma sutil reflexão sobre o próprio fazer da história da arte.

O dia em que Edu K entrou para a História da Arte é hoje.

2 RESGATANDO *PORQUÊ CHORAS?*

Em fevereiro de 2011, fui ao encontro de Telmo Lanes, com quem havia marcado uma entrevista. Lanes, que encerrara sua carreira artística nos anos 1990, participara ativamente do grupo Nervo Óptico, do qual também fizeram parte Vera Chaves Barcelos, Mara Alvares, Carlos Pasquetti, Carlos Asp e Clóvis Dariano. O grupo de artistas, fundado em 1976, fora o primeiro no Estado a entrar em sintonia com tendências que questionavam a concepção tradicional de objeto artístico ocorridas nos centros, pelo menos, desde a década anterior (ARAÚJO, 1999). Eu também sabia da paixão de Lanes (Telmo, como eu o chamava) pela música, porque o conhecia através de amigos em comum. Se houvera, naquela remota Porto Alegre dos anos 1980, alguma experiência no cruzamento entre as artes visuais e o *rock* – essa expressão musical popular tão importante para o século XX – ele deveria saber, poderia me dar alguma pista.

A busca de uma conexão local entre esses dois campos não era movida pelas razões ufanistas que geralmente alimentam muitos dos discursos relacionados a este lugar em particular, situado no Sul do Brasil. As questões da identidade do gaúcho – e de seu folclore – nada me interessavam. Ao contrário, eu buscava um elemento urbano e, em certa medida, internacional, algum tipo de conexão entre a produção artística dessa cidade periférica e experiências e eventos ocorridos em outros lugares do mundo. Queria verificar, não sem um olhar crítico, como este fenômeno de ordem artística, cultural e social que eu me propusera a estudar, a saber, a relação entre a arte e o *rock*, havia se dado próximo a mim, com personagens que eu talvez conhecesse, em uma cena que me era familiar e acessível. O lugar de onde eu procurava falar em minha pesquisa sempre fora o “dentro”. Seu ponto de partida havia sido minha relação pessoal e passional com o objeto de estudo, pois só mesmo a paixão poderia me mover em tão árduo caminho. Desde que começara a pesquisar os exemplos de interação entre os campos, sentia falta de informações sobre a cultura brasileira. A bibliografia estrangeira – especialmente estadunidense e inglesa, em virtude de serem esses dois países, Estados Unidos e Inglaterra, dois pólos de produção, tanto de arte quanto de música *pop* – era farta, mas pouco havia sobre os artistas brasileiros, suas experiências contemporâneas de tradução da cultura alienígena, prática já consagrada pelo modernismo nacional através da antropofagia de Oswald de Andrade. Além do mais, o *rock* brasileiro da década de 1980 havia sido um fenômeno por demais massivo para passar despercebido mesmo no ambiente muita vezes autorreferente das artes visuais. Aqueles eram os anos 1980,

a década definitiva das chamadas práticas pós-modernas de rompimento entre alta e baixa cultura, da apropriação e do pluralismo.

Com o gravador digital ligado em cima da mesa da sala de Telmo Lanes, fiz a pergunta: daquela época do Nervo Óptico, você se lembra de algum artista, algum trabalho produzido por aqui que tivesse alguma relação com o *rock*? Ele respondeu:

“Uma relação direta eu não me lembro. O Dariano era baterista de uma banda, eles e os amigos dele. Tinha uma relação nesse sentido. Eram uns caras daquela época, uns cabeludões, ano 75, por aí. Uma das bandas era Gertrudes, aquelas coisas assim meio de garagem, tipo progressivo. Eles gostavam de Frank Zappa. Era Zappa, Eric Clapton, por aí. Ele tinha o universo dele de som, o Pasquetti também tinha outro universo de som, então as pessoas tinham essa relação com o gosto musical. Mas do pessoal do Nervo Óptico em si, nada diretamente. Nas performances geralmente se usava música. Tu fazias uma ação teatral e escolhia uma trilha que podia ser uma coisa clássica ou rock’n’roll, uma certa relação com a música, a performance teve, era pra dar um tom. Até porque era aquela chatice: um cara pelado, rolando no chão por meia hora.”⁴

Após rir um pouco do próprio comentário, subitamente, como se tivesse recordado (ou omitido até então), Lanes disse:

“Fiz com o Nazari uma coisa que tinha música forte. A gente começou a pintar, em 80 e poucos, tínhamos algumas afinidades. Resolvemos fazer uma pintura mais dark, mais escura, mais romântica. A gente ouvia Depeche Mode, Siouxsie and The Banshees, Echo and The Bunnymen, toda aquela turma. Era uma trilha sonora para pintar. Nossos temas eram os clássicos românticos, cruz, rosas, montanhas, referências ao cristianismo, cultura ocidental e épica. E um dia a gente quis mostrar os nossos trabalhos. Então a gente fez uma performance-vernissage pra mostrar essas coisas. Reservamos a Álvaro Moreyra, ali no Atelier Livre, pra fazer a demonstração-performance. A gente colocou as telas e colocamos uma cortina preta sobre elas. Começamos a fazer uma performance, montando objetos, desde toras de madeira velha, correntes, um tronco, machado, coisas desse universo. Rosas e pão. E no fim a gente distribuía um bolo marrom, preto, de chocolate, com uma cruz. Era para todo mundo o bolo. E a gente não queria fazer a coisa em silêncio, obviamente. Então a gente contratou o Carlos Palombini mais o Defalla. O Palombini fez uma base, ele é um compositor erudito, um cara que estava na nossa roda, estudava música erudita contemporânea. Botamos ele com o Defalla, ao vivo, tocando, enquanto fazíamos a performance. No fim a gente abriu a cortina e mostrou as pinturas.”⁵

Uma surpresa. No princípio, Lanes negara a existência de qualquer relação entre a produção dos artistas da época, exceto a participação de algum deles em bandas e seus gostos

⁴ LANES, Telmo. **Entrevista I**. [fev. 2011]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2011. A entrevista foi realizada por correio eletrônico.

⁵ Idem.

musicais (o que, na verdade, já se configuraria em *alguma* relação), mas, em seguida, admitia que sua própria produção artística já havia cruzado com o *rock*. Não só era revelada uma conexão, mas ela parecia acontecer em dois momentos distintos, sugerindo certa complexidade. Na produção de uma série de pinturas, o *rock* gótico (ou *dark*, como foi chamado no Brasil), era citado como servindo de “trilha sonora para pintar”, compartilhando, inclusive, os mesmos assuntos românticos e sombrios com as telas. No segundo momento, o *rock* aparecia através da participação do recém-formado Defalla, grupo que se consagraria como um dos mais vanguardistas e imprevisíveis do *pop* brasileiro. A presença do grupo, naquela época também imerso na subcultura *dark*, quebrava o silêncio da *performance* que antecipava a apresentação das pinturas e parecia, de alguma maneira, encerrar um ciclo que começava e terminava com música. Os campos estavam cruzados. Eu parecia ter encontrado um estudo de caso em que podia verificar de perto as implicações desse cruzamento. O resgate de *Porquê Choras?* (sic), evento ocorrido na Sala Álvaro Moreyra do Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre, na noite de 14 de agosto de 1985, uma ação de mídias mistas proposta pelos artistas Telmo Lanes e Rogério Nazari que inclui *performance* e instalação, música e pintura, e trazia personagens do *rock* e das artes visuais, poderia me ajudar a formular (e a tentar responder a) algumas perguntas acerca da relação entre arte e *rock*.

A sensação de que eu havia encontrado uma espécie de Santo Graal do historiador de arte aumentava à medida que via Lanes retirando de uma pasta de plástico várias fotografias, algumas anotações e impressos como o programa do espetáculo⁶ e as filipetas de divulgação, um material muito bem conservado. Ironicamente, as pinturas, que pareciam ter sido a razão da existência do evento, se perderam no tempo, destruídas pela falta de cuidados. Em compensação, a farta documentação incluía um tesouro especial: duas fitas VHS registrando toda a *performance* em vídeo, uma delas com as imagens em plano aberto feitas pela câmera no tripé e a outra, com os planos fechados da câmera na mão. As imagens e os sons – capturados pelas câmeras dos fotógrafos Julio Spier e Alex Sermambi, com direção de Carlos Gerbase e produção de Luciana Tomasi, todos no início de suas carreiras profissionais – se revelaram um documento precioso. Nas semanas seguintes, dediquei-me a catalogar o material e a digitalizar parte dele. Também iniciei uma série de entrevistas com os principais

⁶ O programa informava os elementos que seriam usados na *performance*: algodão, carvão, madeira, ferro, granito. Eles aparecem descritos acima do “primeiro ato”, chamado “O joio e o farrapo, com as cenas: I) A picareta e o manto; II) A corrente e o martelo; III) O pão e a pá e IV) Rosas e cravos. Lê-se também os títulos das pinturas, que vão do metafísico ao *pop*: “O vaso da espera”, “Porquê choras?”, “Striped hyena” e “A transfiguração da porta”. Há também um ato final: “Comunhão” e o programa traz ainda a ficha técnica do evento.

envolvidos, alguns deles com pouquíssimas (ou nenhuma, como no caso da baterista Biba Meira) lembranças guardadas desse evento até então também esquecido na história da arte local. Mais do que a fala dos participantes, contaminada por camadas de memória, afetada por circunstâncias e substâncias, eram as imagens do vídeo que me possibilitariam vislumbrar os eventos daquela noite distante.

Figura 1 – Filipeta (frente e verso)



Fonte: Arquivo Telmo Lanes

Figura 2 – Programa



Fonte: Arquivo Telmo Lanes

Descritos a seguir, esses eventos foram observados partir da fita número 2, com imagens e sons captados pela câmera “solta”, operada por Alex Sernambi. No início da filmagem, é Gerbase quem segura a câmera, enquanto Sernambi, na cabine de luz, parece ajustar a câmera fixa que registrará a *performance* em plano aberto. A escolha da fita a partir da qual realizei a descrição dos acontecimentos reforça o lugar do qual pretendo falar. No plano aberto, em uma sequência de pouco mais de 50 minutos sem cortes – a duração da ação – vemos, além dos músicos e dos artistas, um outro elemento humano: é Sernambi, que opera sua câmera literalmente dentro da instalação que se forma no palco. Ele está junto de Lanes e Nazari, próximo aos músicos, e também improvisa os movimentos à medida que percebe a ação transcorrer, apontando seu dispositivo para o que lhe parece mais relevante no momento. É esse olhar subjetivo que interessa ao pesquisador, como se ele próprio (eu) estivesse lá. Mas não na platéia que olha para o palco na posição da câmera do plano aberto, com distanciamento. Procuo estar em um lugar mais próximo da criação. Dentro dela, se possível.

Cabine de luz onde está Sernambi. Voz de Carlos Gerbase (em *off*):

– Alex, abana pra câmera, Alex. Manda beijinho.

Sernambi abana.

Voz de Gerbase (brincando com as origens de Sernambi):

– Alô, Belém do Pará!

Biba Meira está montando seu *kit* de bateria. Lanes, Nazari e Djalma Correia (que fotografará a *performance*) supervisionam a preparação. Os dois artistas estão de roupas pretas. Nazari veste jaqueta de couro com rebites nos ombros e Lanes está usando uma camisa de mangas curtas, com um crucifixo prateado pendurado no peito. A iluminação está sendo testada. Nazari abre a cortina verificando as pinturas por detrás dela. Gerbase brinca em frente à câmera. Um monitor de tevê em cima de um amplificador mostra o enquadramento da segunda câmera, com o palco visto em plano aberto. Ao som das notas do contrabaixo sendo afinado, o público começa a entrar no teatro, sentando-se nas cadeiras. Vestem roupas de inverno. Edu K dedilha a guitarra. Os músicos estão sentados com seus instrumentos. Edu K ri para a câmera, está vestido de preto e usa pingentes de crucifixo. A câmera realiza uma panorâmica pelo teatro a partir dos músicos. Carlos Palombini está de pé atrás do teclado. Na platéia, as cadeiras estão ocupadas. Objetos, como pedras e toras de madeira, estão na lateral do palco. A câmera realiza o movimento circular inverso, passando pelo público. Ruídos sequenciais agudos produzidos pelo sintetizador são ouvidos. É o início da *performance*.

Carlos Palombini está manipulando o som de seu sintetizador. Os demais músicos estão imóveis, sem tocar. Os sons do teclado intensificam-se e param. Lanes e Nazari entram e estendem um tecido retangular branco que ocupa a principal área do palco. Os sons produzidos pelo teclado retornam como timbres industriais e contínuos. Munidos de pás, Lanes e Nazari formam linhas com carvão nas extremidades do tecido, desenhando uma moldura. O carvão é retirado de uma pilha na lateral do palco. Os artistas parecem compenetrados. Aos sons do teclado, que parecem agora emular o vento, somam-se notas do contrabaixo, produzidas em improviso. O baixista Carlo Pianta toca sentado em uma cadeira. Lanes e Nazari seguem o trabalho com as pás. O som sibilante da guitarra é ouvido.

Um pequeno monte de carvão é formado no centro do tecido. Os artistas colocam toras de madeira sobre o pequeno monte. O bumbo da bateria começa a marcar o ritmo. Com o auxílio de pedras e madeiras de apoio, uma viga de concreto é colocada verticalmente e os artistas enrolam arame farpado nela. Os músicos dedilham seus instrumentos e a composição feita pelos artistas espalha-se pelo tecido branco. Palombini produz sons sintetizados após os outros músicos terem parado de tocar, até que ele também para.

O teclado retorna produzindo uma breve melodia. Após um curto silêncio, enquanto os artistas carregam uma pesada pedra, a guitarra recomeça, estridente e arrastada, como um lamento. A bateria entra marcando um ritmo tribal. Os artistas ajeitam com cuidado uma pedra em cima do pano. Mais tocos e pedras são colocados e depois alguns galhos espinhentos. Os músicos seguem improvisando. Nazari coloca um fardo de gravetos na composição. Na lateral do palco, ele e Lanes conversam e apontam para a instalação. A banda improvisa um *funk*, com o baixo *slap* e guitarra *wah-wah*. Lanes e Nazari desenrolam arame farpado sobre a instalação e depois espalham grandes pregos pelo tecido. Ao lado de um toco de madeira, é posicionada uma picareta. Tufos de palha são amarrados com cordas.

Depois de conversarem brevemente, Lanes e Nazari colocam um pano vermelho sobre o toco e Lanes o perfura com um golpe de picareta, a qual fica cravada na madeira. A melodia de teclado retorna e a banda a acompanha. Usando uma pedra retangular como base, os artistas golpeiam os elos de uma corrente com um prego de ferro e marretas pesadas. Ambos seguram a corrente, Nazari apoia o prego e os dois golpeiam alternadamente. A música segue crescendo, épica. Após a ação, deixam a corrente em torno da pedra. Lanes traz um pão que é deixado em cima de uma tábua. Nazari o corta com um golpe de pá. Os artistas trazem rosas e cravos que são pregados nas tábuas. Mais flores são espalhadas. Uma rosa clara é colocada na viga de concreto, no centro da composição.

Lanes e Nazari colocam uma mesa retangular em frente ao palco. A mesa está coberta com uma toalha negra. Trazem um bolo negro, em forma de cruz, decorado com confeitos de flores em branco e rosa, e o colocam no centro da mesa. A banda improvisa freneticamente e os artistas abrem as cortinas negras ao fundo do palco. Fixadas e apoiadas na parede branca estão quatro pinturas. Numa delas, em forma de losango, vemos uma hiena de cor clara à beira de um abismo. Numa outra, um quadro retangular estreito e horizontal, a representação do coração de Cristo com uma cadeia de montanhas ao fundo.

Os artistas começam a servir o bolo em pratinhos de papel que entregam para a plateia. O Defalla para de tocar e somente Palombini segue com seu teclado emitindo um acorde sintético que logo cessa. Os artistas continuam servindo as fatias de bolo e, após alguns instantes de silêncio, o público aplaude efusivamente.

A câmera vai até o fundo, registrando as pinturas. Além das duas já descritas, vemos a que está no chão, apoiada na parede. É uma paisagem, com uma pedra tumular em primeiro plano. A outra, retangular e horizontal, é de uma cruz. O público e os músicos comem o bolo, ouvem-se conversas e risadas.

Voz de Nazari:

– Todos vão comungar da nossa comida.

Gerbase olha para a câmera

– Tá cansado, Alex?

Pergunta para a atriz Patsy Cecatto o que ela achou do evento.

Cecatto:

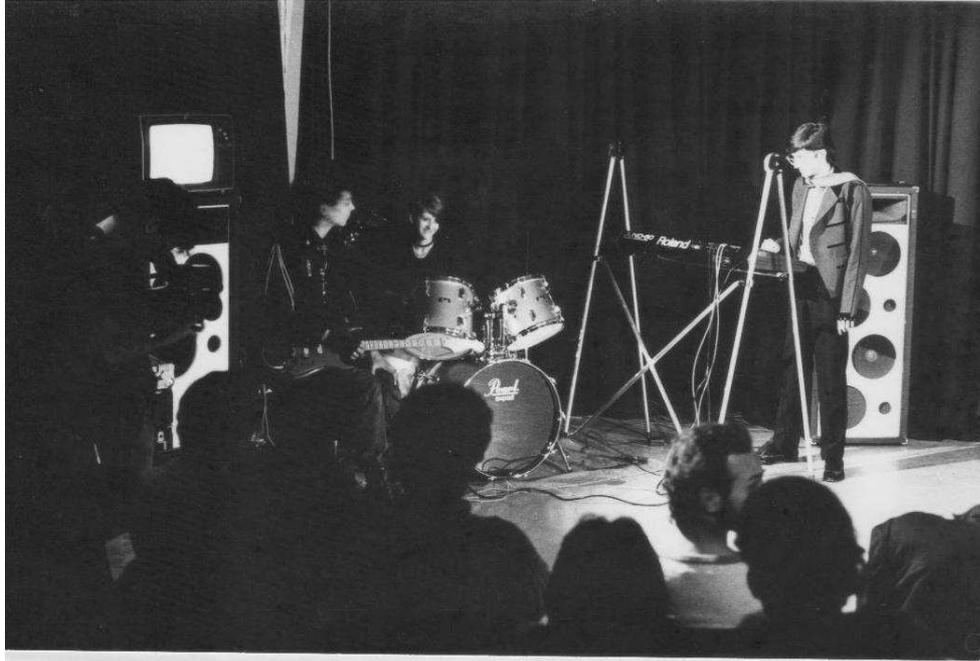
– Tô completamente fascinada, acho que foi um passe geral, com as pessoas que eu adoro.

Biba Meira, ao fundo, ri.

O ator Pedro Santos e Edu K se abraçam.

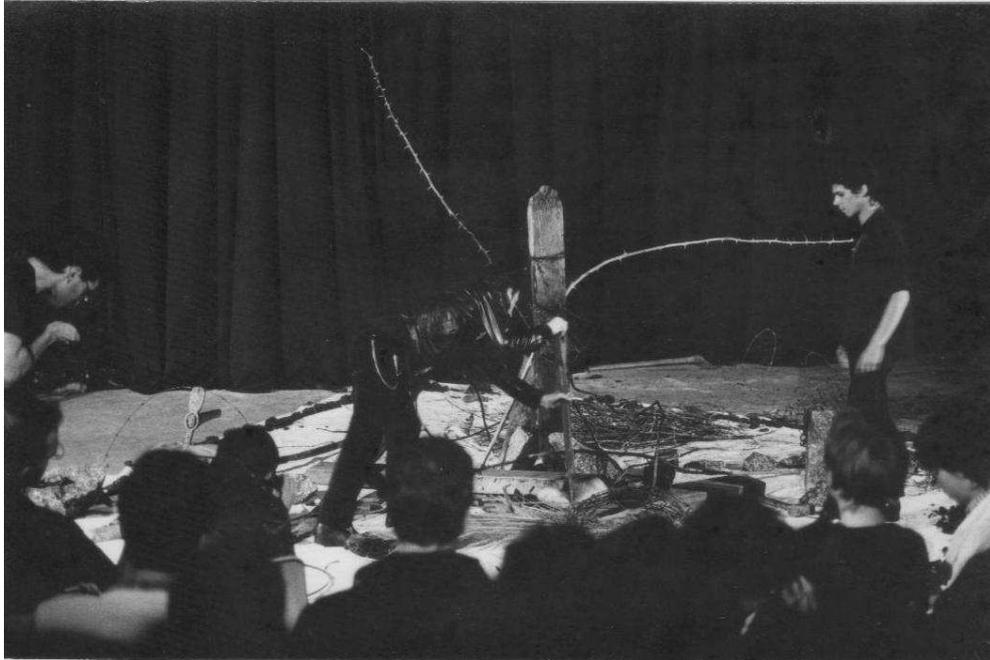
Voz de Gerbase

– São dois *rock stars*!

Figura 3 – Início da *performance*

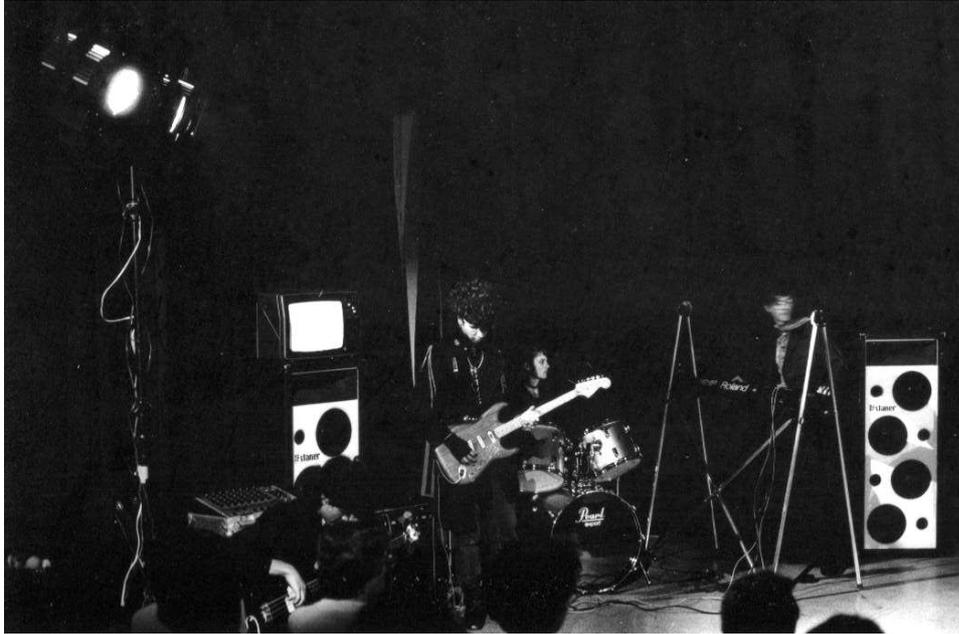
Crédito: Djalma Souza Correia
Fonte: Arquivo Telmo Lanes

Figura 4 – Desenho escultórico



Crédito: Djalma Souza Correia
Fonte: Arquivo Telmo Lanes

Figura 5 – Defalla



Crédito: Djalma Souza Correia
Fonte: Arquivo Telmo Lanes

Figura 6 – Missa



Crédito: Djalma Souza Correia
Fonte: Arquivo Telmo Lanes

2.1 DE VOLTA PARA O FUTURO: A DÉCADA DE 1980

Como todos os acontecimentos, *Porquê Choras?* é fruto de seu tempo. O Brasil de 1985 viu o fim do regime militar com a posse de José Sarney, em 22 de abril, após uma massiva (e frustrada) campanha popular pelas eleições diretas ocorrida no ano anterior, que contou com apoio de diversas camadas da sociedade, incluindo intelectuais e artistas, mas que foi largamente ignorada por meios de comunicação como a Rede Globo, em sua fase de maior poder midiático. Candidato a vice, Sarney, ex-governador e ex-senador biônico do Maranhão, presidente da Arena, o partido da situação, fiel representante do coronelismo nordestino e dos setores mais reacionários da sociedade brasileira, chegara à presidência após a morte de Tancredo Neves, eleito de forma indireta em janeiro. A democracia no Brasil reinicia canhestra, atrelada aos mesmos setores que haviam sustentado a ditadura. Como herança do endividamento do período militar e do crescimento estagnado, o país mergulha em sucessivos e esdrúxulos planos econômicos sem, no entanto, conseguir saldar suas dívidas, crescer economicamente ou conter a inflação hiperbólica. No fim da década, é promulgada a constituição vigente (1988), que garante conquistas democráticas como as eleições diretas. No ano seguinte, a população elege Fernando Collor de Melo, “o caçador de marajás”, um jovem político de discurso moralizante que, ao chegar ao poder, confisca bens da população e mergulha seu governo em corrupção, até sofrer o *impeachment* no início da década seguinte. Collor, no entanto, abriu o país comercialmente para o mundo.

No âmbito internacional, a abertura também estava em pauta com a Glasnost e a Perestroika do presidente soviético Mikhail Gorbachev. Afundada em corrupção, a União Soviética iniciava seu processo de esfacelamento em meio ao delírio da Guerra Fria. O pesadelo belicista é alimentado pelos *mass media*, com transmissões via satélite da conquista do espaço, além da criação de produtos culturais, como filmes, baseados no medo da bomba nuclear e o fim da raça humana. Nos Estados Unidos, a Era Reagan representou o triunfo do consumo e da subserviência absoluta às leis do mercado, ultra-aquecido pela especulação financeira. Wall Street vivia seu auge. No âmbito social, foi marcada pelo conservadorismo político e pela negação dos direitos das minorias que, em contrapartida, cada vez mais se organizavam politicamente. O feminismo e o movimento *gay* se fortalecem, esse último apesar (e talvez por causa) da devastação provocada pelo vírus da AIDS, isolado em 1983. A epidemia afetou o mundo da arte sobremaneira. O presidente Reagan, todavia, só mencionou a doença publicamente no fim de seu segundo mandato, em 1987, quando milhares de

peessoas, principalmente homossexuais, haviam morrido nos Estados Unidos. Após a guerra, a Inglaterra, ainda uma potência econômica e cultural, havia se tornado um aliado subserviente à política internacional de sua antiga colônia. O *thatcherismo* também levava a consequências extremas o *laissez-faire* do jogo econômico, desprezando as políticas sociais do *welfare state* e deixando as camadas populares completamente desassistidas, a ponto de a primeira ministra Maragreth Thatcher, eleita em 1979, ter afirmado que não havia sociedade, apenas indivíduos. O país também enfrentava altos índices de desemprego em virtude da crise energética internacional. Ao final da década, todos esses eventos culminariam na queda do Muro de Berlim e a reunificação da Alemanha: o triunfo do liberalismo, saudado apressadamente por Fukuyama e seus seguidores como o “Fim da História”.⁷

O triunfo absoluto do individualismo e do consumo; o medo da bomba constantemente alimentado pelo cinema e pela televisão; a falência das utopias que transformariam o homem, tragadas pelo dinheiro; o recomeço democrático farsesco, que opera a mudança para que tudo permaneça igual. Um “certo pessimismo” é sentido entre artistas e intelectuais:

Os anos 80 estão envoltos em dúvidas quanto à capacidade do homem para projetar-se renovado e vigoroso em novas aventuras. Um certo pessimismo denunciou o desencantamento e a despolitização. Seria o fim. Fim da história, das fantasias, do movimento e da ambição de felicidade. Será mesmo? (SILVA, 1991, p. 18)

Em meio a tantas incertezas, muitos se vêm completamente alheios às discussões políticas e se voltam às experiências das micro-revoluções comportamentais, que não visam mais a transformação de mega-estruturas, mas sim de pequenas e banais relações cotidianas de poder. A máxima *punk* do *no future*, para além do universo musical, informa toda uma geração. Com sua ordem niilista, representa o oposto da utopia, já que não permite sequer a possibilidade do futuro onde a esperança se constrói. Ela é tópica, tendo, portanto, uma estreita relação com o espaço. Ironia e cinismo são suas ferramentas. Como escreveu Frederico Moraes no catálogo da emblemática mostra *Como Vai Você, Geração 80?*, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio, em 1984:

Diferentemente das vanguardas dos anos 60 (artísticas e políticas), que sonhavam colocar a imaginação no poder, que acreditavam ser a arte capaz de transformar o mundo, que se iludiam com as utopias sociais, os jovens artistas descrêem da política e do futuro. (MORAIS, 1991, p. 14).

⁷ Cf. FUKUYAMA, Francis. **O Fim da História e o Último Homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

O desenvolvimento acelerado dos meios de comunicação de massa permitirá uma atualização mais eficaz de novas tendências de pensamento e consumo. A indústria cultural está em ascensão no Brasil, com a hegemonia da Rede Globo e o fenômeno do *rock* nacional – em 1985, o festival *Rock in Rio*, transmitido ao vivo pela emissora, consolidaria a cultura juvenil como bem de consumo altamente rentável. Essa conjuntura política, social e econômica, somada ao progresso da comunicação, irá se refletir na produção artística do período. Em sintonia com os conceitos do pós-moderno, baseados no redirecionamento crítico do passado, a pintura então *voltará*, após vinte anos de desmaterialização da arte, manifestando o interesse renovado no produto, que pode ser facilmente comercializado (não podemos esquecer que os anos 1980 são também a época dos *yuppies*, os *young urban professionals*, jovens profissionais urbanos, frutos do capitalismo especulativo, consumistas e cheio de ambições, para quem a arte, além de símbolo de distinção e decoração ideal para grandes salões, é investimento financeiro). No Brasil, a produção dos anos 1980 também é fundamentada em uma concepção de arte que privilegia o objeto artístico, após uma década de experimentos com a desmaterialização desse objeto. E a pintura também volta, quem a saúda é, novamente, Frederico Morais:

À pintura, pois. Para o que der e vier. De preferência sem dor. Com prazer e paixão. A pintura está aí, entrando pelos poros, pelo nariz, pelos ouvidos, indo direto ao coração antes mesmo de passar pelo cérebro. A pintura voltou a ser um vale-tudo. Ótimo. Dizem que é *bad painting*, eu a vejo linda. Dizem que é feia, ultrajante, eu a sinto sensualíssima. Tem seis dedos, um olho só e manca de uma perna. *I love her* (MORAIS, 1991, p. 13).

A pintura que volta, ultrajante e irreverente, despreza o academicismo das belas artes, deforma a figura, incorpora as referências à sociedade de consumo herdadas da arte *pop*. Ela chega dos Estados Unidos, onde a curadora Marcia Tucker cunha o termo *bad painting* (má pintura), conforme o título de sua exposição coletiva de 1978, no New Museum, em Nova Iorque. Uma pintura figurativa (ainda que a figura esteja deformada), dotada de uma sensibilidade romântica e expressionista que intencionalmente ignora os cânones do bom gosto e a qualidade dos materiais, e brota de uma tradição de iconoclastia que desafia as conquistas do minimalismo. Uma pintura, eu arriscaria dizer, *punk*. Chega da Alemanha com o neoexpressionismo político de Kiefer, Immendorff e Baselitz e a revisão dos traumas da grande nação seduzida pelo veneno nazista. Vem da Itália, acompanhada dos textos e curadorias do crítico Achille Bonito Oliva, que irá chamá-la de *transvanguarda*, uma transgressão da vanguarda utópica fundamentada no desencantamento e no pluralismo, focada

no lugar do homem, seu gesto e corpo. O caminho da ideologia, avistado de uma torre de onde o artista planeja o mundo, leva a um beco sem saída. Ele deve descer da torre de controle para adquirir um “ponto de vista móvel” (OLIVA, 2000, p. 34). “Si no hay parámetros para dar un juicio sobre el mundo, tampoco existen ópticas privilegiadas que permitan elegir entre vanguardia e tradición”, afirma o crítico (OLIVA, 2000, p. 38). A transvanguarda recorre à história de forma transversal e eclética, juntando a alta cultura da tradição das vanguardas históricas com a baixa cultura dos ícones de massa (CANONGIA, 2010). Nesse cenário relativista, como um *objet trouvé*, todos os estilos de pintura são recuperados, mas fora de seu contexto original. Todavia, quando a pintura volta, ela não está incólume às questões da arte conceitual contra a qual se opusera.

No Brasil, a Bienal de 1985, A Grande Tela, com curadoria de Sheila Leirner, vai coroar o que Frederico Morais chamou de “o auge da euforia pictórica” (op cit., p. 13). O crítico aponta como, a partir desse momento, absorvida pelo mercado, a onda pictórica perde sua força, dando espaço para meios como instalação e objeto. Os Salões de Arte se constituem os espaços privilegiados para a veiculação da maioria dos trabalhos da Geração 80. Mesmo afastada dos grandes centros, a produção no Rio Grande do Sul também está alinhada a essas questões. Ana Lúcia Araújo (1999) considera que o termo Geração 80, apesar de cunhado para referir-se a uma geração de artistas que atuava basicamente no eixo Rio-São Paulo, serve também para a produção local, em virtude das semelhanças de ordem temporal e formal . Baseada em uma concepção de arte que privilegia o objeto artístico, a produção da década em Porto Alegre pode ser dividida em dois grupos: o primeiro mais voltado à pintura (Lambrecht, Frantz, Heuser, Chapman) e o segundo com enfoque no objeto e na escultura (Lia Menna Barreto, Moreira, Fuke). Conforme observa Evelyn Berg no artigo *A Pintura no Rio Grande do Sul – Anos 80*: “mudanças significativas se operam ao longo da década (...). O suporte expande-se em renovada variedade (...). Ao abandonar o chassis, a pintura perde os limites invadindo o espaço e vindo a configurar-se como instalação e objeto, obedecendo assim a uma tendência mais pluralista e universal das artes” (BERG, 1991, p. 23).

É curioso notar que nosso objeto de estudo, ocorrido no mesmo ano da Bienal da Grande Tela, trate de pintura, mas também introduza elementos como instalação e *performance*, como se apanhado no meio do caminho. *Porquê choras?* é uma ampliação da pintura para o tridimensional, um modo de materializar um pensamento sobre a pintura, conforme explica Telmo Lanes:

“É uma maneira de pensar as pinturas. As pinturas são o grande lance, tanto é que elas ficam lá, são o ápice do acontecimento. O que se inventou, eu acho que é acender mais faróis sobre a pintura. Se ampliou a pintura com isso aí. Além da pintura, tu via uma outra coisa: uma postura. E é uma coisa muito simples. A gente começou a curtir materiais como pedras, troncos velhos, arame farpado. A gente começou a curtir esse tipo de materiais também porque a gente pintava nossos quadros com esses materiais. A gente juntava isso no meu ateliê, umas coisas que estavam lá já. A gente começou a curtir essa coisa da escultura, montagem de elementos que formavam uma cruz, simboliza a marreta, o prego, tinha ícones bíblicos também ali, um monte de coisas. Por quê? Fazer um cerimonial, um culto, uma cerimônia, uma performance meio cerimonial. É muito desenho, o pano branco, pega o carvão, faz a borda, é mais para um desenho do que uma performance corpo, ação, respiração, alguma emoção. A gente estava montando um desenho escultórico ali”.⁸

Mesmo não focando as questões geralmente associadas à prática da *performance* – por exemplo, o posicionamento do corpo do artista como elemento central da obra – *Porquê Choras?* apresenta elementos dessa modalidade artística. Em *Performance como Linguagem* (1989), primeira obra crítica a estudar a *performance* no Brasil, Renato Cohen conecta a produção performática com a movimentação cultural detonada pelo *punk*. Cohen observa, logo na introdução de sua pesquisa, como ele e sua geração acompanharam “também, com o devido retardo e filtro, comum às informações que vêm de fora, a passagem de inúmeras “ondas” e estéticas (...) mais recentemente o movimento *punk-new wave* com todos seus desdobramentos” (COHEN, 1989, p. 20). O artista e pesquisador Cohen identifica-se com a cultura *underground*, o “‘envoltório’ para onde estão apontadas as antenas.” (p. 144). O termo é uma adequação de *environment*, referindo-se “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, (...) poderia ser traduzido por astral (...) consequência de fatos, comportamentos e, talvez, de um fator destino que é captado.” (p.144). O envoltório dos anos 1980 traz o resgate do passado, esse *museu de grandes novidades*, alimentando desdém pelo canônico e celebrando o pluralismo.

Os anos 80 são marcados pela *releitura*: cria-se a estética do *new wave*, do pós-moderno, que vem a ser uma retomada, um *remix*, embalado por uma tecnologia eletrônica que não existia na época, de tudo o que se produziu em termos de arte neste século: surrealismo, *kitsch*, expressionismo, ultrarrealismo etc. (COHEN, 1989, p. 146).

⁸ LANES, Telmo. **Entrevista II**. [nov. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

Porquê Choras? é o *remix* criado por Lanes e Nazari, ele está sintonizado com o envoltório dos anos 1980: inclui referências à subcultura *dark*, refletindo o pessimismo da década; retoma a pintura ao mesmo tempo que a expande para o tridimensional da instalação; dialoga com o *rock*, podendo ser considerado um dos desdobramentos do *punk* e da *new wave* – como veremos no capítulo seguinte. Antes de trabalhar em dupla, uma parceria que produziu cerca de 30 pinturas (a grande maioria hoje perdida), os artistas já vinham experimentando coletivamente em iniciativas que se tornariam marcos da arte contemporânea local, experiências pontuais e isoladas em meio a uma produção mais tradicional, que colocaram a cidade em diálogo com o que acontecia em outros centros (ARAÚJO, 1999). Lanes havia integrado o Nervo Óptico, o coletivo que, em dezembro de 1976 tornou público um manifesto em que atacava o dirigismo mercadológico que orientava a arte brasileira⁹. Além do manifesto, o grupo inaugurou a mostra-relâmpago Atividades Continuadas, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, com duração de apenas um dia. As ações haviam sido arquitetadas em oposição a um projeto do chamado Grupo de Bagé, que reunia artistas representantes do rançoso modernismo gaúcho, tais como Glauco Rodrigues, Danúbio Gonçalves e Carlos Scliar¹⁰. Em disputa, dois modelos artísticos que refletiam posturas políticas e econômicas:

Um dos posicionamentos propugnava a adesão e a incorporação das novidades da sociedade de consumo, reconhecendo-as como irreversíveis. Outro tentava preservar valores da sociedade rural em retração ante os valores da cultura de massas. (BULHÕES, CATTANI, 2013, p. 148).

No ano seguinte, o grupo começou a editar uma série de cartazes reproduzindo os experimentos fotográficos de seus integrantes. Foram 13 edições, entre abril de 1977 e setembro de 1978. A produção do periódico era acompanhada de reuniões na casa de Clóvis Dariano, onde se experimentava em suportes como fotografia e filme Super-8. Paralelamente, os artistas seguiam com suas explorações e carreiras individuais (a de Telmo Lanes remonta ao início dos anos 1970). Experiências de ruptura, tais proposições eram uma

(...) tentativa de conferir legitimidade a uma concepção partilhada entre aqueles artistas sobre o que poderia ser entendido como arte: arte como

⁹ Sobre o grupo Nervo Óptico e o espaço N.O., consultar: CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Nervo Óptico X Espaço N.O.:** conexões nervosas. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

¹⁰ Sobre o Grupo de Bagé, consultar: PIETA, Marilene Burtet. **A pintura no Rio Grande do Sul: 1958-1970.** 1988. 447 f. Tese (Curso de Pós-Graduação em história da Cultura Brasileira), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontfícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, 1988.

experimental, não restrita a um determinado suporte ou material, nem a uma determinada opção formal. (ALBANI, 2004, p. 34).

Expandindo os formatos de circulação da obra de arte, esses artistas investiam em redes de relacionamento que extrapolavam o regional, conectando sua produção ao que se passava no mundo. Essas redes, uma das principais características da produção contemporânea (CAUQUELIN, 2005), seriam fortalecidas com a criação do Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O., desdobramento do Nervo Óptico, inaugurado em outubro de 1979. O projeto, que trazia em sua criação dois remanescentes do coletivo, Vera Chaves Barcellos e Telmos Lanes, além de um grupo de alunos do Instituto de Artes, tinha como objetivo

(...) criar em Porto Alegre um lugar destinado à veiculação de variadas manifestações artísticas – seja no campo das artes visuais, através da arte-postal, arte-xerox, *performances* e instalações, em música, teatro, dança e literatura – promovendo intercâmbio com outros centros, organizando cursos, encontros e palestras sobre arte contemporânea. (ALBANI, 2004, p. 49).

Localizado em uma loja da Galeria Chaves, no Centro de Porto Alegre, o Espaço N.O. abrigou, em seus três anos de existência, dezenas de eventos de natureza multidisciplinar. Rogério Nazari foi um dos integrantes do projeto, contribuindo principalmente com sua conexão com o circuito internacional de arte postal¹¹, modalidade cujo fundador é o estadunidense Ray Johnson (HOME, 1999), artista ligado ao grupo Fluxus. A primeira exposição do N.O. foi uma mostra de arte postal com trabalhos do pernambucano Paulo Bruscky, sendo que o espaço abrigou outra exposição dessa modalidade artística, a Mostra Internacional de Arte Postal, organizada em 1981 por Nazari, Mário Röhnelt e Milton Kurtz. Essas mostras indicam a orientação não comercial do projeto. Veículo da antiarte e do ativismo, a arte postal reforça o conceito de rede, dando ênfase a aspectos informativos e comunicacionais da arte e subvertendo a noção da autoria. Muitos dos adeptos da *mail art* usavam uma nova mídia emprestada do mundo corporativo e da comunicação que propunha o fim da aura da obra de arte: a máquina de xérox. Integrante ativo dessas redes, Nazari também vinha experimentando com a arte xérox, em trabalhos cujo enfoque era a exploração do imaginário da cultura *gay* em sua expressão política. Veiculados pelo circuito de arte postal,

¹¹ Sobre arte postal, consultar: NUNES, Andreia Paiva. **Todo lugar é possível:** a rede de arte postal, anos 70 e 80. 2004, 207 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2004.

esses trabalhos driblavam a censura que vigiava a cultura brasileira, refém do conservadorismo dos militares. Arquiteto de formação, Nazari estudava artes na Feevale e frequentava o Atelier Livre, importante espaço da criação e discussão artística na época, onde realizava gravuras. O interesse pelos experimentos em xérox veio através da prática da gravura.

Após o fechamento do N.O., mantido de forma cooperativa pelos participantes, Lanes e Nazari, que já se conheciam por frequentar as mesmas rodas boêmias do Bom Fim, passariam a travar um intenso diálogo que culminaria nas experiências de criação em dupla. De certa forma, a abordagem multidisciplinar e coletiva praticada no Espaço N.O. antecipa os experimentos entre música e artes visuais vistos em *Porquê Choras?*. Nosso objeto é, portanto, uma extensão daquelas proposições. Em seu depoimento para o livro de Albani *Nervo Óptico x Espaço N.O.: conexões nervosas*, Lanes diz:

Foi um meio que encontramos para explorar novos conceitos e dizer que uma onda estava vindo, uma maneira diferente de se fazer arte. Mostrávamos para o mundo que em Porto Alegre viviam artistas que também pensavam de um modo novo. Queríamos ir além das fronteiras. (ALBANI, 2004, p. 20).

Rompida a tradição regional, estabelecido o diálogo com o mundo, cruzadas as fronteiras, Lanes e Nazari começam a trabalhar em dupla, surfando na onda que leva em direção à pintura. Estão conectados ao espírito da Geração 80, porém, em oposição às correntes neo-expressionistas vindas da Alemanha, da Itália e dos Estados Unidos. Lembra Nazari:

*“Telmo e eu resolvemos debochar, entre aspas, desse tipo de coisa, fazendo um trabalho que fosse bem ao contrário disso. Resolvemos fazer um trabalho de pintura bem refinada, mas com uma temática contemporânea. Era uma pintura muito escura, punk, falava dessa hecatombe mundial, da coisa deprê dos darks. E a gente estava muito envolvido com o rock, os novos grupos que tinham também essa postura muito intimista, meio eve of destruction.”*¹²

A decisão de trabalhar em dupla, segundo Nazari, parte da observação da experiência dos músicos de *rock*, que criam conjuntamente. Este tipo de autoria coletiva percebida no *rock* também apresenta semelhanças com as práticas do circuito de arte postal, do qual Nazari é integrante. Outro ponto importante na fala do artista é a questão do “deboche”, esse

¹² NAZARI, Rogério. *Entrevista sobre a performance “Porque Choras?”*. [jun. 2013]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2013. A entrevista foi realizada por correio eletrônico.

afrontamento ao sistema das artes que é manifesto, não sem humor, na adoção da pintura como linguagem, o definitivo produto artístico dos 1980, ainda que na contramão de um estilo dominante, no caso, o expressionismo. Como nota Araújo (1999), uma importante parcela da produção pictórica do Estado apresentava ligações com uma tradição de expressionismo iniciada com os primeiros modernistas gaúchos, imigrantes alemães influenciados por esta escola. Ao “debochar” da veia expressionista, Lanes e Nazari estão marcando uma posição de isolamento diante da produção local. Além disso, ao associar o assunto dessas pinturas com o universo apocalíptico dos *darks* e à sua música estridente e hipnótica, os artistas combinavam um fazer artístico secular ligado à alta cultura a elementos pertencentes à cultura popular. A pintura da dupla possui um incontido pendor *kitsch*: é figurativa, repleta de simbolismos e referências religiosas, executada com precisão acadêmica em materiais que vão da lona ao papelão barato. O movimento do pincel é ritmado pela linha do baixo marcante do pós-*punk*, especialmente o *rock* gótico (aqui chamado *dark*) que fez muito sucesso no país naquela década. Os assuntos são as paisagens desoladas de abismos e cemitérios, signos católicos, bestas e feras. Lanes explica:

“Eu vinha das performances e dos conceituais e aí queria fazer umas coisas diferentes. A tendência era o neo-expressionismo, da tinta, ação e ação e ação. Eu não curtia muito isso. Ok que na época de 50 foi importante, mas eu desprezava um pouco isso. Essa coisa do Iberê, acho meio over. Sem o motivo, sem ser um Jackson Pollock, com um motivo, pá! Daí cada cidadezinha tem seu Iberê, tem seu gestual anos 50, tudo parecido. E eu comecei a pensar: bom, agora é pintura figurativa, ninguém está fazendo mais figurativo. Eu gostava de fazer. Vou para a acadêmica, já gostava muito de paisagem, pronto: vou para a natureza. Pintura acadêmica da natureza. Uma linha de raciocínio que eu tirei não sei da onde. E foi nesse sentido. Daí um ou outro começou a pintar alguma coisa e a gente viu que não estava sozinho, tinha alguma coisa assim também no mundo, principalmente na Itália, a tal da Pintura Culta, que eram pintores que tinham como tema alguma coisa clássica, uma filosofia, alguma ideia mais clássica e pintavam figurativamente. Alguns mais realistas, menos realistas, mas tudo com figuras, como se fosse quase que uma pintura antiga mesmo, italiana, francesa, coisa assim. A gente viu, legal isso, e a gente colocou uma coisa que a gente gostava muito, o tal do gótico, da cultura cristã muito forte, a coisa niilista, aquelas coisas de pintar cruz. Já andávamos de preto, corrente, cruz e coisinhas assim do pós-punk, juntamos com essa coisa da pintura e começamos a fazer pinturas com alguns temas históricos. Aí começamos um pouco mais fundo nessa coisa de Jesus e gótico. Tanto é que esse convite de Porquê Choras? é Jesus. O nome também é bíblico.”¹³

¹³ LANES, Telmo. **Entrevista II**. [nov. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

Os trabalhos são criados, com o pós-*punk* como trilha sonora, no ateliê de Telmo, localizado no bairro Bom Fim, “o campo primordial das aventuras de jovens inconformados com o *establishment* ou simplesmente desejosos de experimentar uma estética existencial fora dos parâmetros do ‘bom comportamento’” (SILVA, 1991, p. 22). Com a presença do Parque da Redenção e de um *campus* da Universidade Federal; da Lancheria do Parque e dos cinemas Baltimore, cujas fachadas ainda brilhavam na Avenida Osvaldo Aranha, além dos vários bares que abrigavam os boêmios, o Bom Fim era o epicentro da vida cultural da cidade nos anos 1980. Em seu coração, na esquina da Osvaldo com João Teles, está o Bar Ocidente, um dos redutos da contracultura porto-alegrense, fundado em 1980. Lanes e Nazari integram o que um pequeno grupo de amigos, frequentadores do bar, boate, casa de espetáculos e restaurante vegetariano chama de “A Seita”: a tribo local dos *darks*.

Em sua tipologia da fauna boêmia do Bom Fim, *A Miséria do Cotidiano*, fruto de uma pesquisa antropológica que visou identificar o que o autor chama de “energias utópicas” em um espaço urbano que é ao mesmo tempo moderno e pós-moderno, Juremir Machado da Silva descreve, entre tantos outros, o subgrupo dos *darks*, pertencentes ao grupo dos pós-modernos: supostamente despolitizados, narcisistas e descrentes das utopias transformadoras. Frequentadores do Bar Lola e do Ocidente: “reintroduziram o culto do tédio. Vestiram-se de preto e adotaram um ar existencialista. Chegaram a pintar seus quartos de preto.” (SILVA, 1991, p. 51). É curioso que o ato de pintar esteja presente na descrição dessa subcultura¹⁴, com qual a pintura da dupla compartilha temas e sensibilidades. Ambas – pintura e subcultura – são geridas no *underground* e ajudam a formar o que Silva chama de “novo esteticismo”, paradigma utópico pós-moderno que redimensiona “trabalho, religião, família, amor, cultura, consumo e ideologia” (SILVA, 1991, p. 18) e está baseado em um tipo de revolução de ordem comportamental que implica na estetização do próprio comportamento. Silva identifica esses novos estetas como adeptos das micro-políticas, avessos aos projetos, céticos e cínicos (ceticismo e cinismo seriam para eles traços comportamentais superiores).

De fato, diferente do *punk* que tem uma origem muito mais proletária no Brasil, a tribo dos *darks* está associada a grupos de jovens de classe média letrados, conforme observou Helena Wendel Abramo, no pioneiro estudo *Cenas juvenis* (1994).

¹⁴ Subculturas juvenis tem uma tradição de estudos na Inglaterra, berço de tantas delas a partir do pós-guerra, onde seu caráter desviante de delinquência e recusa deixou uma marca na cultura popular. Com seus modos próprios, repudiando os valores hegemônicos, a subcultura se apresenta pela negação. É caracterizada pela homologia dos itens que definem seu estilo próprio, expresso nos gestos corporais, vestimenta, gírias e, especialmente, música, “elemento centralizador de suas atividades e da elaboração de sua *identidade*.” (ABRAMO, 1994, p. 46)

Do meio universitário e colegial de São Paulo acabou por surgir uma *tribo*, articulada em torno de bandas que ficaram conhecidas como *rock paulista* e que desenvolveram um estilo posteriormente batizado de *dark*. Esse grupo ganhou razoável influência nos meios culturais juvenis da cidade e apareceu como uma das mais significativas expressões da postura de desencanto juvenil com a sociedade e com seu futuro (ABRAMO, 1994, p. 85).

Para Abramo, esse grupo, detentor de um universo cultural amplo, opõe-se aos modos de atuação da geração universitária anterior. É herdeiro do *punk* e, como tantos outros, “tem a música como elemento centralizador de suas atividades e da elaboração de sua identidade” e investe “na construção de um estilo de aparecimento como sinalizador de sua localização e visão de mundo” (ABRAMO, 1994, p. 46). A autora considera que a atuação deste grupo esteja centrada na distopia, uma negação do estado das coisas fundada na ampliação de traços e princípios negativos. As posturas apocalípticas que povoam o imaginário *dark* são, para Abramo, encenações distópicas que funcionam como uma crítica ao *status quo*. Não representam morbidez, mas espetáculo, uma visão crônica da realidade.

O nome *dark* foi cunhado pela imprensa paulista e talvez possuísse conotações pejorativas. Ele não vem, portanto, *de dentro*, mas acabou, não sem resistência, assumido pela turma que se vestia de negro e era ávida consumidora de um gênero musical que chegara ao Brasil impulsionado pelo sucesso de grupos como The Cure, Bauhaus e Sisters of Mercy. Originalmente chamado de *goth rock* ou *rock gótico*, está fortemente associado a um estilo subcultural correspondente, marcado, como em toda subcultura, pela reunião de indivíduos com interesses e práticas comuns, códigos de vestimenta e gostos musicais específicos, nesse caso, as roupas pretas, os crucifixos, a maquiagem pesada e a predileção por um tipo de pós-*punk* soturno surgido na Inglaterra nos fins dos anos 1970. O *goth* é influenciado pelas experimentações do *rock* de vanguarda que tem suas origens no The Velvet Underground e se desdobra no *glam rock* teatral e travestido de David Bowie. É caracterizado por composições sombrias e introspectivas, de ritmo repetitivo, baixo marcante, adornada por efeitos eletrônicos, combinando imagens góticas vindas da literatura “(castelos medievais lúgubres, vampiros etc.) com uma visão negativa da sociedade contemporânea” (SHUKER, 1999, p. 149). O clube Madame Satã foi o templo *dark* de São Paulo, onde aconteciam os shows das bandas *new wave*, as exibições dos vídeos importados e as *performances* estudadas (e praticadas) por Renato Cohen¹⁵. Até o Rio de Janeiro, com seu calor tropical e praias deslumbrantes, teve representantes do “movimento” que se reuniam na boate Crepúsculo de

¹⁵ Cohen foi diretor do grupo Orlando Furioso, fundado em 1986. O grupo é pioneiro na investigação entre arte e tecnologia no Brasil.

Cubatão. Em Porto Alegre, o Ocidente e, logo depois, o Taj Mahal, foram os principais clubes noturnos, além do salão de cabeleireiros Scalp, outro local de encontro da Seita.

Na cena roqueira da cidade, um dos grupos mais identificados com os *darks* era um trio formado em 1984 pela baterista Biba Meira, o baixista Carlos Pianta e, na guitarra e vocais, um adolescente vindo de Foz de Iguaçu chamado Eduardo Dornelles e de nome artístico Edu K. O Defalla (antes chamado Fluxo) já havia lançado duas fitas *demo* e logo seria selecionado pela gravadora RCA, que lançaria no ano seguinte a coletânea *Rock Grande do Sul*¹⁶, com duas faixas do grupo: “Você me disse” e “Instinto sexual”. Carlo Pianta sairia antes do lançamento do primeiro álbum, em 1987, gravado com aquela que ficou conhecida como a formação “clássica” da banda: Edu, Biba, o baixista Flávio “Flu” Santos e o guitarrista Castor Daudt. Com sonoridade e formações cambiantes, mas (quase) sempre mantendo o líder Edu K¹⁷, o Defalla se consagraria nas próximas três décadas como “a banda definitiva em termos de influência e sedimentação do lado vanguardista e esquisito do *rock gaúcho*” (FARIA, 2001, p. 296). O grupo alcançou apenas breve sucesso comercial no início do ano 2000 com o *hit* “Popozuda”, – um *funk* obscuro aos moldes do batidão carioca – depois de ter experimentado com os mais diversos gêneros, do pós-*punk* ao rap, do *heavy metal* ao *emocore*. Essa experimentação estilística é fruto da inquietação de seu irreverente e imprevisível líder, um artista que jamais abdicou de sua liberdade criativa, pagando por isso um alto preço. Muito estimado pela crítica, no entanto, o Defalla exerceu influência em importantes artistas do *rock* brasileiro, como Fred 04, do Mundo Livre S/A, um dos artífices do *manguebeat* pernambucano, e a turma do Planet Hemp. O trabalho do grupo expressa uma vontade de “transgredir limites e abrir novos espaços” (PEDROSO, 2009, p. 123). “A inconstância, a falta de interesse em afirmar identidades, a transgressão pela apropriação de vários elementos e recursos, a ausência de discursos políticos, o ruído” são características do grupo, que aposta em um inconformismo “ligado a outras formas de práticas sociais diferentes daquelas dos jovens da década de 1970” (PEDROSO, 2009, p. 22).

É importante lembrar que o *rock* brasileiro dos anos 1980 foi um fenômeno cultural e econômico de grande impacto social, impulsionando a indústria fonográfica de uma forma sem precedentes no país. Em busca de novos talentos que pudessem repetir o sucesso de vendas de grupos como Blitz, Kid Abelha, Ritchie e RPM, e salvar as finanças em tempos de crise, as gravadoras voltaram seus caça-talentos inclusive para cidades periféricas como Porto

¹⁶ Participaram também do disco Os Engenheiros do Hawaii, Os Replicantes, TNT e Garotos da Rua.

¹⁷ Em 1995, Tonho Crocco assumiu temporariamente os vocais do grupo que lançou, com o nome de D.Fhala, o álbum *Top hits*.

Alegre, onde uma juventude urbana, a exemplo dos grandes centros inundados pela ética *faça você mesmo* do *punk*, também montava seus próprios grupos e ensaiava nas garagens. Assim nascia o chamado *rock gaúcho*, favorecido pela tradição roqueira da cidade¹⁸ e pelo apoio da mídia local através de emissoras como a rádio Ipanema FM. O termo teria sido cunhado pelo músico e produtor Carlos Eduardo Miranda, no intuito de criar um movimento musical que desse visibilidade nacional à produção local. Na época de *Porquê Choras?*, Miranda integrava outro expoente vanguardista do *rock* local: o Urubu Rei¹⁹.

Na fértil cena sulista, na qual são ouvidos vários subgêneros do *pop*, o Defalla, em sua primeira encarnação e desde cedo com aspirações experimentais, está conectado com a subcultura *dark* e a música associada a ela. Edu K confessa:

*“O dark foi nosso pão e nossa água na fase inicial, tanto em termos de visual como em termos musicais – Porto Alegre foi a Londres brasileira nos anos 80! (risos) Mas também em termos de imagens e texto: sempre curti muito Poe e gostava dessa visão soturna e pesada do dark.”*²⁰

Vestido de preto, lendo contos de mistério de Edgar Allan Poe, circulando nos bares e ruas do Bom Fim, passando noites despertas na pista do Ocidente, Edu pertence àquela geração que foi chamada de desencantada, pessimista em relação ao futuro e descrente das utopias. Lanes e Nazari, um pouco mais velhos, são artistas que compartilham dessa mesma visão soturna de mundo, antenas do envoltório que atraem a atenção do jovem músico:

*“Lembro muito de um quadro do Nazari, um óleo sobre tela com um crânio em cima de umas pedras. O Telmo e o Nazari eram meus heróis absolutos do gótico nessa época! Como a gente (eu, em especial) andava sempre junto deles foi natural o convite.”*²¹

Lanes vinha contribuindo para a rede de produção cultural independente da cidade, criando material gráfico, filipetas e cartazes para bandas e filmes de curta-metragem. Ele desenhara o logotipo do Fluxo e, de alguma maneira, já estabelecera um diálogo criativo com

¹⁸ Nos anos 1960, grupos de jovem guarda como Os Brasas e Os Cleans, e o tropicalista Liverpool foram formados na cidade. Bixo da Seda, Almôndegas e Hermes Aquino são representantes dos anos 1970. (ALEXANDRE, 2013)

¹⁹ Marcado pela sonoridade *new wave*, apresentações performativas e o humor dadaísta – a exemplo do próprio nome da banda, emprestado do personagem de Alfred Jarry –, o Urubu Rei trazia entre seus integrantes as atrizes do grupo teatral Balaio de Gatos, Patsy Ceccato e Luciane Adami.

²⁰ K, Edu. **Perguntas sobre a performance “Porquê Choras?”**. [maio 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice B desta dissertação.

²¹ Idem.

os jovens músicos. Edu K, interessado em “todos os aspectos da arte, o visual, as linguagens não verbais, o show de *rock* como espetáculo teatral”, também frequentava os encontros no apartamento de Lanes, no andar térreo de um prédio na Rua Fernandes Vieira, um ponto de convergência de artistas e outros criativos, onde ele e Nazari pintaram diversas de suas telas. O grupo incluía o músico Carlos Palombini, um compositor e barachel em direção teatral, dono de um cobiçado teclado Roland Juno-60. Palombini foi peça fundamental na construção de *Porquê Choras?*, um forte elo entre a arte de Lanes e a música, além de diretor musical da *performance*. Articulado, Palombini, hoje um professor de musicologia, foi um entrevistado disposto a relembrar os episódios do passado, conforme se percebe pela riqueza de detalhes do seu relato:

*“Eu convivia com Telmo. Acho que o conheci na primeira exposição do Nervo Ótico, naquele prédio horrível da Independência. Ele expunha uma de suas obras-primas: um postal do Pão de Açúcar com o teleférico transformado num varal. Passei a frequentar suas sucessivas moradias, ir a festas com ele etc. Quando comecei a tocar meu próprio repertório, em 1983, ele passou a fazer cartazes, programas, a divulgação de minhas apresentações. À época da instalação, ele fazia a produção de dois recitais na Sala Álvaro Moreira.”*²²

Interessado no que chama de “*pop* experimental”, Palombini escuta nos encontros no apartamento de Lanes essa música estrangeira, vinda especialmente da Inglaterra, marcada pelo uso de sintetizadores. Ele não se sente atraído pelo imaginário apocalíptico do *dark*, mas por sua sonoridade sintética.

*“O dark não me interessava absolutamente como movimento, mas como sonoridade. Eu ouvia bastante no apartamento de Telmo. Estava sim interessado no pop, particularmente no synth pop, que eu ouvia naquele apartamento, junto com outras coisas: Echo and the Bunnymen, Depeche Mode, Duran Duran, Talk Talk, Siouxsie and the Banshees, The Cure, Frankie Goes to Hollywood, Eurythmics.”*²³

O imaginário e as sonoridades da cultura popular de massas alimentam a criação artística. A arte que se pratica (e discute) em espaços como o Ocidente ou o apartamento de Telmo Lanes é *pop*, mas também experimental, flerta com o *underground*; é multidisciplinar e colada à vida, da qual não se separa. *Porquê Choras?* é um produto dessa arte que expressa um modo de perceber o mundo e de estar nele, a postura dos artistas diante não só da pintura,

²² PALOMBINI, Carlos. **Perguntas sobre a performance “Porque Choras?”**. [jun. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico.

²³ Idem.

mas de todas as coisas. Antes de Lanes e Nazari, muitos outros, geralmente a partir do *underground* – o submundo no qual se articulam as ações fora do circuito comercial – combinaram experimentalismo e *pop*, cruzando fronteiras disciplinares da arte e da música popular e estabelecendo diálogos entre campos distintos, diálogos que derrubaram a barreira entre alta e baixa cultura.

No próximo capítulo, procurarei traçar esta que chamo de (na falta de melhor denominação), História (Roqueira) da Arte, na qual está inserido nosso objeto de pesquisa. Trata-se de uma série de práticas inauguradas na arte *pop*, mas que remetem à antiarte dos dadaístas e se desdobra no conceitualismo e no *punk* – que deve ser visto aqui, mais do que como gênero musical, subcultura ou estilo, mas como um verdadeiro movimento artístico. A arte se encontra com o *rock* – expressão muito específica da música popular massiva – quando ela já se colou à vida e libertou-se de suas amarras históricas. Por outro lado, o *rock* se encontra com a arte quando já atingiu sua maturidade estética e poética, após ter se tornado a expressão cultural de uma nova classe, grupo que transformou a estrutura social do século XX.

3 ROCK MY ART (1955 A 1980)

Não seria uma falha editorial a ausência do termo *rock* no índice remissivo de *Era dos extremos: o breve século XX*, a grande análise histórica de Eric Hobsbawm sobre o século que passou? O uso da pequena palavra estrangeira é recorrente pelo historiador, especialmente no capítulo que dedica à chamada Revolução Cultural ocorrida na metade do século XX, quando essa música desempenhou papel importante em termos sociais, culturais e econômicos. A revolução cultural da qual fala o historiador é fruto de mudanças na estrutura das relações entre os sexos e as gerações no mundo ocidental, possibilitadas a partir de avanços tecnológicos e científicos, desenvolvimento econômico e quebra de dogmas religiosos. Nesse cenário, Hobsbawm descreve o surgimento de uma nova classe social, nascida após as privações e os terrores da II Guerra Mundial, em um período de fartura e aceleração da economia: os jovens. Autoconsciente e despreocupada, essa geração, que naquele momento vai da puberdade até a metade da casa dos vinte, nada produz, apenas consome, e acaba por tornar-se um agente social forte o bastante para alterar a própria estrutura da sociedade. A cultura jovem torna-se a matriz da revolução cultural. Ela surge nas economias desenvolvidas e, difundida pelos meios tecnológicos massivos, torna-se global, atestando a hegemonia cultural dos Estados Unidos. Simbolizando a nova autonomia social da juventude, ocorre um fenômeno sem paralelos, segundo Hobsbawm, desde a era romântica do início do século XIX, a idealização do “herói cuja vida e juventude acabam juntas” (1995, p.318). Antecipado pela figura do astro James Dean, morto prematuramente no auge da carreira, esse ideal típico acabou por tornar-se “a expressão cultural característica da juventude – o *rock*” (1995, p.318).

No início dos anos 1950, mudanças econômicas no mercado mundial trouxeram uma nova categoria de consumidor, o adolescente, e uma nova ideologia, o *rock'n'roll*. Dentro da esfera da produção crescentemente automatizada, jovens não eram mais requisitados a juntar-se à força de trabalho logo após o fim da escola. Eles tornaram-se, efetivamente, uma nova classe: consumidores educados com alto poder aquisitivo e pouca responsabilidade para com a ética protestante de trabalho de seus pais. Essa nova classe adolescente foi explorada e ganhou uma falsa consciência de liberdade. Entretanto, à medida que o lazer total tornou-se tédio, o entendimento adolescente de “liberdade” levou à revolta – ou ao menos pseudo-revolta – alimentada em parte pelo *rock*. A despeito de suas objeções a essa nova música, os adultos tiveram que ser tolerantes pelo simples fato de que os jovens e o *rock* estavam impulsionando a economia (GRAHAM, 2009, p. 169).

O *rock* vai alimentar a revolta adolescente diante do tédio do lazer total. O sociólogo alemão Theodor Adorno – juntamente com Max Horkheimer – cunhou, nos anos 1940, o termo *indústria cultural*, referindo-se ao estado da arte e da cultura na sociedade capitalista, transformadas em mercadoria. Pensador marxista, Adorno considerava lazer e diversão extensões do trabalho no capitalismo tardio, uma apologia da sociedade, fruto do alheamento dos processos sociais (ADORNO, 2010). Erudito saudosos do passado cultural europeu, Adorno acreditava que “divertir-se é estar de acordo” (p. 41). Assim, o *rock*, produto da indústria cultural, alimenta a revolta contra a sociedade ao mesmo tempo em que a reforça, já que é parte importante de seu sistema produtivo. O *rock* também é um exemplo notável da guinada popular nos gostos das classes alta e média no mundo ocidental. Na década de 1950, a juventude anglo-saxônica aceitou a música, a vestimenta e a linguagem das classes baixas, apropriando-se delas a ponto de as tornarem suas. Das classes baixas negras, é importante ressaltar. O *rock’n’roll*, antes de ganhar sua plateia branca e seu nome, dado pelo radialista estadunidense Alan Freed, no início dos anos 1950, a partir da apropriação de um termo de conotações sexuais, era chamado de *rhythm and blues*, um tipo de música dançante destinada aos negros pobres dos Estados Unidos, criado a partir da eletrificação e da aceleração do *blues*²⁴. Um processo semelhante já havia ocorrido com o *jazz* que, ao popularizar-se entre a classe média branca nos anos 1930, havia ganhado o nome *swing*.²⁵ E se esse tinha seu rei branco (Benny Goodman), o *rock* também deveria ter o seu, figura encarnada por Elvis Presley. Elvis é o branco de alma negra, sensual e viril conforme ordena o estereótipo do negro. Ao som de sua guitarra e movimento de sua pélvis, a juventude foi erotizada e liberada sexualmente em um momento em que o conservadorismo dos puritanos ditava a tônica política e comportamental nos Estados Unidos.

Elvis é um novo pregador no que o artista e teórico Dan Graham chama de “religião da juventude”²⁶. O interesse de Graham por aspectos da cultura popular e da relação entre produção artística e realidade social o levou a pensar e escrever sobre temas como *rock’n’roll* e *punk*, além de produzir o filme *Rock my religion* (1984), em que conecta *rock* e religião na cultura contemporânea e propõe que o primeiro seja considerado uma genuína forma de arte. Sob a forma de colagem audiovisual, reunindo imagens de arquivo e textos, *Rock my religion*

²⁴ Para mais informações sobre as origens do *rock’n’roll*, consultar o *Vocabulário de música pop*, de Roy Shuker (1999).

²⁵ O *jazz* é outro exemplo marcante da popularização dos gostos. Nos anos 1930, Adorno o considerava um produto vulgar da sociedade capitalista, música dançante para as massas. Passado quase um século – e que pesem todas as inovações do *jazz* moderno e para além dele – esse estilo musical de origem popular tornou-se sinônimo de refinamento.

²⁶ Sobre os jovens e o surgimento da juventude, consultar *História dos Jovens* (1996), de Jean-Claude Schmitt e Giovanni Levi (orgs.) e *A criação da juventude* (2009), de Jon Savage.

estabelece relações entre a seita religiosa estadunidense *Shakers*, com suas práticas coletivas de dança em transe, e a cultura roqueira da juventude americana. Para Graham, o *rock* é a nova religião dos jovens, ele dá poder aos adolescentes, possibilitando que eles desafiem a lógica protestante dos pais, baseada em repressão sexual, casamento e trabalho. Concertos e clubes são como missas e igrejas, cultos proibidos para os adultos, onde a estrela do *rock* empunha sua guitarra em “posição de sacrifício contra o regime do trabalho”. Ele sacrifica seu corpo vivendo no limite e transcendendo “os valores da rotina diária” (GRAHAM, 2009, p. 106). Graham sugere que a transcendência é atingida com o sacrifício da habilidade em se tornar adulto e, para tal, o roqueiro deve morrer ou cair no ostracismo, da mesma maneira que James Dean, Ziggy Stardust²⁷ ou tantos outros *rock stars* de morte prematura.

Nos anos 1970, artistas que exploravam os caminhos abertos por experiências que ampliaram o conceito de arte, levando-a para além dos domínios da estética, questionando sua singularidade, expandindo seu campo, desmaterializando seu objeto, corporificando-o, transformando-o em *escultura social*, ligando-o ao cotidiano de onde aparece transfigurado do banal, tinham diante de si uma nova tradição. Graham escolhe a cantora, compositora, poeta e artista visual Patti Smith como exemplo de um artista inserido nessa nova tradição, alguém que elegeu, entre todas as formas de arte, o *rock* como expressão.

Nos anos 1970, a religião da cultura adolescente dos anos 1950 e da contracultura dos anos 1960 foi adotada por artistas *pop* que propõem o fim da crença da “arte pela arte”. Patti Smith levou este passo adiante: ela viu o *rock* como uma forma de arte que poderia substituir a poesia, a pintura e a escultura. Se a arte é apenas um negócio, como sugeriu Warhol, então a música expressa uma emoção mais comunal, mais transcendental, que a arte agora nega. Por algum tempo, durante os anos 1970, a cultura do *rock* se tornou a religião da vanguarda do mundo da arte (GRAHAM, 2009, p.113).

A arte deve se ligar ao cotidiano, tratar das relações entre as pessoas e dessas com as coisas, não apenas dos processos dela própria, deve também pensar a cultura urbana do novo mundo. Uma arte místico-erótico-política que tome suas formas da linha da própria vida, e se misture com a sujeira, e seja cômica (ou violenta), e evolua sem saber que é arte, tendo a chance de começar do zero, como escreveu Claes Oldenburg no manifesto *Sou a favor de uma arte...* (FERREIRA, 2009, p.67). Misticismo, erotismo, política. Os atributos da nova arte da

²⁷ Em *The rise and fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars* (1972), o músico britânico David Bowie encarna o personagem de um alienígena caído na terra, que encanta as plateias com seu traseiro e sua guitarra. Acompanhado da banda “As Aranhas de Marte”, Ziggy acaba sucumbindo aos excessos da vida do *showbiz* e termina o disco, como na cena final de um filme, tragando do último cigarro e cogitando o suicídio. O álbum tornou-se um “clássico” do *glam rock*.

qual Oldenburg é a favor não seriam também elementos presentes na cultura do *rock*? Patti Smith encontrou nele o veículo para sua arte, algo que pudesse “compreender poesia, escultura e pintura” e ainda fosse “sua própria forma de política revolucionária” (GRAHAM, 2010, p. 212). O *rock* torna-se um ramo da cultura com sua própria estética e história e com o desenvolvimento da crítica musical especializada, acelerado após o fenômeno do *punk*, ganha respeitabilidade acadêmica. “Ainda acho que as pessoas têm uma abordagem tão antiquada. Elas separam a arte do *rock’n’roll*”, disse Patti Smith em uma entrevista, em 1976 (apud ROMBES, 2009, p. 286).

Surgido como produto da indústria cultural, como mercadoria, o *rock* tornou-se expressão cultural máxima de um grupo social, sua “religião”, preencheu de refrões os sonhos inconformistas da contracultura e, finalmente, se transformou em forma de arte. É curioso notar como o seu desenvolvimento coincide com o da arte contemporânea. Quando, em 1956, morria o pintor Jackson Pollock, um dos últimos gigantes modernistas e, ao mesmo tempo, um artista de transição cujo gesto abriu a arte para a entrada do corpo, Elvis Presley havia lançado, há apenas alguns meses, seu primeiro álbum²⁸. Alguns anos depois, quando a arte começava a se desmaterializar, dando origem ao minimalismo, *pop*, conceitualismo e tantas outras manifestações definitivas para a produção contemporânea, os Beatles conquistavam a América impulsionando a chamada Invasão Britânica, fenômeno que transformaria a música popular internacional. No final da década, quando artistas buscavam radicalmente romper com o sistema das artes, o *rock* – através de nomes como Bob Dylan, Jimi Hendrix, Pink Floyd, The Doors, The Rolling Stones e, novamente, The Beatles – atingia sua maturidade poética e musical e ajudava uma geração inteira a “cair fora”. Ao lado das drogas alteradoras da consciência, das manifestações pacifistas contra a guerra do Vietnã, das lutas por direitos civis, o *rock* foi emblema sinalizador de uma nova sociedade e a trilha sonora da contracultura.

No fim dos anos 1960, a cultura do *rock* tanto na Grã-Bretanha quanto na América fundiu-se com a arte *pop* (os Beatles foram influenciados por Richard Hamilton, o Velvet Underground foi produzido por Andy Warhol) e com a arte conceitual (Yoko Ono colaborou com John Lennon, Art & Language fez gravações de *rock*). A apresentação dos Beatles feita por Epstein foi influenciada pelas estratégias da arte *pop*... (GRAHAM, 2009, p. 211).

²⁸Elvis Presley (1956).

As estratégias da arte informam o *rock*. Graham observa que o empresário Brian Epstein fez com os Beatles o mesmo que Warhol fez a si mesmo: a criação de uma personalidade forjada deliberadamente para aparecer para a mídia, evitando assim apropriações indesejadas de sua imagem. Warhol – assim como os Beatles – é uma imagem autoconstruída para o estrelato, feita para o uso dos meios massivos de reprodução. Graham observa que Warhol tornou-se o assunto de sua arte, a estrela que inventou a si mesma. Ele literalmente incorporou a arte *pop*. Assim como os Beatles incorporaram a música *pop*. O momento inicial da convergência entre arte e *rock* se dá, portanto, na celebratória fusão de alta e baixa cultura da arte *pop*. Seu contexto é o mesmo do surgimento do que o filósofo Arthur C. Danto chamou de arte pós-histórica²⁹, cujo marco foi a exposição realizada por Warhol em 1964, na Stable Gallery, em Nova Iorque, quando apresentou, pela primeira vez, suas “*Brillo Boxes*”, esculturas idênticas a caixas de sabão ordinárias que punham em xeque a distinção entre obra e mercadoria e, segundo o autor, libertaram a arte de grilhões estéticos. Para o crítico, ali iniciava uma forma de arte que se desenvolveria para além do domínio da história, à margem da lógica evolutiva das grandes narrativas estéticas e avessa à pureza. Danto enquadra esse episódio crítico, quando a arte começa a se soltar de suas amarras históricas, no “verão da liberdade” de 1964, com os movimentos libertários explodindo nos Estados Unidos, animados por um novo conjunto estrangeiro que fazia sua primeira aparição em cadeia nacional. Começava a Invasão Britânica, quando dezenas de bandas do Reino Unido “invadiram” rádios, vitrolas, televisores e palcos da América, afetando a economia e os costumes.

(...) 1964 foi o ano da liberação. E não se pode esquecer que os Beatles fizeram a sua primeira apresentação ao vivo nos Estados Unidos no show de Ed Sullivan, em 1964, e foram emblemas e facilitadores do espírito de liberação que varreu o país e, na hora certa, o mundo. A *pop* se enquadra inteiramente nisso. (DANTO, 2006, p. 140)

Nos anos 1960, observa Danto³⁰, “as coisas comuns do mundo comum subitamente tornaram-se o alicerce da arte e da filosofia” (2006, p. 144). Em sua transfiguração em arte dos emblemas banais da cultura popular, a *pop* encerra uma grande narrativa da arte, fazendo da banalidade um dos alicerces da filosofia dessa nova arte que pergunta: isso é arte, por quê? Não pretendo aprofundar o debate sobre a teoria do fim da arte de Danto, e nem as razões que

²⁹ Em *Após o fim da arte o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história* (2006).

³⁰ Filósofo de origem estadunidense, Danto parece eleger 1964 em detrimento a 1968, um ano muito importante na década das contestações, porém, ligado a um episódio marcante ocorrido na França.

não o fazem considerar Duchamp como um artista que já havia, antes de Warhol, transformado a arte em uma questão filosófica, questionando sua singularidade. O ponto aqui é perceber que há, claramente, uma ruptura ligada a um movimento maior de transformações que “rejeitavam a ordenação histórica há muito estabelecida das relações humanas em sociedade, que as convenções e proibições sociais expressavam, sancionavam e simbolizavam” (HOBSBAWM, 1995, p. 327). As convenções da arte são também ordenações a serem rejeitadas.

O movimento da *pop art* é um fenômeno norte-americano protagonizado por nomes como Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg e James Rosenquist, cujas obras extraíam da vida industrial e urbana da América seus principais temas. A origem da *pop* está no trabalho de artistas como Jasper Johns e Robert Rauschenberg, que, em meados dos anos 1950, resgataram o corriqueiro e o acaso para o fazer artístico, associando a ele novos materiais e técnicas, muitas vezes apropriadas da cultura de massas. Uma postura aprendida do dadá, que ironizava as emoções exacerbadas do expressionismo, a tendência dominante da arte. Cunhado pelo crítico Lawrence Alloway, o termo *pop art* também vinha sendo usado em referência ao trabalho de artistas britânicos como Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi e Peter Blake, cuja sensibilidade também era influenciada por objetos da sociedade moderna, revistas, estrelas de cinema, parques de diversão e o próprio *rock'n'roll*. Outro grupo de artistas ligado ao Royal College of Art também explorava os mesmos temas e tratamentos, entre eles Allen Jones e David Hockney (ARCHER, 2008).

“Estilo, imagem, auto-consciência”, essa foi a contribuição dos ingleses à história da música *pop* do pós-guerra, segundo o crítico Simon Frith, “uma *atitude* em relação ao que a música comercial poderia e deveria ser” (1988, p. 1). Uma lição, talvez, aprendida do mundo da arte. Com forte tradição no ensino artístico, a Inglaterra (especialmente Londres) abrigou “legiões” de bandas formadas em escolas de arte³¹ durante os anos 1960 (REYNOLDS, 2008). As conexões entre as escolas de arte e o *rock* britânico explicam, para Frith, o extraordinário impacto internacional do *brit rock*. No modo como se apresentavam e embalavam seus discos, os jovens músicos aplicaram ideias aprendidas nas escolas de arte em um suporte da cultura de massas.

Um dos produtos mais evidentes do cruzamento entre a arte e o *rock* são as capas de disco. Foi a partir da década de 1940 que o conceito de capa passou a existir – até então, a

³¹ Alguns roqueiros britânicos que frequentaram escolas de arte: John Lennon, Pete Townshend, Eric Clapton, Keith Richards, Brian Eno, Brian Ferry, Syd Barret, Ray Davies, Jimmy Page, Freddie Mercury, Mick Jones e Paul Simonon (The Clash), Andy Gill e Jon King (Gang of Four).

embalagem era apenas um papel pardo com a abertura circular exibindo o selo do vinil. Nos anos 1950, com o objetivo de ampliar formatos de reprodução, foi criado o LP (*long play*). Frank Sinatra é o primeiro a juntar dez ou doze canções em dois lados de aproximadamente 20 minutos de duração cada um. Ele também subverte o conceito das capas da década anterior ao apresentar-se como personagem de um filme, capturado em *still*, ao invés do tradicional retrato. *Designers* e fotógrafos passam a criar para selos e gravadoras.³² Reproduções de arte abstrata tornam-se comuns em capas de álbuns de *jazz*. Com o advento da arte *pop*, artistas passam a envolver-se com os músicos na criação dessas embalagens. Mais uma vez, os Beatles fornecem produtos perfeitos da interação entre musical, visual e objeto. A capa do mais famoso álbum do grupo, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) é uma bem-humorada compilação dos heróis da banda³³, criada pelo casal de artistas Peter Blake e Jann Haworth, sob direção do *marchand* Robert Fraser, figura influente na cena londrina. O álbum seguinte (*The Beatles*, 1968) ganharia uma capa criada pelo pioneiro da *pop* Richard Hamilton³⁴, uma peça branca minimalista que contrasta com a heterogeneidade quase caótica de estilos musicais presentes no disco duplo.

³² Andy Warhol, quando trabalhou como desenhista gráfico, produziu ilustrações para selos como RCA e Blue Note; ele faria durante sua carreira cerca de 50 capas de discos.

³³ Entre eles: o ocultista Aleister Crowley; as atrizes Mae West, Marilyn Monroe e Shirley Temple; os atores Fred Astaire, Tony Curtis, Marlon Brando, Tyrone Power, Johnny Weissmuller; os comediantes W. C. Fields, Lenny Bruce, Laurel e Hardy, o compositor Stockhausen, o psiquiatra Carl Gustav Jung, o escritores Edgar Allan Poe, Aldous Huxley, Terry Southern, Dylan Thomas, William S. Burroughs, James Joyce, H. G. Wells, Oscar Wilde, Stephen Crane, Lewis Carroll, T. E. Lawrence; o dramaturgo George Bernard Shaw; o explorador Livingstone, Kennedy, Bob Dylan, Marx, além dos artistas (!) Wallace Berman, Richard Merkin, Richard Lindner, Larry Bell e H. C. Westermann.

³⁴ Da mesma época é a pintura de Hamilton, *Swinging London*, baseada na prisão por posse de drogas de Mick Jagger e de seu amigo *marchand* Robert Fraser.

Figura 7 – Richard Hamilton – “The Beatles” (1968)



Fonte: <<http://beatlesblogger.com/tag/white-album/>>

Figura 8 – International Times – “Yoko at Indica” (1966)

**UNFINISHED
PAINTINGS**

YOKO ONO

**INDICA
GALLERY**

NOV 8 – 18

+

WEEKDAILY EVENTS
2 P.M. - 6 P.M.
Arranged by Yoko Ono

Please phone
WHI 1424 ON
DAY YOU INTEND
TO COME ALONG.

INDICA GALLERY
6 MASONS YARD
DUKE ST., ST. JAMES'S, SW1
Telephone WHI 1424

EXHIBITIONS
OPEN
10 A.M. - 7 P.M.
MON - SAT

Fonte: <http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1966&volume=IT-Volume-1&issue=2&item=IT_1966-10-31_B-IT-Volume-1_Iss-2_004>

É na *Swinging London* – tão bem capturada no filme *Blow up* (1966), de Michelangelo Antonioni – que a *pop* inglesa floresce. Na biografia escrita por Barry Miles, *Many Years From Now* (2008), o músico Paul McCartney relembra sua relação com o circuito de arte londrino e a atuação como cliente e apoiador da Indica Books and Gallery. Localizada no bairro de Westminster, a Indica fora concebida, em 1965, pelos amigos John Dunbar, Peter Asher e o próprio Miles, todos do círculo íntimo de McCartney. A galeria ficava no porão da livraria. A Indica comercializava itens apreciados pelos contracultos, como a literatura *beat* de Allen Ginsberg e William Burroughs, além de obras do Surreliasm ou a arte cinética de artistas como Carlos Cruz-Diez, Liliane Lijn e Mark Boyle. Desenvolvidas a partir do Construtivismo e alheias à influência das descobertas de Duchamp, a arte cinética e sua “prima” *op art* fundamentavam-se nos conceitos da persistência retiniana, explorando forma e cor e simulando movimento ao observador. Essas obras proporcionam experiências óticas tais quais as obtidas em shows de luzes ou com o uso do LSD, ambos associados à cultura psicodélica dos 1960.

Foi na Galeria Indica, em fins de 1966, durante a exposição *Yoko at Indica*, também conhecida como *Unfinished Paintings and Objects*, que John Lennon conheceu Yoko Ono. A artista conceitual japonesa, integrante do movimento internacional de vanguarda Fluxus, teria grande influência no processo criativo e produtivo do músico, ele próprio um ex-aluno de escola de arte, levando-o a interessar-se por *happenings* e música experimental. O interesse foi recíproco já que Ono iria lançar-se, a sua maneira, em uma duradoura carreira na música *pop*. Acompanhadas por Lennon, suas primeiras incursões no campo do *rock* produziram três álbuns que o crítico Simon Reynolds define como “arte conceitual forjada com som” (2008, p. 81): *Unfinished music #1: Two virgins* (1968), *Unfinished music #2: Life with the lions* (1969) e *Wedding album* (1969). Nos anos 1970, ela formaria com Lennon a Plastic Ono Band e, se no início da carreira predominava a abordagem gutural, a partir de seu álbum solo *Fly* (1971), Ono começaria a cantar. Ela foi pioneira em levar ideias do campo da arte para o da música popular massiva. Estudou música em Nova Iorque, no início dos anos 1950, e sua atuação no Fluxus incluía a promoção de *happenings* de música experimental, poesia e *performance*, eventos simples e lúdicos que tinham seus predecessores nos programas dadaístas e *seratas* futuristas. Sua discografia possui ao menos vinte títulos.

O impacto das ideias de Ono no trabalho de John Lennon foi enorme. No depoimento dado à revista *Rolling Stone*, em 1972, um egocêntrico e irônico Lennon comenta as experiências artísticas, um “exercício intelectual” compartilhado com Ono que ele compara ao uso de drogas alucinógenas, experiências que podem alterar a forma de criar e viver.

Nós estamos mostrando nossas experiências um ao outro. (...) Precisei me abrir. Tive de me afastar das noções do que queria ouvir para aceitar a música e a arte abstrata. Ela precisou fazer o mesmo com o *rock'n'roll*. É um exercício intelectual, porque todos nós somos fechados. (...) e alguém tem de vir e abrir a nossa cabeça para que outras coisas consigam entrar! A droga pode abrir, o ácido escancara a cabeça... Alguns artistas também podem, mas em geral precisam estar mortos há duzentos anos. Tudo que aprendi na escola de artes foi de Van Gogh e de não sei mais quem. Não ensinaram nada sobre alguém que estivesse vivo agora! Nunca falaram nada de Marcel Duchamp, o que é motivo para detestá-los, e a Yoko me ensinou sobre Duchamp. É genial! Pega uma roda de bicicleta e diz: 'Isto é arte, seus imbecis!' Ele não é o Dalí. Dalí é legal, mas é como o Mick. (WENNER, 2001, p. 139)

A crítica Anne Cauquelin (2005) usa o termo “embreante” para definir o artista francês Marcel Duchamp (assim como Warhol e o *marchand* Leo Castelli), um agente cultural que revela em sua produção, atuação e pensamento indícios da mudança de um regime, modo de produção ou cultura, no caso, da arte moderna para a arte contemporânea. Duchamp separou a arte da estética, fazendo daquela um sistema de signos cujo motor passa a ser a linguagem. Ele integrou a esfera da arte a outras atividades humanas. Ao cunhar o termo *readymade* para descrever objetos banais por ele designados arte, Duchamp sugeria que o que faz de um objeto arte não é nada intrínseco a ele, mas o sistema em que está inserido. Ao artista cabe apenas eleger esses objetos, dando-lhes nova função e valor. A produção de sentido se dá então a partir do questionamento do estatuto da obra e da própria arte diante de sua esfera de consumo e circulação.

O trabalho de Marcel Duchamp, fundamental para os desdobramentos da arte contemporânea, ficaria apagado na história oficial do modernismo, um gesto isolado que levou quase 50 anos para ser notado. Suas ideias foram resgatadas por uma geração de artistas comprometidos em romper com um modelo de “arte pela arte”, como Ono e outros integrantes do Fluxus, entre eles Wolf Vostell, Dick Higgins, Nam June Paik, Joseph Beuys, John Cage (seu mentor) e George Maciunas (seu fundador). Como Duchamp, o lituano Maciunas havia imigrado para a cidade de Nova Iorque, o novo pólo mundial da produção de arte, onde, juntamente com outros jovens artistas, nativos ou imigrados, formara o Fluxus. A antiarte do grupo “visava reconectar a arte com a vida num sentido plenamente político” (ARCHER, 2008, p. 116), relacionava-se com o concreto, afastando-se da artificialidade da abstração em que mergulhara a arte moderna, abraçando a indeterminação e o improvisado. Conforme escreveu Maciunas, a antiarte foi criada para melhor abordar a realidade concreta, atacando “a arte enquanto profissão, a separação artificial do artista e do público”, propondo

ao homem “a experiência do mundo” (MACIUNAS, 2009, p. 80). Ela está ligada à revolução comportamental que sacudiu os anos 1960. Para Yoko Ono, a transmissão das ideias libertárias de Duchamp ao companheiro Lennon, um dos maiores astros do *rock* de todos os tempos, integra um programa político. Através da abrangência massiva da música *pop*, as ideias da vanguarda podem ganhar o grande público, e, popularizadas, reconectar arte e vida, possibilitando ao homem sua experiência do mundo.

As proposições de outro artista chamado por Cauquelin de embreante inauguram um novo grau de interação entre os campos da arte e do *rock* com a associação de Andy Warhol ao grupo The Velvet Underground – ainda que, conforme aponte Alan Licht (2007), tal ação diga mais sobre o desejo de Warhol de expandir para o mundo do entretenimento do que propriamente para o da música. Licht usa o termo “*pop envy*” [inveja *pop*] (p. 151) para tratar daqueles artistas que cruzam o campo da arte rumo ao do entretenimento – e são bem-sucedidos – como é o caso da *performer* Laurie Anderson que, em 1981, atingiu o segundo lugar nas paradas britânicas com o *single* “O Superman”. É a inveja que a arte tem do *pop* por sua massiva penetração. Mas o termo sugere uma inveja de mão dupla: também do *pop* pela arte por sua respeitabilidade, sua distinção. Ao convidar artistas para assinar capas de discos, o músico parece afirmar que sua produção é mais do que um mero produto de consumo popular: ela é também uma obra de arte.

Outra inovação de Warhol está no deslocamento da arte para o contexto da discoteca. Na década de 1940, o músico John Cage já havia feito o movimento inverso, levando a música de seu contexto regular (as salas de concerto) para galerias de arte e museus: “John Cage foi o primeiro compositor da história da música que levantou implicitamente a questão de que a música talvez pudesse ser uma forma de arte em vez de uma forma musical” (FELDMAN *apud* ROSS, 2011, p. 301). Desde os anos 1930, Cage vinha experimentando com preparação de instrumentos e ruídos. Seu interesse nos sons cotidianos fornecera uma resposta do mundo da música às questões propostas por Duchamp (LICHT, 2007). Teórico do acaso e da indeterminação, adepto de práticas multidisciplinares, lecionou em um dos lares da vanguarda americana, o famoso Black Mountain College, na Carolina do Norte, influenciando toda uma geração de artistas. As abordagens de Cage, para quem “todos os sons são música” (LICHT, 2007, p. 144), iriam permitir a atuação de não músicos no campo. Ele é figura destacada entre um grupo de artistas que transitará entre a música experimental e a arte, e que, após o processo chamado pela crítica Lucy Lippard de desmaterialização do objeto artístico³⁵,

³⁵ LIPPARD, Lucy. **Six years the dematerialization of art object from 1966 to 1972**. Berkeley: University California Press, 2001.

já não pode mais ser chamada apenas de visual. Na década de 1990, será cunhado o termo *sound art* para definir esta nova modalidade, que, para Licht, estaria mais relacionada a questões expositivas, espaciais e reprodutivas. O autor defende que a maioria dos sons produzidos por artistas não pode ser classificado como arte sonora por ser mais orientado em direção à *performance*, categoria artística distinta.

Entre os pioneiros de experiências performáticas sonoras estão o futurista Luigi Russolo e os dadaístas Marcel Duchamp, Kurt Schwitters e Hugo Ball, que buscaram no som “um fórum adicional para o seu trabalho criativo” (LICHT, 2007, p. 142). O dadaísmo surge em Zurique, em 1916, de onde se irradiou para o planeta, em “um breve interlúdio de confusão geral, um parêntese entre dois sistemas dogmáticos” (RESTANY, 1979, p. 70). Em Berlim, tornou-se mais político, adotando a ideologia bolchevique. Em Nova Iorque, Duchamp tratou de amenizar sua ira política. O movimento atacava a guerra, a burguesia capitalista e sua arte elevada, em busca de maior abertura entre as formas de expressão, aproximando o público da atividade artística. Niilistas, irônicos e provocadores, os dadaístas veem os artistas como mediadores dos processos sociais. A música, principalmente através da *performance*, é usada – assim como as artes visuais, literatura, desenho gráfico, teatro – na “ruidosa batalha para romper com a arte tradicional” (GLUSBERG, 2009, p. 12) e impor novas formas do fazer artístico. Na tradição dadá, o Fluxus explorou a música como mais um desdobramento de suas proposições lúdicas de experiências do mundo. Na criação de “objetos próprios (tíquetes, brinquedos, móveis etc.), assim como filmes, livros, impressos, poesia e pinturas, foi inevitável que a música não se tornasse outro desses produtos” (LICHT, 2007, p. 144). O pintor francês Yves Klein, associado ao grupo dos novos realistas, herdeiros europeus do legado duchampiano, também realizaria um experimento marcante entre música, *performance* e pintura. Trata-se da *Anthropométrie de l'Époque bleue*, apresentada em março de 1960, na Galerie Internationale d'Art Contemporain, em Paris, em que usou modelos nus como pincéis entintados com um pigmento criado por ele próprio, enquanto uma orquestra e um coral executavam sua *Symphony Monotone-Silence*, o equivalente musical de suas pinturas monocromáticas. A lista de artistas que, no século XX, transitou entre os campos da arte e da música é extensa e não é o objetivo explorá-la aqui, além de alguns exemplos pontuais, especialmente os que dizem respeito à relação arte e *rock*, para qual a “inveja *pop*” de Warhol é paradigmática.

Andy Warhol vinha procurando uma banda com a qual se associar, quando, em fins de 1965, seu colaborador Gerard Malanga o apresentou ao Velvet Underground. O grupo realizava uma temporada em um café no Greenwich Village e era formado por Lou Reed

(guitarra e voz), John Cale (contrabaixo, órgão e viola), Sterling Morrison (guitarra) e Maureen Tucker (bateria). O escultor Walter de Maria havia sido baterista na primeira formação do grupo, chamada The Primitives. Na persistente adoração de Warhol pelo estrelato, a associação a um grupo de *rock* apresentou-se como uma oportunidade de adentrar o *showbiz*. Sua aversão à pureza possibilitou que considerasse o *rock* um suporte tão legítimo quanto a pintura, a fotografia ou o cinema. Como escreveu o pintor Gary Indiana: “a arte de Andy Warhol abrange toda a gama de mídias tecnológicas disponível em seu tempo” (INDIANA, 2010, p. 83).

A ideia *pop*, no fim das contas, era de que qualquer um poderia fazer qualquer coisa, então naturalmente estávamos todos tentando fazer de tudo. Ninguém queria ficar em uma categoria, queríamos todos diversificar em tudo que fosse criativo. Por isso encontramos o Velvet Underground no final de 1965, estávamos todos dispostos a entrar na cena musical também. (WARHOL, 1989, p. 20)

Mestre manipulador da imagem, Warhol incorporou ao grupo a modelo alemã Nico, uma de suas *superstars* fabricadas. A presença germânica de Nico com sua voz grave acabou emprestando ao Velvet uma dose adicional de exotismo. Nico era uma das tantas personagens que circulavam na Factory, o estúdio de Warhol, onde “se encontravam todas as espécies de subculturas, a contracultura, o *pop*, *superstars*, todo o *jet set* e as estrelas fabricadas” (CAUQUELIN, 2005, p. 118). Warhol também criou o evento multimídia *Exploding Plastic Inevitable* (EPI), que reunia *performance*, projeção de filmes, luzes e a música do Velvet Underground. Uma colagem “dadaísta e decadente” (HEYLIN, 2005, p.5), como definiu um espectador à jornalista do New York Times na primeira matéria sobre o espetáculo, publicada em janeiro de 1966. Uma impactante colagem total, não pictórica, que se assemelha aos *environments* em sua atitude plástica multiforme e ao *happening* pela espontaneidade. “A arte chegou à discoteca e nunca mais será a mesma” (HEYLIN, 2005, p. 10), anunciou na época a imprensa *underground* nova-iorquina. A experiência proposta por Warhol potencializava as possibilidades midiáticas da produção artística, embaralhando os circuitos de arte, música e entretenimento, ao qual o artista trouxe elementos da vanguarda internacional. À porta dos sombrios anos 70, as EPI também anunciavam o fim do sonho *hippie*, com suas imagens de sexo e violência. Mestre da ironia, Warhol apresentaria os Velvets ao mundo em janeiro de 1966, em uma convenção psiquiátrica no luxuoso Hotel Delmonico, em Nova Iorque³⁶. O

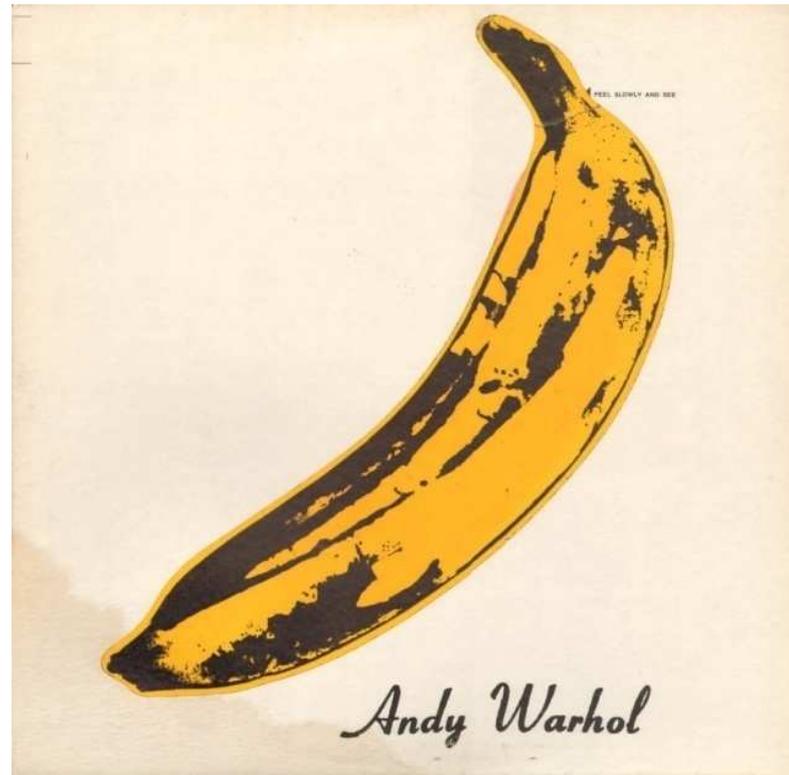
³⁶ A apresentação foi registrada pelo cineasta Jonas Mekas, que a incluiu em cenas do filme *Cenas da vida de Andy Warhol: Amizades e Intersecções* (1965-82/1990).

evento foi o embrião das EPI, que iriam percorrer cidades como Boston, Chicago e Los Angeles (e seriam registradas em filme pelo cineasta Ronald Nameth). No ano seguinte, o grupo lançaria um álbum produzido por Warhol³⁷, cuja capa, literalmente assinada pelo artista, é considerada, por muitas publicações especializadas, como a “maior de todos os tempos”³⁸. O disco, um dos mais influentes da história do *rock*, exercerá enorme impacto nas gerações seguintes e terá em sua estética crua e agressiva um gérmen do *punk*. Para Licht, o legado do Velvet Underground será transmitido às cenas novaiorquinas do *punk* e da No Wave, nas quais poetas, pintores e artistas do teatro passarão a se interessar pelo *rock* como suporte alternativo e pelo clube noturno como espaço viável de exibição de arte, dotado de uma vibração que o sistema das galerias desconhecia.

³⁷ *The Velvet Underground and Nico* (1967).

³⁸ Segundo edição especial da revista Bizz: “100 maiores capas de discos de todos os tempos” (São Paulo, maio de 2005, p. 76-77). Curiosamente, outra forte concorrente é também uma capa de Warhol, dessa vez para o álbum *Sticky fingers* (1971), dos Rolling Stones, conforme eleita pelo canal VH1, em 2003. Ambos os projetos gráficos originais traziam imagens fálicas e propostas interativas. O álbum dos Velvets trazia na capa um adesivo em formato de banana que, quando “descascado”, revelava o interior da fruta em sugestiva cor rosada. No disco dos Stones, havia um zíper verdadeiro, aplicado à imagem de uma pélvis masculina em calças *jeans* apertadas, supostamente a de Mick Jagger.

Figura 9 – Andy Warhol – “The Velvet Underground and Nico” (1967)



Fonte: <<http://www.verbo21.com.br/v6/index.php/fevereiroresenhas/109-o-visual-do-vinil-the-velvet-underground-nico-jose-mauricio>>

Figura 10 – CBGB (1986)



Fonte: <http://weber-street-photography.com/2012/07/28/cbgb-the-bowery-1986/cbgb-palace-1986-copy/> Matt Weber

3.1 PUNK

O legado da arte *pop* – somado à herança radical de movimentos de vanguarda como *dadá*, futurismo e situacionismo – irá informar uma das expressões mais importantes dessa História da Arte que queremos contar. O *punk* nasceu da falência dos sonhos transformadores da década de 1960, em um mundo que “perdeu suas referências e resvalou para a instabilidade e a crise” (HOBSBAWM, 1995, p. 393). Sua aparição ocorreu em um período de recessão econômica, desemprego, deterioração dos grandes centros urbanos e crise energética, além da forte guinada politicamente conservadora que culminaria na escalada de Ronald Reagan e Margareth Thatcher frente às duas maiores nações do mundo ocidental naquele momento. A ideologia do movimento surge em oposição ao liberalismo hedonista e aos excessos dos *hippies*, sua correção política exacerbada e tendência ao messianismo. Prega violência e disfuncionalidade, pede a guerra, não a paz, canta o ódio ao invés do amor. Cultua o tédio, desmascarando (na trilha de Adorno e dos situacionistas) a armadilha da diversão. O *punk* expressa o dissenso e “as realidades de terror urbano e fascismo reprimido do período pós-Vietnã” (GRAHAM, 2009, p. 56), convertendo “os materiais crus do colapso econômico em arte” (ROMBES, 2009, p. 121). Nicholas Rombes, um pesquisador do cinema e autor de livros sobre o *punk*, considera este fenômeno uma rejeição estética ao mito que se tornou os anos 1960. “O *punk* é, acima de tudo, uma postura, uma maneira de estar no mundo, uma *performance*.” (ROMBES, 2009, p. 55). A expressão, que aqui uso de forma genérica, designa: 1) um gênero musical caracterizado pelo resgate da visceralidade e a simplicidade original do *rock’n’roll*; 2) uma subcultura, grupo social organizado em torno de interesses e práticas comuns (entre eles, o *punk rock*); 3) uma estética ou estilo visual manifesto, sobretudo, na moda, mas também em peças gráficas, vídeos, fotografias, filmes, pinturas e colagens, entre outros.

Suas origens musicais podem ser remontadas à rebeldia e à crueza do *rock’n’roll* dos anos 1950 (Chuck Berry, Little Richard, Jerry Lee Lewis); ao som distorcido das bandas de garagem (Seeds, Troggs, Sonics); à sonoridade e o visual escandaloso do *glam rock* (New York Dolls, David Bowie, Roxy Music); ao assalto sonoro e subversivo do *hard rock* de Detroit (Stooges, MC5) ou ao nihilismo disfuncional dos grupos de Ohio (Devo, Electric Eels e Rocket From The Tombs). No entanto, é no amálgama de *surf music* primitiva, poesia maldita e experimentos vanguardistas, no visual agressivo e anti-*hippie*, na escolha da alienação como tema de várias canções (uso de drogas, práticas sexuais perversas etc.), no trânsito pelo lado

selvagem – é no Velvet Underground que o *punk* tem sua maior herança. Mas os Velvets, dissolvidos em 1970, são *punk avant la lettre*, pois o termo só seria usado para definir o gênero musical e sua subcultura a partir de 1975, com a criação da *Punk Magazine*, por John Holmstrom, Ged Dunn e Legs McNeil. Até então, a palavra designava alguém que fora violentado na prisão ou um vagabundo. A expressão *punk rock* também já vinha sendo usada com conotações musicais por críticos como Lenny Kaye, Dave Marsh e Lester Bangs, desde o início dos anos 1970, referindo-se ao som cru e sujo das bandas de garagem. Difundido pela *Punk Magazine* em suas fotonovelas e entrevistas, o termo passou a ser usado por músicos, fãs e críticos para definir a cena em torno (além da sonoridade) das bandas que se apresentavam regularmente em um “inferninho” chamado CBGB, localizado na vizinhança conhecida como Bowery, os arredores da infame rua homônima localizada ao sul de Manhattan. Originalmente dedicado à apresentação da música folclórica norte-americana (*country*, *bluegrass* e *blues*), o espaço passou a receber shows das novas bandas a partir de 1974. “O *punk* (...) era mesmo uma confusa conglomeração”, observou o crítico Carlo McCormick (2007, p. 75). Não havia um estilo comum no núcleo inicial de bandas do CBGB: Patti Smith e seu grupo criavam temas épicos e poéticos; Blondie emulava o *pop* açucarado dos grupos femininos dos anos 1960; Television produzia um *rock* barroco de longos improvisos; os Ramones parodiavam o som de garagem, reduzindo-o a seus atributos mais básicos e os Talking Heads eram responsáveis por um *rock* dançante, limpo, de letras intelectualizadas. O que unia esses grupos era a vontade de uma “ressurreição das formas mais primais do *rock*” (McCORMICK, 2007, p. 75), que desprezava o virtuosismo e a suavidade emotiva da música dos anos 1970. Outro termo usado para definir a mesma cena, talvez com uma conotação mais abrangente, é *new wave*. Ainda que alguns autores considerem esse termo uma amenização da ferocidade original do *punk* visando à exploração comercial, ele é adequado para nomear a postura distanciada e irônica e a sonoridade mais leve de grupos como o Talking Heads.

David Byrne (guitarra e vocal), Tina Weymouth (baixo) e Chris Frantz (bateria), formaram-no como The Artistics enquanto estudavam na Rhode Island School of Design. Ciosos de sua imagem, os Heads não se vestiam como delinquentes em couro e *jeans* rasgados, seu visual era limpo, quase sóbrio, de camisas abotoadas e bem passadas. O conteúdo das letras de Byrne poderia ser resumido pelo título do segundo álbum da banda *Songs about buildings and food* (1978), canções que não falavam nem do amor partido nem da expansão da consciência, grandes temas das décadas anteriores, mas de assuntos prosaicos como prédios e comida. Vestidos como funcionários, cantando banalidades, evitando o

virtuosismo dos longos solos, Byrne e seus colegas respondem esteticamente à mitologia dos anos 1960, representada pela figura do *rock star*. O meio de expressão usado e os modos de apresentação reforçam, portanto, o próprio conteúdo musical e poético.

Egressos do mundo da arte, os integrantes do Talking Heads precisam explicar de forma recorrente porque decidiram formar uma banda. Em uma entrevista (GANS, 1985), Byrne reconhece haver um aspecto geracional que fez com que muitos de seus conhecidos pensassem em montar uma banda. E o baterista Chris Frantz afirma que, para um jovem artista, o *rock* parecia um campo mais aberto que o restrito clube da arte. Em outra entrevista, concedida para o centro de estudos Sproul Plaza, da Universidade de Berkeley, Byrne, depois de um longo silêncio revelando certo constrangimento, responde à pergunta:

Entrevistador: O que fez você decidir colocar sua arte na música e nas letras, ao invés da pintura ou mídias mistas?

Byrne: Parecia mais real, mais vital, mais excitante. Parecia ir de encontro a um número maior de pessoas (TALKING HEADS: CHRONOLOGY.)

A escolha pela música parece advir de sua possibilidade de alcance massivo, a mesma inveja *pop* de que fala Licht, a vontade de comunicação bem sucedida com um público amplo. Byrne comenta como já vinha trabalhando em suas investigações artísticas com “questionários e pesquisas”, práticas características da arte conceitual que já sinalizariam, para ele, uma vontade de comunicação em larga escala. Simon Reynolds aponta como as ideias do conceitualismo tiveram força nos anos 1970, influenciando o trabalho de muitos grupos de música *pop*. De natureza não-comercial, a arte conceitual surgira a partir das possibilidades abertas por Duchamp quando demonstrou que o objeto da arte são os signos: desmaterializada, ela passa a existir como ideia. A execução dos objetos deriva apenas de procedimento secundário. O entendimento do que é a arte passa de um conjunto de produtos (pinturas, esculturas etc.) para um processo “que coincide, temporalmente, com a vida do artista e, espacialmente, com o mundo que esta vida é vivida” (ARCHER, 2008, p. 73). Os produtos tornam-se documentos do processo. As trajetórias de Byrne na música e nas artes visuais poderiam, sob essa perspectiva, pertencer a um mesmo processo. O depoimento do guitarrista e tecladista dos Talking Heads, Jerry Harrison, parece confirmar esse ponto de vista:

Há uma espécie de mito em torno de nós como artistas que puseram de lado seus pincéis e pegaram guitarras. Não é o caso. Tocamos há tanto tempo quanto somos interessados em artes visuais – o que acontece é que é mais divertido e gratificante de certa forma. De vez em quando encontro artistas

que dizem, “acho brilhante usar o *rock* como forma de arte”, acho isso repulsivo. Se há alguma coisa em que o *rock* pode se encaixar é na visão proletária de arte, isso é uma das coisas que fazem o *punk rock* tão poderoso: ele é como uma revolta da feiura contra o elitismo da beleza estética. (apud GANS, 1986, p. 64)

A Downtown novaiorquina, reduto do *punk* visto como forma de arte – apesar do desgosto de Jerry Harrison –, é um local sujo, decadente e ainda livre da exploração imobiliária que tornaria aqueles metros quadrados alguns dos mais caros do planeta. Bêbados vagavam pelas ruas e, nos espaçosos *lofts* (muitos sem água encanada), artistas encontravam onde viver e criar sua arte – teatro, dança, literatura, música, cinema, artes visuais – descompromissada com a história, híbrida e experimental. O encontro entre arte e *rock* parece determinado por relações interpessoais em um espaço compartilhado, no atrito entre artistas que formam uma cena. Bares e casas noturnas como o Max’s Kansas City e o Mudd Club³⁹ abrigavam pinturas em suas paredes e *performances* em seus palcos; espaços de arte como o Mercer Arts Center e o The Kitchen⁴⁰ incluíam o *rock* em sua programação. O *punk* de Nova Iorque é desde cedo familiar ao submundo artístico da cidade. Batizada de No Wave, a segunda onda de bandas da cena de Downtown está totalmente inserida no mundo da arte.

Bastante apropriadamente, o que seria mais tarde seria chamado de No Wave foi inaugurado, não num bar desleixado ao estilo do CBGB, mas no Artists Space, um espaço “alternativo” de galeria sem fins lucrativos no SoHo. A No Wave foi decididamente *punk* em suas posturas, superfícies e aparências, apesar do fato de que um significativo número de integrantes das bandas viessem do mundo da arte – poetas, cineastas experimentais, dramaturgos *avant-garde*, artistas visuais, escultores e compositores autorais. A No Wave tomou uma explícita postura vanguardista, conduzindo ao extremo os aspectos de vanguarda sempre presentes na própria música *punk* – ruído e choque, minimalismo e amadorismo intencional – mas nunca completamente explorado de forma consciente (GENDRON, 2007, p. 57).

³⁹ Max Kansas City’s: restaurante e boate, fundado em 1965, frequentado pelas maiores celebridades da arte de Nova Iorque. Foi o ponto favorito da *entourage* de Andy Warhol, que tinha mesas reservadas no fundo da casa permanentemente. Lou Reed fez sua última apresentação com o Velvet Underground lá, onde o grupo também gravou um álbum ao vivo. O Mudd Club foi fundado, em 1978, por Steve Mass, Anya Phillips e pelo curador Diego Cortez. Seu sistema de som foi desenhado por Brian Eno. Foi lá, em 1979, na festa de aniversário de Frank Zappa, que a fotógrafa Nan Goldin mostrou, pela primeira vez, sua icônica série *The ballad of sexual dependency*, ode à vida boêmia do Lower East Side apresentada na forma de instalação com 700 *slides* e trilha sonora.

⁴⁰ Localizado em um antigo hotel da Broadway na região do Village, o Mercer Arts Center, uma espécie de complexo cultural dedicado à arte da *performance*, incluindo teatro, dança e vídeo, abrigou, em 1973, uma temporada de shows dos New York Dolls, evento seminal na fundação do *punk*. Fundado sem fins lucrativos por Steina e Woody Vasuska na cozinha do Mercer Arts Center, The Kitchen era originalmente dedicado a videoarte e logo se tornou multidisciplinar. Em 1974, o espaço foi relocado para o SoHo e hoje está localizado no Chelsea. As principais bandas da cena No Wave se apresentaram no The Kitchen, cujo primeiro diretor musical foi o compositor Rhys Chatham.

Parafraçando Warhol que parafrazeia Marx, é possível ser ao mesmo tempo pescador, expressionista abstrato, realista, caçador, crítico ou músico *punk*. E, para isso, já não é necessário sequer conhecer a técnica: a ética do *do it yourself* (faça você mesmo), adotada pelos não-músicos da No Wave, combate o elitismo corporativista do *rock* progressivo⁴¹, exortando o artista a criar e difundir seu trabalho com seus próprios meios, sem autorização de especialistas. Não por acaso, o autodenominado não músico Brian Eno, um artista cuja obra também pode ser posicionada entre os campos da arte e da música, produziu uma sessão antológica (*No New York*, 1978) compilando quatro bandas da cena No Wave: Teenage Jesus and the Jerks (liderado por Lydia Lunch), James Chance and the Contortions, Mars e DNA (de Arto Lindsay).

O inglês Eno já havia integrado (ao lado de Brian Ferry, um ex-aluno de Richard Hamilton) um dos grupos seminais do chamado *art rock*, o Roxy Music. Após ser expulso da banda pelas inclinações cada vez mais vanguardistas, Eno seguiria como um dos grandes experimentalistas da música *pop*, além de prestigiado produtor musical. No desenvolvimento de seu processo criativo, elaborou, em 1975, com o pintor Peter Schimdt, as chamadas *Oblique strategies* (Estratégias oblíquas). Trazendo o subtítulo *Over one hundred worthwhile dilemmas* (Mais de cem dilemas úteis), trata-se de um jogo de cartas com instruções de como proceder diante de impasses ou bloqueios criativos, no qual uma sugestão tirada ao acaso fornece soluções para o problema. As sugestões geralmente levam a desvios que valorizam erros, pensamentos descartados, subtração ou repetição de elementos⁴². O procedimento remete aos jogos e instruções do grupo Fluxus (práticas, por sua vez, diretamente influenciadas pelo mentor do movimento, John Cage, em suas consultas ao *I Ching*). Muitos músicos (David Bowie, Talking Heads, Devo e até U2) estiveram em sessões de gravação coordenadas por Brian Eno e talvez tenham se beneficiado desse procedimento de tons dadaístas.⁴³

⁴¹ Consequência da evolução do *rock* psicodélico, o *rock* progressivo é baseado em instrumentação virtuosa, sonoridade épica e teatralidade. O estilo origina-se na Inglaterra no final dos anos 1960 diretamente influenciado pelo álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, quando também era chamado de *art rock*, um subgênero de aspirações vanguardistas e influência maior da música clássica e da literatura do que propriamente das artes visuais. Soft Machine e Pink Floyd são duas bandas pioneiras do gênero. O termo *art rock* também é usado para designar a música de grupos e artistas de forte caráter performático como Roxy Music, David Bowie e Peter Gabriel.

⁴² Alguns exemplos: “Honra teu erro”; “O que manter?”; “O que você não faria?”; “Somente um elemento de cada tipo”; “Faça uma pausa”; “Refaça seus passos”; “Autoindulgência disciplinada” etc.

⁴³ Outra influência do procedimento poderia ser encontrada nas práticas do grupo Oulipo. Abreviação para *Ouvroir de littérature potentielle* (algo como, “*workshop* de literatura potencial”), o grupo foi fundado na França, em 1960, pelos escritores Raymond Queneau e François Le Lionnais. Através da aplicação de regras da chamada escrita constricta, inspiradas em problemas matemáticos, palíndromos, lipogramas (em que uma

As primeiras figuras a trazer ideias da arte direto para o coração de sua criação musical foram Yoko Ono e Brian Eno. Ainda que ambos tenham feito seu trabalho mais importante no fim dos anos 1960 e início dos 1970, sua influência verdadeira surgiu mais fortemente durante o período pós-*punk* no final dos anos 1970 (REYNOLDS, 2008, p. 81).

Eno foi pioneiro no uso de sintetizadores, criou música ambiental e experimentou com gravadores e outros processos de estúdio, a ponto de considerá-los instrumentos. Com suas estratégias de não músico “foi figura chave na emergência de uma abordagem pictórica em gravações” (p. 83). Com a introdução de efeitos de estúdio, Eno aproximou seu processo de fazer música ao processo de pintar. (LICHT, 2009) e seguiu os passos de John Cage em sua abordagem da música através das artes visuais. Outra influência de Cage está no reconhecimento do valor do acaso e da indeterminação no processo de criação. Para Eno, os erros do artista são mais importantes que suas intenções e a arte seria o campo no qual eles são permitidos, onde sua ocorrência não prejudica a vida dos homens, já que ela, a arte, não tem a menor importância para o mundo prático. A arte, como definiu Cage, esse tipo de estação experimental onde se testa viver.

Após a rigidez do formalismo dos primeiros anos do *punk*, principalmente na Inglaterra com sua ortodoxia insular (conforme veremos a seguir), ideias heterodoxas como as de Eno puderam enfim vingar. Pintores e fotógrafos formam seus próprios grupos (Robert Longo e Richard Prince criarão o Menthol Wars; Jean-Michel Basquiat, o conjunto de *punk jazz* Gray; David Wojnarowicz, o 3 Teens Kill 4; e o alemão Martin Kippenberger, o Luxus). Artistas como Laurie Anderson, Talking Heads e Suicide incorporam em seus trabalhos o vídeo e a *performance*. Dos metrô do Bronx, Brooklyn e Queens, o *grafitti* chega às galerias de arte. Curada por um dos idealizadores do Mudd Club, Diego Cortez, em 1981, a mostra *New York/New Wave* reúne no MoMA P.S.1 *grafitti*, *punk rock* e trabalhos de artistas como Keith Haring, Basquiat e Robert Mapplethorpe, capturando o espírito de uma arte impura e diletante. Subvertendo o uso da tecnologia, o artista Christian Marclay passa a usar o tocadiscos como instrumento de produção ao invés de reprodução de sons, dando início a uma bem sucedida série de experimentações entre os campos. Imersos na adoração futurista do ruído, Theoretical Girls (liderada por Glenn Branca) e Sonic Youth se tornam expoentes da cena No Wave. Ao longo de quarenta anos de atuação, o Sonic Youth será fundamental na consolidação do chamado *rock* alternativo americano, um gênero profundamente relacionado à filosofia DIY. O grupo jamais escondeu as pretensões artísticas, fazendo das capas de seus

determinada letra do alfabeto é suprimida), os procedimentos do grupo buscavam romper com as formas tradicionais do fazer literário no uso de novos padrões e estruturas de criação.

álbuns “uma espécie de galeria” (LICHT, 2006, p. 154), com trabalhos de James Welling, Dan Graham, Gerhard Richter, Joe Brainard, Richard Prince, Christopher Wool, Mike Kelley e Raymond Pettibon – os dois últimos, figuras representativas da cena *punk* californiana: Mike Kelley com seu coletivo/banda Destroy All Monsters, e Raymond Pettibon, criador das primeiras capas do selo de *hardcore* SST, além do logo da banda Black Flag.

Na costa oeste, impactada pelo lançamento do primeiro álbum dos Ramones, surge uma geração de grupos que explora ainda mais a atitude niilista e acelera o ritmo da música, transformando-a no *hardcore*. Um dos artistas associados à cena californiana é Winston Smith, autor das capas do grupo Dead Kennedys e do material gráfico do selo Alternative Tentacles, baseado em São Francisco. Nesta cidade, *The Residents*, formado em fins da década de 1960, prossegue suas experimentações unindo música, vídeo e *performance* em peças ruidosas e muitas vezes paródicas. Mantendo a identidades de seus integrantes na obscuridade há quatro décadas – especialmente com o uso das características máscaras de globo ocular – o grupo tem uma extensa discografia, somando mais de cinquenta títulos. O escritor William S. Burroughs será o grande guru dessa geração. Expoente da chamada *beat generation* e um dos pilares da contracultura, Burroughs sempre foi um crítico feroz à autoridade e suas formas de poder e controle, além de artista profundamente comprometido com a exploração dos limites do homem e da linguagem, em constante trânsito para além das margens da sociedade – daí a homossexualidade, o crime, o uso de drogas. Sua literatura, confessional e delirante, comprometida em contestar a verdade naturalizada, a autoridade e as noções de sujeito e realidade, será produzida a partir de procedimentos experimentais como o *cut up*, que consiste em atacar o verbo na materialidade da própria página: cortá-lo, retirá-lo de seu contexto, recombinao sentenças e liberando assim camadas ocultas de significado.⁴⁴ Burroughs viveu na Downtown nova-iorquina no apogeu do *punk*. Muitas fotografias capturam-no nos clubes da cena, ao lado de músicos e artistas, “um cínico e cômico padrinho dos *punks* da Nova Iorque dos anos 1970” (GOFFMAN, 2004, p. 243).

⁴⁴ Conforme explicado pelo escritor em "The Cut Up Method" (JONES, Leroi. *The Moderns: An Anthology of New Writing in America*, 1963). A principal obra produzida por Burroughs através do método *cut up* é sua Trilogia Nova, constante das novelas *The soft machine* (1961), *The ticket that exploded* (1962) e *Nova Express* (1964), até hoje sem tradução no Brasil.

Figura 11 – Raymond Pettibon – “Six pack” (1981)



Fonte: <<http://urbanhonking.com/plazm/2012/11/28/raymond-pettibon-punk-years-exhibit-in-portland/>>

Impulsionada pela popularização das máquinas copiadoras, a arte postal, inaugurada pelo Fluxus, se estabelece como, conforme definiu Paulo Bruscky, uma “saída mais viável para a arte: antiburguesa, anticomercial, antissistema” (FERREIRA, 2009, p. 374). Os *fanzines*, produto da ética DIY – e da máquina de xérox –, originam “o artigo definitivo da literatura *punk*” (BESTLEY; OGG, 2012, p. 118), modo preferido de comunicação e fórum para troca de ideias dentro da comunidade – além de uma das principais expressões do *design* gráfico rudimentar – ou *anti-design* – característico do movimento, criado através de materiais acessíveis como canetas, velhas máquinas de datilografar, Letraset (nos mais sofisticados), revistas e jornais e, principalmente, tesoura e cola. “Veículo de comunicação das tribos urbanas (...), o ‘zine’ é uma forma popular de publicação, acessível por seu baixo custo e facilidade de produção/reprodução” (AYALA, 2012, p.1). Este tipo de publicação ajudará a formar uma geração de críticos musicais. É que desde seu nascimento, o *punk* surge como prática e teoria. A construção estética, ética e ideológica que o transformou de gênero musical e subcultura em movimento artístico foi feita em coautoria entre aqueles que criavam e os que pensavam e escreviam sobre a criação. Em *Rip it up and start it again* (2005) a extensa pesquisa de Simon Reynolds sobre o pós-*punk*, o autor observa como o conceito do DIY

espalhou-se de forma viral, instigando as pessoas a lançar seus discos e *fanzines*, a organizar *shows* em espaços alternativos criados por eles próprios. É nesse cenário que surgirá o *punk* da segunda geração, também chamado *pós-punk*, abraçando o pluralismo e detonando o formalismo minimalista dos três acordes ao contaminar-se com ritmos como *reggae*, *funk* e *disco*. Para Reynolds, o *pós-punk* nasce da ruptura da frágil união entre juventude de classe operária e a boemia classe média de aspirações artísticas que caracterizou os primeiros dias do movimento. A primeira irá radicalizar-se em gêneros populistas como Oi! e *hardcore*; a segunda, na vanguarda do que veio a ser conhecido como *pós-punk*, tão radical em suas concepções políticas quanto a outra, mas diferentemente daquela, radical também na forma. O crítico John Savage (1992) divide os dois grupos entre “realistas sociais” e “artísticos”.

A ideia de um “elemento arte” presente no *punk* foi expressa pela cineasta e jornalista Mary Harron no livro de Savage, *England’s Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock, and Beyond*, a mais completa pesquisa sobre o *punk* britânico. Nos anos 1970, Harron havia sido colaboradora da revista que emprestou seu nome à geração, tendo realizado algumas de suas entrevistas mais marcantes. Na obra de Savage, ela afirma: “Havia algo sobre ele [o *punk*] que era muito rigoroso. Sempre houve um elemento arte nele” (SAVAGE, 1992, p. 133). No verão de 2011, escrevi a alguns teóricos que estudam as implicações sociais e o significado estético e cultural do fenômeno *punk*, perguntando-lhes que elemento arte seria esse a que Harron se refere. Nicholas Rombes, professor da Universidade Detroit Mercy e autor do livro *A cultural dictionary of punk*, identifica um pensamento da arte conceitual na construção do *punk*: a adesão a uma ideia única. Um conceito que é anterior ao produto. “Há um enorme senso de formalismo no *punk*. Especialmente em bandas como Wire, Ramones, Pere Ubu, The Slits, [em que] a música é quase estrutural. A adesão a uma única ideia”⁴⁵. Rombes também vê traços do minimalismo, “especialmente em termos de repetição”, e do situacionismo, além da influência de poesia (em Patti Smith e Richard Hell) e do cinema de cortes abruptos da *Nouvelle Vague* “de onde, alguns dizem, a música *new wave* tirou seu nome.” Caroline Coon, artista, feminista, que trabalhou na imprensa musical (em revistas como *Melody Maker* e *Sounds*) e foi das principais críticas a escrever sobre o movimento⁴⁶ diz:

⁴⁵ ROMBES, Nicholas. **Entrevista I**. [mar. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice E desta dissertação.

⁴⁶ Atribui-se a Coon, em artigo publicado em 1976, a aplicação do termo *do it yourself* à cultura juvenil, exortando uma geração inteira a criar por seus próprios meios. A expressão vem dos anos 1950, relacionada ao uso de ferramentas e aparelhos domésticos para a melhoria da vida urbana.

*“Arte é sinônimo de rigor. A presença da arte na música, nas roupas, nos pôsteres, nas capas de discos e etc. é o que deu impacto ao punk. As pessoas ainda estão discutindo o punk há trinta e seis anos, desde que o movimento eclodiu em nossa cultura, exatamente porque a arte era fundamental para como os jovens músicos se apresentavam. Muitas pessoas, como eu, que trabalharam juntas para criar o movimento punk rock, haviam frequentado escolas de arte e foram movidas pelo desejo de mostrar o que quer que fizessem com arte, coerência e estilo. Músicos do movimento punk rock eram muitas vezes alinhados ou inspirados por arte política do passado – arte da Revolução Russa, o Movimento das Mulheres, Vorticismo, Situacionismo, Movimento Hippie – que é uma das razões por terem sido bem sucedidos em criar seu próprio estilo original e identificável.”*⁴⁷

As ideias da vanguarda modernista, seus expedientes radicais, expressões da tradição utópica do século XX que despreza a vida burguesa, não são estranhas aos criadores do *punk*, conforme também nota Simon Reynolds:

*“Havia muitos estudantes de arte envolvidos e até pessoas que não frequentaram escolas de arte crescendo interessados nessas ideias, você saberia sobre dadaísmo, surrealismo e coisas do tipo. Eu certamente sabia – sabia de dadaísmo antes mesmo de saber do punk. Creio que ocorreram grandes exposições daquele tipo de arte na Grã Bretanha no final dos anos 1960 e início dos 1970. O dadaísmo também era conhecido por causa de coisas como Monty Python⁴⁸, que foi algo tremendamente significativo no Reino Unido – um tipo de Beatles da comédia. E a música dos anos 1960 em si mesma tinha um elemento dadaísta – pense em “I Am The Walrus”⁴⁹. Então não eram coisas particularmente obscuras e algumas das pessoas envolvidas com o punk conscientemente sabiam daquela história e como poderia relacionar-se com certos aspectos do que estavam fazendo. Os futuristas eram um pouco mais obscuros, mas, novamente, se você fosse um estudante de arte, como muitos punks eram, poderia muito bem ter sabido sobre os futuristas.”*⁵⁰

Karen Pinkus, professora da Universidade de Cornell, autora do artigo “Futurism: Proto-punk?” (2011), considera o movimento italiano fundado por Filippo Marinetti um precursor do *punk*, graças ao desdém à alta cultura boêmia e o desprezo contra a letargia

⁴⁷ COON, Caroline. **Entrevista I**. [mar. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice C desta dissertação.

⁴⁸ Grupo de comédia britânico formado por Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones e Michael Palin. Criadores da série *Monty Python's Flying Circus*. O programa, transmitido pela BBC entre 1969 e 1974, popularizou o humor surrealista do grupo na Grã Bretanha. O grupo também produziu uma série de filmes que lhe traria fama internacional como *Monty Python and the Holy Grail* (1974), *Monty Python's Life of Brian* (1979) e *Monty Python's The Meaning of Life* (1983).

⁴⁹ Canção composta por John Lennon em 1967 e presente no filme para televisão (e depois álbum) *Magical Mystery Tour*, exemplar da fase psicodélica dos Beatles em seus versos *nonsense*. Seu título faz referência a um poema do escritor Lewis Carroll.

⁵⁰ REYNOLDS, Simon. **Entrevista I**. [abr. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice D desta dissertação.

burguesa e a nostalgia⁵¹. O futurismo foi o primeiro modelo intelectual para várias escolas artísticas e literárias e forneceu um dos acontecimentos fundadores do modernismo, um manifesto escrito por Marinetti, em 1909. Louvando a liberdade, o progresso tecnológico e a anarquia, o movimento tem em sua base “uma exigência metafísica de transformação do humano”, que contém uma atitude contraditória: “por um lado, a confiança no produto burguês em sua formação irrompente; por outro, a rebelião aos esquemas desta mesma construção burguesa” (BERNARDINI, 1980, p. 17). A contradição da vanguarda – confiando e rebelando-se simultaneamente com a modernidade burguesa – é semelhante a do *punk* que confronta o sistema dentro dele próprio, impulsionando sua lógica voraz de consumo que empacota até mesmo a rebelião. Haveria outras características comuns entre *punk* e futurismo: o aspecto multidisciplinar (com presença marcante da música); valorização do ruído; exaltação da velocidade; impulso destruidor; atitude beligerante; exploração midiática. Ambos também possuem uma aproximação ambígua com o fascismo. Explica Pinkus:

*“Futurismo e fascismo desenvolvem-se juntos, organicamente, na Itália. A relação entre os dois é absolutamente entrelaçada, mesmo que haja momentos de negação de ambos os lados (...), certamente o futurismo "explorou" a mídia para ganhar fama, principalmente em suas produções efêmeras, como suas seratas e performances. O interesse do punk no fascismo foi, em parte, "projetado" para chocar, mas o elemento projetado do punk não serve para o movimento como um todo, entretanto, ele é idealizado historicamente. O interesse do punk no fascismo é também altamente estético. Vestes apertadas, cabelos curtos, estilo militar, roupas em contraste com frouxidão e cabelos longos, por exemplo. A violência frequentemente tem sido parte da música ou da arte performática.”*⁵²

Na Inglaterra, as origens do *punk* estão carregadas da influência destes movimentos transgressores, como aponta o crítico Stewart Home, autor que escreve uma história “maldita” da arte e da cultura do século XX em livros como *Assalto à Cultura – Utopia, subversão, guerrilha na (anti) arte do século XX* (1999). Para Home, um agitador da antiarte, integrante da rede subcultural conhecida como neoísmo⁵³, o *punk* se inscreve em uma tradição artística

⁵¹ Pinkus parece ignorar a importância da nostalgia no *punk*. A “nostalgia dos anos 1950”, como coloca Nicholas Rombes (2009), está muito presente no imaginário dos anos 1970, exemplificado em filmes como *American Graffiti* (1973), *Grease* (1978) e em muitas canções da década. No *punk*, ela aparece no resgate da figura do delinquente juvenil, personificada anteriormente no cinema por Marlon Brando e James Dean. Os *jeans* apertados e a jaqueta de couro dos Ramones, a música do grupo, um *rock* básico, minimalista e acelerado; a escolha de temas dos anos 1950 em vários *covers* dos Sex Pistols; o fascínio do produtor do grupo Malcom McLaren pela cultura *rockabilly* são exemplos da presença da nostalgia no *punk*.

⁵² PINKUS, Karen. **Entrevista I**. [abr. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico.

⁵³ Coletivo internacional de aspirações neoadadá radicais, criado a partir de uma rede de arte postal, em meados dos anos 1970. As práticas experimentais do grupo incluíam a adoção de múltipla identidade, pseudônimos,

(ou antiartística) que remete às heresias medievais em sua contestação do *status quo*. Essa linhagem passaria pelos pensadores da chamada tradição do Livre Espírito⁵⁴, por escritores “malditos” como Sade, Lautreamont e Jarry, atravessaria correntes modernistas utópicas como futurismo, dadá, letrismo, surrealismo, situacionismo, Fluxus, arte postal, neoísmo, chegando até movimentos anarquistas contemporâneos. Home, no entanto, reconhece certa fragilidade na correção histórica de sua perspectiva, o que não o impede de formulá-la. Para ele, o que une essas correntes é o desejo, não apenas de integração entre arte e vida, mas de “todas as atividades humanas” (HOME, 1999, p. 16).

Embora a teoria specto-situacionista fosse conhecida de alguns indivíduos do movimento *punk* original, a influência do futurismo, do dadá, dos Motherfuckers⁵⁵, do Fluxus e da *mail art* é mais óbvia e importante. Artistas da *mail art* (...) envolveram-se com a música *punk* em seus primeiros estágios. Foi através destes artistas que a influência do Fluxus se espalhou. (...) Através das escolas de arte membros de bandas como o The Clash e Adam and The Ants foram expostos à influência do futurismo e do dadá. O aspecto retrógrado das escolas de arte britânicas, ambiente do qual emergiam muitos dos *punks* originais, resultou numa familiaridade com as primeiras manifestações da vanguarda utópica, assim como a ignorância de seu desenvolvimento no pós-guerra (HOME, 1999, p. 126).

Outro autor que traçou conexões entre as vanguardas utópicas do século XX e o *punk* foi o crítico musical Greil Marcus, ainda que, para Home, as teorias de Marcus sejam mais uma construção fictícia do que uma pesquisa histórica. *Lipstick traces: a secret history of the twentieth century* (2011) é a história secreta do *punk*, traçada com um batom de linhas marcantes, mas facilmente apagáveis. Marcus observa que

(...) a teoria formal dadá de que a arte pudesse ser feita a partir de qualquer coisa combinava com a teoria formal *punk* de que qualquer um pudesse fazer arte. A lógica dadaísta de ater-se a toda trivialidade, ao lixo e às sobras do mundo e então marcar um novo sentido na assemblagem (...) estava lá tanto na música quanto no regime indumentário *punk*. (...) uma jaqueta *punk* de Londres, 1977, podia parecer igual a uma colagem dadá de Berlim, 1918 (MARCUS, 2011, p. 186).

A herança do futurismo chega com a ira destrutiva e o apreço pelas sonoridades metálicas. Os *slogans* contundentes têm sua inspiração no situacionismo. Dadá empresta a colagem. As vanguardas da antiarte armam o cenário para o espetáculo *punk*, tendo em

plágio e pequenas ações subversivas de terrorismo lúdico, como “pegadinhas” e contrainformação (cf. HOME, *Manifestos neoístas/Greve da arte*, 2004).

⁵⁴ Segundo o autor, “as mais diversas heresias cristãs surgidas a partir do século XIII” (HOME, 1999, p. 18).

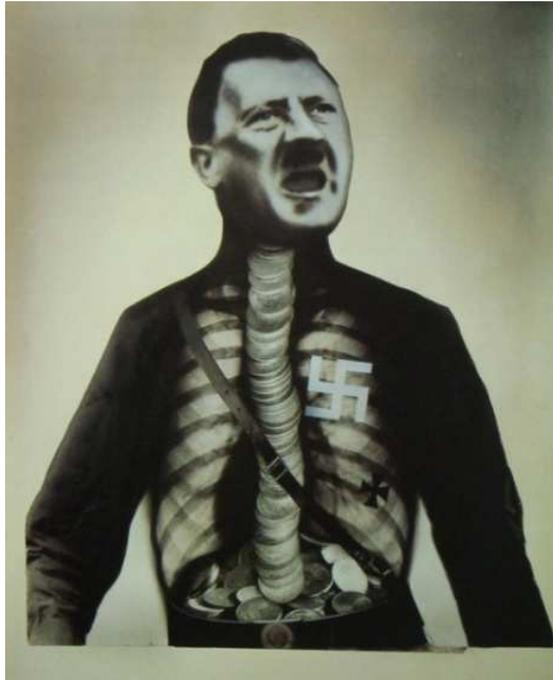
⁵⁵ Grupo anarquista fundado em Nova Iorque, em fins dos anos 1960.

comum as palavras de ordem, o aspecto de contestação e negação ao consenso, a aproximação com o cotidiano e o uso da colagem como linguagem que produz a crítica política.

Se musicalmente o gênero está associado à simplicidade dos três acordes e à sonoridade distorcida, visualmente é a colagem que melhor traduz sua crueza e urgência. Baseada no princípio da assemblagem, na combinação de objetos encontrados, a colagem foi definida por Max Ernst como “o encontro de duas realidades distantes em um plano estranho a ambas” (*apud* DANTO, 2007, p. 7). Apesar de praticada desde a invenção do papel, a colagem irá ser associada com mais força ao século XX e às práticas de cubistas e dadaístas⁵⁶. Podemos considerá-la um dos primeiros gestos no sentido de aproximar o cotidiano da arte, através do uso em colagens pioneiras de objetos banais como os tíquetes e as manchetes de jornal. Com o desenvolvimento e a popularização das mídias impressas, a colagem tem à disposição a produção visual massiva de revistas, jornais e impressos de publicidade com suas imagens de poder: governantes, religiosos, marcas corporativas, produtos de consumo. Assim, ela se torna veículo privilegiado da crítica social, conforme provou o dadaísta John Heartfield com suas potentes imagens que denunciam o elo entre capitalismo e nazismo na Alemanha do entre guerras. As mutações da colagem – os *objets trouvés* dos surrealistas, a *Merz-bau* de Schwitters, os eventos de Cage, as *combine paintings* de Rauschenberg – vão permitir o nascimento da arte performática, conforme observa Glusberg (2009): da colagem parcial e pictórica (imagens), passando pela colagem total e não-pictórica (assemblagens e *environments*) e a colagem de mídias (eventos).

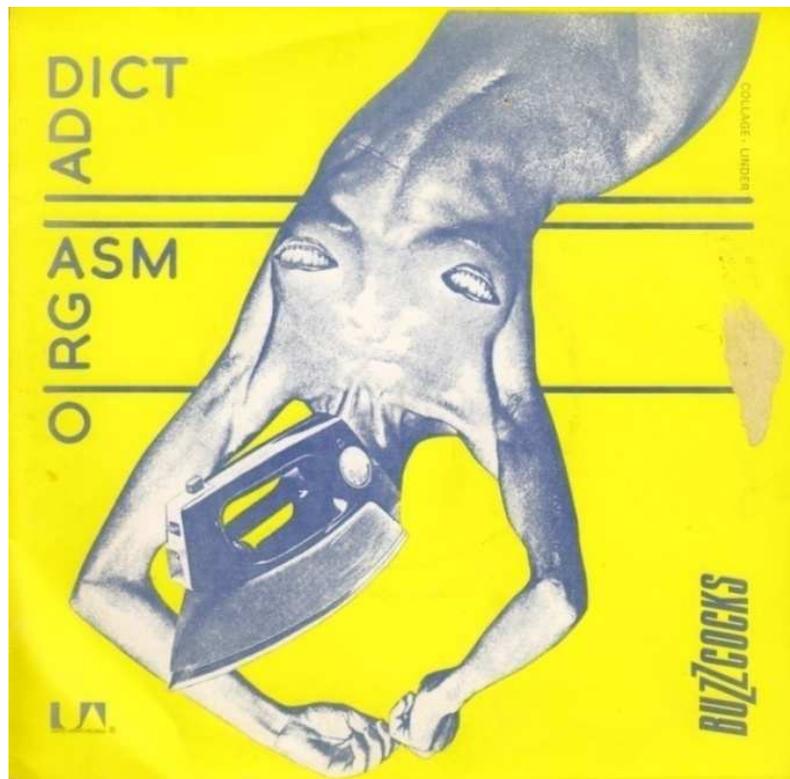
⁵⁶ KRAUSS, Rosalind. In the name of Picasso. *October*, Vol. 16 (1981), p. 5-22.

Figura 12 – John Heartfield – “Adolf Der Übermensch” (1932)



Fonte: <<http://www.johnheartfield.com/JOHN-HEARTFIELD-ART/MONTAGE/heartfield-adolf-the-superman.html>>

Figura 13 – Linder – “Orgasm addict” (1977)



Fonte: <<http://www.goodbadmusic.com/2010/02/08/buzzcocks-orgasm-addict-7-uar-uk-1977/>>

A colagem é o meio para a destruição criativa do *punk*, que desde a sua origem deseja participar da cultura espetacular do entretenimento⁵⁷, ainda que para subvertê-la, através do choque, do horror e da abjeção. Mas a colagem necessita do corte antes de se realizar como assemblagem, carregando em si um ato de destruição que precede o da criação, e nada poderia ser mais *punk*: destruir para criar. Um desejo de “converter a arte em ação”, declarou o agitador Malcolm McLaren (BOVE, 2010, p. 32), o produtor da banda Sex Pistols, através de sua maneira de criar “destruindo coisas” (p. 42). Acionar a realidade através de uma ação destrutiva, ou “construir pela destruição”, como chamou Tassinari (2006, p. 26) o empreendimento moderno de estilhaçar progressivamente o naturalismo com seu “impulso negativo” (p. 25), impulso que aparece também nas palavras de Richard Huelsenbeck, no primeiro manifesto dadá alemão, quando exclama *Não! Não! Não!* contra o expressionismo em sua incapacidade de expressar as preocupações vitais do artista moderno. O nihilismo da vanguarda está presente no gesto de corte da colagem, bem como no lema *punk* que conclama a destruição.

Uma artista que representa bem a imagética *punk* na colagem é Linder Sterling. Ligada à cena de Manchester, onde integrou a banda Ludus e criou a arte de discos e cartazes do grupo Buzzcocks, Linder discute a condição da mulher na sociedade capitalista através de criações que misturam imagens oriundas da pornografia e das revistas femininas com sua publicidade de utensílios domésticos. As figuras femininas de Linder criticam a fetichização da mulher diretamente, a partir de um deslocamento mínimo: a cabeça de uma modelo nua é substituída por um eletrodoméstico e a mensagem está transmitida, inequivocadamente.

Pelos situacionistas, o procedimento foi chamado de *détournement*, um desvio de elementos estéticos preexistentes, recolhidos a partir de apropriação, visando à construção de novos sentidos. A crítica Ariella Yedgar analisa a aplicação do método em um “clássico” do desenho *punk*, a arte para o *single* “God save the Queen” (1977), da banda Sex Pistols, uma apropriação do retrato da rainha Elizabeth II feito pelo fotógrafo Cecil Beaton. A imagem traz os lábios da rainha perfurados pelo alfinete de segurança, violação ao símbolo mais importante do Império (o *single* foi lançado durante as comemorações do Jubileu da rainha). O alfinete se tornaria o ícone *punk* definitivo, uma peça tão pequena e, contudo, tão rica em significados, expressando a repulsa, a recusa, a intrusão e a condição espiritual de arremedo de toda uma geração.

⁵⁷ Muito diferente da geração *hippie*, para quem o dinheiro representava o inimigo, os *punks* não parecem se envergonhar da cobiça material.

As ideias da Internacional Situacionista tiveram grande influência em estudantes de arte como Jamie Reid, Malcolm McLaren e John Stezaker. As hoje icônicas primeiras colagens criadas por Reid para as capas dos Sex Pistols foram o trabalho de um verdadeiro *détourneur* que redireciona poderosos símbolos existentes em direção a uma leitura subversiva e assim expõe a natureza ideológica do imaginário da cultura de massa e a usurpa para objetivos críticos (SLADEN, YEDGAR, 2007, p. 173).

Figura 14 – Jamie Reid – “God save the Queen” (1997)



O escritor John Savage (1992) observa como as teorias situacionistas foram recebidas na Inglaterra, uma década após serem germinadas na França, em fins dos anos 1950, como um tipo de uma atualização filosófica e política da arte *pop*. Os primeiros textos do movimento foram publicados em língua inglesa, em 1974, no livro *Leaving the 20th century*, com projeto gráfico daquele que forjaria o desenho gráfico oficial do *punk* britânico, Jamie Reid, *designer* dos Sex Pistols. Seguindo a tradição da vanguarda francesa de Baudelaire e dos surrealistas, baseada “no inesperado, no bizarro, nos aspectos mágicos da condição moderna” que podem ser experimentados “como revelações para aqueles que sabem como ler a cidade moderna” (HARRISON, WOODS, 2011, p. 701), a Internacional Situacionista foi formada em 1957 e teve seu ápice nos acontecimentos da Paris de maio de 1968. A partir de uma crítica neomarxista, o grupo – usando de expedientes como o *détournement*, a deriva e atividades de *agitprop* – buscava “a virada das condições sociais contra elas mesmas a fim de revelar seu verdadeiro caráter” (ARCHER, 2008, p. 34). Para combater o que chamava de Sociedade do Espetáculo, a sociedade do lazer que aprisiona o homem, Guy Debord, o principal teórico do situacionismo, defendia uma teoria da não separação: entre as disciplinas, entre palco e platéia; entre a vida e a arte. Só assim o homem romperia a identificação psicológica com o herói, o que o levaria à atividade, à conquista da capacidade de revolucionar sua própria vida. Em um dos inúmeros textos publicados na revista *Internacional Situacionista*, que teve 12 edições, Debord escreveu:

Antes de tudo acreditamos que o mundo deve ser mudado. Queremos a mudança libertadora da sociedade e da vida em que nos encontramos confinados. Sabemos que essa mudança é possível através de atitudes apropriadas. (DEBORD, 2011, p. 701).

Cabe aos situacionistas usar os meios adequados e descobrir outros novos para sua ação subversiva. Eles estão nos domínios da própria cultura (os veículos de massa, por exemplo), mas sofrerão um desvio (*détournement*) e serão usados em favor da revolução. Desde o fim dos anos 1960, as proposições situacionistas ecoavam na Inglaterra, materializadas na criação de grupos como o King Mob, uma agremiação anarquista que fetichizava violência revolucionária e cultura *pop*. As táticas de assalto midiático usadas com os Sex Pistols pelo empresário Malcolm McLaren podem ser vistas como aplicações das teorias situacionistas. Sua estratégia era o choque. Em visita à Nova Iorque, em 1974, quando trabalhou para o New York Dolls (vestindo o grupo de vinil vermelho e associando-o ao comunismo), McLaren foi profundamente impactado pela cena *punk*. De volta à Inglaterra,

explorou o estilo no contexto político da sociedade inglesa – mesmo em sua aproximação com a arte, o *punk* britânico é político.

É importante lembrar que o movimento se insere em uma tradição de subculturas juvenis, urbanas e proletárias que se sucederam na Inglaterra após a II Guerra Mundial (sendo seus antecessores *teddy boys*, *mods* e *skinheads*), de alguma forma resumindo-as, conforme apontou o sociólogo Hebdige, no seminal estudo *Subculture: the meaning of style* (1987). Essas subculturas, cuja característica básica é a homologia, processo que concede determinados valores a um grupo de objetos, devem ser “reinterpretadas como uma sucessão de diferentes respostas à presença da imigração negra na Grã-Bretanha a partir dos anos 1950” (HEBDIGE, 1987, p. 29).

A sucessão de formas subculturais brancas pode ser lida como uma série de adaptações estruturais profundas que simbolicamente acomodam ou expurgam a presença negra na comunidade anfitriã. É no plano estético: nas roupas, na dança, na música; em toda retórica do estilo, que encontramos o diálogo entre negro e branco muito sutilmente e compreensivelmente registrado, embora em código (HEBDIGE, 1987, p. 44-45).

A estética *punk* pode ser lida, para Hebdige, como fruto de uma relação racial, trata-se de “uma tradução branca da etnicidade negra” (HEBDIGE, 1987, p. 64), uma resposta codificada à cultura (ao patoá, à música, ao gestual) dos imigrantes negros, principalmente os oriundos das Antilhas, das quais faz parte a Jamaica. Os imigrantes deste país que chegaram à Inglaterra massivamente a partir do início dos anos 1950 trouxeram com eles sua cultura (a religião rastafári – ela própria de caráter sincrético –, o consumo de ganja e os ritmos como *rock steady*, *ska* e *reggae*) que rapidamente ganhou penetração entre jovens proletários londrinos, sendo recodificada, dentre outros, no estilo *punk*.

Descrevendo, interpretando e decifrando estes códigos, podemos construir uma oblíqua contagem das trocas ocorridas entre as duas comunidades. Podemos assistir, encenadas nas superfícies carregadas das culturas proletárias juvenis britânicas, uma história fantasmagórica das relações raciais desde a guerra (HEBDIGE, 1987, p. 45).

Ao lado dos Sex Pistols, o grupo The Clash é um dos mais significativos expoentes da subcultura *punk* que emergiu em Londres em fins dos anos 1970, ela própria uma versão de um movimento estético, musical e comportamental que vinha acontecendo no submundo artístico de Nova Iorque desde o início da década. Na canção “White riot”, primeiro *single* do grupo, lançado em março de 1977, o vocalista Joe Strummer clama por sua própria revolta branca, em referência aos conflitos raciais que haviam tumultuado o carnaval caribenho de

Notting Hill, no verão londrino do ano anterior, quando foliões iniciaram os tumultos, provocados pela presença ostensiva da polícia. A canção foi interpretada por nacionalistas neonazis como apologia da raça branca, mostrando o quanto a relação do *punk* com o fascismo é cercada de ambiguidades. Para Dan Graham, ele “foi desenhado para aparecer para a mídia liberal (primeiramente) como (ambiguamente) ‘fascista’” (2009, p. 57). A violência das letras, música e dança, o uso da suástica e das botas militares; no ataque à hipocrisia do liberalismo *hippie*, nada mais eficaz do que a adoção de símbolos e métodos fascistas. Nicholas Rombes reconhece uma vontade de provocar a geração dos *hippies*, mas posiciona o culto à violência como parte de um amplo cenário cultural de canalização dos sintomas da recessão econômica (que poderia ser verificado em filmes como *Desejo de matar* e *O massacre da serra elétrica*, ambos de 1974). Rombes pontua que “apesar de não possuir temática nazista, a violência e o anti-humanismo desses filmes vem das mesmas condições que deram expressão aos modos fascistas de algumas bandas *punk*”⁵⁸. Reynolds encara a adoção desses símbolos e gestos como expressão de choque e recusa:

*“Uma expressão de traição, de aliar-se com o inimigo. Quando cresci, nos anos 1960 e 1970, filmes da II Guerra Mundial estavam constantemente na TV. A Grã Bretanha era o herói, lutando contra os nazistas. Ao menos houve um tempo quando nós, a brava pequena nação ilha, salvamos o mundo. Então, usar um símbolo nazista era a coisa mais ofensiva que alguém poderia fazer em termos de gesto, para a geração de seus pais, que havia vivido durante a guerra, perdido parentes em combate, escondera-se no porão embaixo da cozinha durante os bombardeios – este era o maior gesto de rebeldia, ofensa e repulsa que poderia ser feito. Dick Hebdige argumenta que era uma falta de significado que pretendia comprometer o poder de todos os símbolos e índices. Mas eu não acho isso, o significado da suástica era muito fixo e deliberadamente exercido. Queria dizer que você rejeitava os sacrifícios da geração da guerra, você rejeitava o orgulho britânico em estar do lado certo da única Guerra Boa. Era traição.”*⁵⁹

No *punk*, que “nasce de um movimento de afastamento do consenso” (HEBDIGE, 1987, p. 132), a dissidência é radicalizada em resistência e recusa, atributos básicos de toda subcultura, que, apesar disso, não está imune a posteriores diluições, incorporações e (re)traduções. Um grupo assimila os códigos da cultura alienígena e os traduz, isolando-se em um estilo de vida que, em um primeiro momento, não pode ser compreendido pelos grupos

⁵⁸ ROMBES, Nicholas. **Entrevista I**. [mar. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice E desta dissertação.

⁵⁹ REYNOLDS, Simon. **Entrevista I**. [abr. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice D desta dissertação.

hegemônicos (pais, escola, polícia), que o condenam. Na etapa posterior, graças ao papel dos veículos de comunicação de massa, o estilo transgressor vai sendo categorizado e diluído à medida que sua imagem é cada vez mais difundida e explorada. Esse é o processo de incorporação que, segundo Hebdige, acontece sob duas formas: (1) mercadológica: quando os signos subculturais (roupas, música etc.) são convertidos em objetos de consumo de massa; (2) ideológica: quando o comportamento divergente é categorizado pelos grupos dominantes, seja a polícia, a mídia ou o judiciário (HEBDIGE, 1987). Passado o choque inicial, o *punk* é enquadrado, estampa os jornais e gera notícias de TV (sua exportação mundial como fenômeno juvenil só foi possível graças à cobertura massiva recebida na Inglaterra, país onde a imprensa tem forte tradição tanto de excelência quanto de sensacionalismo), é transformado pela indústria fonográfica em franquia de rebeldia, vira sucesso de vendas. No campo ideológico “subsequentemente, o *punk* moveu-se em direção a uma aceitação intelectual, de classe média alta. Logo, ele foi chamado ‘*new wave*’” (GRAHAM, 2009, p. 59). Para Graham, a *new wave* é extensão e diluição do *punk*: signo subcultural convertido em mercadoria (discos, *hits* radiofônicos, notícias, videoclipes) que irá ganhar o mundo para chegar às margens onde novamente será traduzido.

John Savage observou como o consumo é a maneira pela qual os britânicos absorvem as culturas juvenis, cultuando objetos específicos (o disco de 45 rotações, a botina, a jaqueta de couro etc.) e fazendo das lojas os novos templos, o que ajuda a entender porque Malcolm McLaren, antes de se lançar como produtor musical, foi proprietário de uma loja em King’s Road, empreendimento mantido com a estilista Vivianne Westwood. De fato, a moda é uma expressão que parece representar com precisão o estilo *punk*. *Sartorial correctness* (algo como, “correção no vestir-se”), eis um dos lemas do *punk* londrino. A boutique de McLaren e Westwood (que teve os nomes *Let it rock*; *Too fast to live too young to die*; *SEX* e *Seditionaries*) contribuiu também para a associação do *punk* ao agressivo visual sadomasoquista, criando o que Caroline Coon chamou de estilo *punk rock arte*.

“A estética coerente do que chamo de estilo punk rock arte é em função do fato, frequentemente ignorado, de que foi criado por um ex-estudante de arte [Malcolm McLaren] em oposição ao estilo hippie dos anos 1960. Adolescentes em Londres, em 1976, consideraram que o movimento hippie tinha falhado, e o estilo que eles inventaram era anti-hippie: tecido sintético, não orgânico; alfinetes, não bordados; calças sob medida, não jeans; calças justas, não boca-de-sino; urbano, não étnico; pesado, não leve; rígido, não fluido; e o mais significativo, não Paz e Amor, mas sim Ódio e Guerra! O estilo visual do punk é uma expressão de seu contexto social. As condições sociais da época levaram ao pessimismo e desespero juvenil. Observe a autodestruição, a vulnerável body art, os cortes e

piercings, o sangue como “decoração” da vestimenta e você vislumbrará a raiva e a perda de esperança que o movimento punk tão corajosamente confrontava e expressava!”⁶⁰

Para realizar a rejeição estética ao mito dos 1960, expressando a crise e a perda de referências, a geração *punk* adota, sobre roupagem sexualmente agressiva e chocante, uma postura assexuada, constrição em oposição ao vale-tudo do amor livre. Os artigos fetichistas e as suásticas, ambos característicos da moda *punk*, sofrem um processo de esvaziamento⁶¹. Tais itens, imagens de violência, são devolvidos à mídia, forçando-a a expor sua natureza conservadora, um movimento que “procura deliberadamente solapar as presunções liberais da sociedade” (Graham, 2009, p. 57), “citando, de forma cartunesca, as imagens midiáticas, logo representando violência e fascismo de *segunda mão*” (GRAHAM, 2009, p. 194). De fato, há um distanciamento assexuado na maneira com que os trajes fetichistas são usados, uma frieza calculada, “sentimento de que era tempo de rigor e clareza, disciplina e unidade”, como definiu Simon Reynolds⁶².

Para Caroline Coon, a moda *punk* pode ser analisada como uma estratégia de negociação e confrontação em relação ao poder. Feminista, Coon observa o fenômeno pela ótica da diferença sexual.

“Como você acha que mulheres adolescentes poderiam confrontar a indignação de sempre e somente serem consideradas “objetos sexuais”? Parte do paradoxo da assexualidade versus sadomasoquismo é a função da ambivalência dos jovens sobre sua própria sexualidade enquanto amadurecem à fase adulta – é um aspecto da estratégia necessária para negociar e confrontar o patriarcalismo e a misoginia.”⁶³

O depoimento da artista revela mais uma camada na arqueologia do *punk*: sua narrativa feminista, que Coon acredita ter sido “quase que totalmente ignorada pelos homens brancos acadêmicos”.⁶⁴ Desde os anos 1960, a segunda onda do feminismo vinha discutindo a questão da mulher como indivíduo secundário na sociedade. O movimento ampliara as lutas

⁶⁰ COON, Caroline. **Entrevista I**. [mar. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice C desta dissertação.

⁶¹ Não é por acaso que essa geração tenha sido chamada de Geração Vazia, a *Blank Generation*, título de uma canção de Richard Hell.

⁶² REYNOLDS, Simon. **Entrevista I**. [abr. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice D desta dissertação.

⁶³ COON, Caroline. **Entrevista I**. [mar. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice C desta dissertação.

⁶⁴ Idem.

focadas inicialmente no aspecto jurídico, em relação aos direitos legais das mulheres, para a denúncia da opressão vivida por elas na quase totalidade de suas vidas: dentro do núcleo familiar, nas relações de trabalho e na própria sexualidade. A arte (na qual o corpo feminino vinha sendo exposto há 500 anos) e sua história também se apresentavam como locais de confronto. Nos anos 1970, conforme colocou a crítica Griselda Pollock, “dois paradigmas históricos se chocaram frontalmente: a modernidade e o feminismo”, expondo a “mentira liberal” plasmada pelo movimento moderno que, “em busca de verdades universais, de valores absolutos e da pureza estética”, havia julgado irrelevantes “o sexo e todas as restantes formas de postura social” (POLLOCK, 2000, p. 322). Para as mulheres, todavia, “o sexo era a coluna vertebral que sustentava as hierarquias sociais” (POLLOCK, 2000, p. 323) e o feminismo propunha, através de arte e política sexual, sua repolitização, segundo a autora, uma série de teorizações da diferença sexual com o objetivo de romper com os sistemas que operam em conformidade com o uso explícito do sexo como eixo de hierarquia e poder.

O feminismo deve lançar um novo olhar para a História, para todas as coisas e suas representações. Para a Teoria e a Crítica. É o que faz Caroline Coon ao confrontar a narrativa do que ela chama de “esquerdismo pessimista do homem branco”, presente em muitas abordagens do *punk*.

*“A maioria das décadas capitalistas tem sido marcadas por críticas subculturais que acarretam mudanças – cada crítica subcultural torna-se uma inspiração e uma força propulsora para a crítica de subcultura da próxima geração. O punk está muito vivo como agente provocador de mudanças. A esquerda valoriza o elemento masculino do punk, pois a narrativa masculina do punk é pessimista, o que reflete o esquerdismo pessimista do homem branco exemplificados nos escritos de Dick Hebdige. Na verdade, a narrativa feminista do punk é quase que totalmente ignorada pelos homens brancos acadêmicos. Por quê? Poderia ser o movimento de Libertação da Mulher como expresso na narrativa feminista do punk uma revolução, um acontecimento altamente bem sucedido, otimista e esperançoso”?*⁶⁵

No *punk*, a repolitização do sexo é aparente na crítica à representação feminina na indústria do entretenimento. O *rock* havia sido por duas décadas “uma afirmação ritualística da identidade sexual do homem adolescente” (GRAHAM, 2009, p. 129), um terreno de

⁶⁵ COON, Caroline. **Entrevista I**. [mar. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice C desta dissertação.

machismo e misoginia⁶⁶. Até a chegada do *punk*, à jovem mulher restava somente identificar-se com a estrela de Holywood, objeto passivo para a contemplação masculina. Na Londres de 1977, as integrantes das bandas Slits, Raincoats, Delta 5, X-Ray Spex e Essential Logic subvertem o papel da cantora sensual e passiva, com aspereza e agressividade raramente associadas ao senso comum sobre o feminino. Elas tocam os instrumentos e cantam em bandas que “desdenham o canto harmônico e propositadamente escolheram não ter um cantor principal em favor de linhas vocais polivalentes e intercambiáveis divididas por todos no grupo” (GRAHAM, 2009, p. 149).

A discussão da diferença social iniciada no feminismo mostrou que “o gênero, a divisão do mundo em oposições antropologicamente estabelecidas entre homem e mulher, suprime muitas outras formas de diferença” (POLLOCK, 2000, p. 326). Essas discussões abordam o corpo como um espaço político, revelando a ficcionalidade das ordens sexuais e a hipocrisia da moral convencional. Também podem subverter o sexo como eixo de hierarquia e poder e, como em um *détournement*, transformá-lo em arma de choque contra as formas de controle. Os discursos repolitizantes do sexo, somados à tradição da *performance* e da *body art* – que vinha explorando o corpo como linguagem artística desde fins da década – e à contracultura radical em sua aversão completa ao controle originaram um dos marcos artísticos da era *punk*: a exposição *Prostitution*, do coletivo COUM Transmissions. O grupo foi fundado pelo multi-artista Genesis P-Orridge (nascido Neil Andrew Megson), um ativista adepto das estratégias de choque contra a moral convencional, através de *performances* escatológicas e pornográficas, herdeiras da iconoclastia de dadá, da traquinagem do Fluxus e do ritualismo dos acionistas. Tal qual o vienense Herman Nitsch, que encenava rituais envolvendo corante vermelho e estripação de animais, o COUM Transmissions propunha experiências totais que estimulavam os sentidos, uma forma de terrorismo estético baseada na oposição violenta ao elitismo da arte elevada e consumista. P-Orridge também formaria as bandas de Throbbing Gristle e Psychic TV.

⁶⁶ Apesar do número considerável de mulheres em bandas, da presença de garotas na plateia e das ideias e práticas feministas, a subcultura *punk* é também marcada pelo sexismo, não devemos nos iludir.

Figura 15 – COUM Transmissions – “Prostitution” (1976)



Fonte: <<http://60yearscurating.wordpress.com/about/sex-sells-erotic-experience-and-controversy-as-curatorial-method/>>

Figura 16 – Gee Vaucher – “Bloody revolutions” (1980)



Fonte: <<http://store.boohooray.com/product/gee-vaucher-crass-bloody-revolutions-unfolded-posters>>

Montada no Institute of Contemporary Arts, em Londres, em outubro de 1976, *Prostitution* apresentava instalações com absorventes internos usados, *stripper* e travestis e páginas de revistas pornográficas com fotos da artista Cosey Fanni Tutti – registros de suas *performances*. O Throbbing Gristle fez sua primeira apresentação na festa de abertura da exposição. O som industrial da banda – pioneira no uso de maquinaria e aparato eletrônico como instrumentação – foi descrito como “lixo pós-psicodélico” (REYNOLDS, 2006, p. 225). A moral liberal era afrontada de forma extrema em *Prostitution* e a opinião pública condenou a exposição, causando um debate no Parlamento britânico sobre a questão do financiamento público para as artes e inaugurando “a retórica da Nova Direita sobre decência e os valores da classe média que dominaria a arena social nos próximos anos” (SAVAGE, 1992, p. 253). Savage vê *Prostitution* como um das primeiras exposições públicas das teorias radicais em torno da arte da *performance*.

Outra teoria radical cuja exposição massiva aconteceu devido ao *punk* foi o anarquismo. Baseada na liberdade humana irrestrita, essa doutrina utópica que advoga o fim do Estado e das hierarquias sociais teve na figura do filósofo francês do século XIX Proudhon seu primeiro grande divulgador. Anarquistas participaram de importantes lutas sociais e políticas do século XX, combatendo o fascismo e a exploração capitalista. Na arte, o movimento animara o surrealismo e o futurismo e nos momentos mais libertários da contracultura dos 1960 está presente um inegável caráter anárquico. Mas foi um *single* lançado em 26 de novembro de 1976, a estréia em vinil dos Sex Pistols, que popularizou massivamente a ideia de anarquia. *Anarchy in the UK* não foi exatamente um sucesso de vendas, mas, graças à exposição midiática promovida pelo empresário Malcolm McLaren e os escândalos perpetrados pelo grupo⁶⁷ a mensagem niilista da música espalhou-se entre a juventude da Inglaterra, na qual o movimento nasce como produto do sistema de classes, muito diferente da versão americana burguesa de *rock* como forma de arte. Muitos *punks* ingleses viam com desconfiança um conteúdo musical que não fosse “propaganda direta, realista e social” (GRAHAM, 2009, p. 70). Diferente de outras subculturas juvenis proletárias ou da contracultura burguesa, muitos *punks* rejeitavam o comunismo e a tradicional forma de governo das democracias de esquerda, bem como o capitalismo, recorrendo ao anarquismo

⁶⁷ Para divulgar o primeiro *single*, os Sex Pistols, acompanhados do Bromley Continget (o Contingente de Bromley, afastado subúrbio londrino que forneceu aos Pistols sua primeira base de fãs – o nome da gangue foi dado por Caroline Coon), foram atração do programa Today, no canal Thames, em 1º de dezembro de 1976. Após ser provocado pelo apresentador Bill Grundy, o guitarrista Steve Jones proferiu uma coleção de ofensas e palavrões. O episódio daria início a uma série de banimentos e escândalos envolvendo os Sex Pistols, irresistíveis para a imprensa sensacionalista britânica, que os explorou, um a um, ajudando a divulgar o *punk* em todo o Reino Unido e de lá para o mundo.

como a única forma de pensamento político viável (O'HARA, 1999). O Crass é o melhor exemplo do subgênero que ficou conhecido como *anarcopunk*. O grupo, formado em Londres, em 1977, promovia as ideias anarquistas como forma de resistência, condenando as práticas coercivas da direita e da esquerda. Ao recusar o controle, o indivíduo teria que tomar a responsabilidade pela própria vida, criando uma ordem pessoal que recusa a noção popular de anarquia como caos. A ação direta, envolvendo ambientalismo e direitos dos animais, e a ética DIY, manifesta nos modos de apresentação, produção e distribuição das obras, estão fortemente presentes na abordagem do Crass. Um dos alvos da crítica do grupo era o próprio *punk rock* que, na escalada rumo ao sucesso comercial, compactuava com a ordem capitalista da indústria do entretenimento. A artista Gee Vaucher é a criadora do *design* do grupo: imagens em preto e branco carregadas de força política que estão entre as mais icônicas do imaginário *punk*.

Não apenas na utopia anarquista a subcultura *punk* irá espelhar-se. As questões políticas ao seu redor são complexas e mereceriam um estudo próprio. Para além da mera estetização do fascismo, o *punk* moveu-se para a extrema direita, principalmente com sua versão mais acelerada e violenta, o *hardcore*⁶⁸, sendo associada ao neonazismo e a outros movimentos xenófobos. À esquerda, uma gama de bandas de reputação neomarxista, como Gang of Four e Scritti Politti, usaram a forma do *rock'n'roll* para expressar ideias políticas à maneira do *détournement* situacionista. O tédio, uma temática bastante explorada pelos *punks*, era também o assunto de muitas músicas do Gang of Four. Divertir-se é estar de acordo, dissera Adorno (2010). A frase podia ser lida nas entrelinhas das canções de *Entertainment!*, o primeiro álbum do grupo, lançado em 1979. Formado em Leeds por estudantes de arte e associado ao selo Rough Trade, o Gang of Four cantava o vazio da existência no mundo do consumo sobre base sincopada e crua de guitarra, baixo e bateria: Karl Marx encontra James Brown que encontra Sex Pistols.

Bandas como o Gang of Four atacam o que Simon Reynolds chama de *rockismo*, a postura macho-alfa heróica do *rock* – a mesma postura confrontada pelos Talking Heads ou por bandas feministas como The Slits. Reynolds relaciona a aguda autoconsciência desta geração de músicos com a “sensibilidade radicalmente autocrítica da arte conceitual dos anos 1970, em que o discurso acerca do trabalho é tão importante quanto os próprios objetos artísticos” (2005, p. xxvi). Se as ideias da arte conceitual influenciam uma geração de músicos, o próprio formato do *rock* seria explorado nas pesquisas de um dos grupos seminais

⁶⁸ O *hardcore*, uma radicalização dos atributos originais do *punk* (velocidade, agressividade e crueza), também é visto como uma resposta à diluição, multiplicação de estilos e exploração comercial da *new wave*.

do conceitualismo, o Art & Language, fundado no Reino Unido por Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell. O grupo editava um jornal de mesmo nome cujo primeiro número foi publicado em 1969 e teve contribuições dos artistas americanos Sol LeWitt, Lawrence Weiner e Dan Graham. Em fins dos 1970, o Art & Language retomou a linguagem pictórica através de um viés conceitual e começou a lançar uma série de álbuns com a banda Red Crayola (ou The Red Krayola), fundada por Mayo Thompson, no Texas, em meados dos anos 1960. *Corrected Slogans* (gravado em 1973 e lançado em 1976) é o primeiro da série. No disco, uma música rudimentar fornece o pano de fundo para longas declamações teóricas sobre política e filosofia, *slogans* ativistas e citações. Se os Talking Heads haviam atacado o *rockismo* despindo-se da vestimenta heróica e sexualizada do roqueiro, livrando-se dos solos e cantando banalidades e o Gang of Four o havia feito ao aplicar em sua música teorias marxistas que discutiam o próprio produto e os meios de sua veiculação, nas experiências do Art & Language já não existe qualquer resquício de *rock*: não há canção, refrão ou melodia, apenas improvisação e repetições, muitas vezes conduzidas de forma amadora; não há canto, apenas um discurso crítico monótono; não há versos de amor como *I wanna wold your hand*, mas aforismos estruturalistas como *Language belongs to the managers*. A parceira entre Art & Language e Red Crayola, além dos álbuns, produziria os vídeos *And Now for Something Completely Different* e *Nine Gross and Conspicuous Errors* (ambos de 1976), esse último um karaokê com integrantes do coletivo e participantes anônimos, citando Marx e Wittgenstein sobre a base de guitarra e baixo.

3.2 O JARDIM ELÉTRICO DE HO

Se há artistas e músicos que desconstroem o mito do *rock*, existem aqueles que se interessam justamente por sua natureza mitológica. Nessa segunda categoria, um nome que se destaca é o do artista Hélio Oiticica, através do qual nossa História (Roqueira) da Arte chega ao Brasil. Até aqui, detive-me principalmente nos cenários dos Estados Unidos e da Inglaterra, países profundamente associados à produção do *rock*. Devido, sobretudo, aos interesses econômicos das grandes gravadoras que irão exportá-lo aos quatro cantos do mundo, esse gênero musical também chegará ao Brasil, onde, graças às nossas características culturais particulares, sofrerá processos específicos de tradução. Um deles é a Tropicália que, intimamente relacionada com a cultura do *rock* inglês, é vista pelos apreciadores desse tipo de

música não como uma representante da chamada *world music*, mas saudada como uma escola de vanguarda dentro da longa história do gênero (DUNN, 2007).

Em seu retorno ao Brasil depois de anos no exílio, Hélio Oiticica irá participar do evento coletivo Mito Vadios, organizado por Ivald Granato em um terreno baldio da Rua Augusta, em 1978. No delírio ambulatório de Oiticica – vestido de sunga, peruca e camiseta dos Rolling Stones – está a busca pela mesma suprassensação também encontrada na *performance* dos roqueiros. Oiticica se identifica com essas figuras heróicas que vivem no limite⁶⁹. A produção de HO é determinante não só para a arte brasileira, mas para um dos grandes movimentos de nossa música popular: o tropicalismo. E, se no início, nas subidas ao morro da Mangueira, foi o samba que cativou o artista, com a mudança para o exterior o *rock* seria adotado como elemento de sua criação. O apreço pelos movimentos sensuais do corpo, as sensações exacerbadas e a marginalidade levou Oiticica ao *rock*, ele o usou em seus trabalhos e escreveu sobre ele⁷⁰. HO comprova a natureza cíclica dessa relação.

Imerso na abstração geométrica do construtivismo, Hélio Oiticica integrou o movimento concretista com o Grupo Frente até a cisão com a ala paulista. Os neoconcretos, representantes do triunfo da sensibilidade sobre o racionalismo, realizam o que o crítico Ronaldo Brito chamou de vértice e ruptura da consciência construtiva brasileira. A partir deste ponto, Oiticica expandiu as aspirações formais do construtivismo para a sensorialidade do corpo, arrastando a pintura para o espaço com seus bólides, capas, penetráveis e ambientes, e chamando o espectador para a participação, colocando-o como co-autor da obra. Acompanhando sua produção experimental que trata de questões profundas da cultura brasileira postas em diálogo com as práticas da vanguarda internacional, Oiticica produziu muita teoria, foi um erudito, um escritor compulsivo cujas ideias até hoje balizam a arte e a cultura brasileira. HO foi influenciado pelo avô anarquista, um apaixonado pela marginalidade heróica dos que vivem fora do sistema, desafiando seu poder. Em interlocução com a artista Lygia Clark e o crítico Mário Pedrosa e tomando os conceitos da fenomenologia e do não-objeto⁷¹, o objeto especial que sintetiza as experiências sensoriais e mentais, corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, Oiticica percebeu que o corpo é o veículo no qual transitam o pensamento e a arte, sem ele nada disso haveria. Afirmava que o que fazia

⁶⁹ Para mais informações sobre a relação entre HO e o *rock*, escutar o arquivo em áudio da série “Tubo de Ensaio”, produzida pelo Instituto Moreira Salles: *O pensamento-rock de Hélio Oiticica*, em que o crítico de arte e doutor em história da arte Sérgio Bruno Martins discorre sobre o tema. O material pode ser acessado através do link: <<http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/365>>

⁷⁰ Alguns escritos de HO sobre o *rock* podem ser encontrados nos arquivos do Programa Hélio Oiticica, do Itaú Cultural.

⁷¹ *Teoria do não-objeto*, texto de Ferreira Gullar publicado no *Jornal do Brasil* na ocasião da *II Exposição Neoconcreta*, em novembro de 1960. Oiticica integrou o grupo a partir de 1959.

era música, síntese da consequência de sua descoberta do corpo. Daí o interesse no samba que ouvia nas subidas ao morro da Mangueira, a favela onde Oiticica vislumbrou seus ambientes e criou sua estética baseada na sensorialização das formas. Foi passista da escola de samba e com profunda indignação viu seus colegas barrados na abertura da exposição *Opinião 65*⁷², no MAM-RJ. Protestou com uma manifestação coletiva às portas do museu onde os sambistas vestiram os *Parangolés*, obras emblemáticas de sua produção. Para o catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*⁷³, realizada em 1967 no mesmo museu, produziu um texto crítico em que traçou o esquema geral da nova objetividade: 1) vontade construtiva; 2) tendência ao objeto; 3) participação do espectador; 4) tomada de posição política; 5) tendência pós-moderna; 6) reformulação do conceito de antiarte⁷⁴ (FERREIRA, 2009, p. 154). Foi nessa exposição que apresentou a obra “Tropicália”, um labirinto que continha dois de seus *Penetráveis*. O termo seria sugerido pelo cineasta Luiz Carlos Barreto a Caetano Veloso para título de uma das canções de seu álbum⁷⁵ e acabaria por denominar um dos movimentos mais importantes da cultura brasileira.

As ideias de HO fizeram eco em uma produção artística muito mais ampla, integrando “a formulação de um movimento de vanguarda no Brasil” (BASUALDO, 2007, p. 12) e um processo de revisão cultural que se desenvolvia desde o início dos anos 1960 e incluía as experiências teatrais do Grupo Oficina de José Celso Martinez Corrêa em sua perseguição da *suprateatralidade*, superação do racionalismo e síntese de todas as artes e não artes; o Cinema Novo de Glauber Rocha, inimigo da estética folclorizante da esquerda ortodoxa; a ruptura marginal de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, que substitui a narrativa pelo estado de delírio; a poesia da contracultura de Waly Salomão e Torquato Neto, conjugando filosofia e popularesco; e, amplificando o pensamento de HO por cinco mil alto-falantes como só a música poderia fazê-lo, as novas canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Essas obras propunham uma “suma cultural de caráter antropofágico” (FAVARETTO, 2000, p. 26). A antropofagia, essência da cultura popular brasileira, conforme já observado por Oswald de

⁷² Participaram da exposição, além de Oiticica, Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchamn, Roberto Magalhães, Ivan Freitas, Adriano de Aquino, Pedro Escosteguy, Waldemar Cordeiro, Ivan Serpa, José Roberto Aguilar e Flávio Império.

⁷³ Com, além de Oiticica, Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchamn, Lygia pape, Lygia Clark, Glauco Rodrigues, Carlos Zilio, Mário Pedrosa, Maurício Nogueira Lima, Sérgio Ferro, Waldemar Cordeiro, Flávio Império, Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Marcello Nitsche, Mona Gorovitz, Alberto Alberti, Ivan Serpa, Sonia Von Brüsky.

⁷⁴ Por tais proposições Hélio Oiticica não poderia também ser considerado um *embreante*? Perguntaria eu a Anne Cauquelin se um dia tivesse a oportunidade.

⁷⁵ *Caetano Veloso* (1968).

Andrade: uma forma de apreender, interpretar e reformular as informações que circulam no mundo (BASUALDO, 2007).

Celso Favaretto, no estudo *Tropicália: Alegoria, Alegria*, aponta como a nova música de Caetano e Gil, apresentada pela primeira vez no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record de São Paulo, em outubro de 1967, impactou o público de universitários que não reconhecia uma postura política clara nas canções. *Alegria, alegria*, de Caetano, e *Domingo no parque*, de Gil, que a tocou acompanhado por um trio de jovens roqueiros, Os Mutantes, eram ambíguas e ainda incorporavam um instrumento proibido para a música popular: a guitarra elétrica. Após o golpe de 1964, a música popular se tornara o veículo da dissensão e expressão de um ideal nacional baseado na revalorização do folclore. Guitarras elétricas eram símbolos do imperialismo. O trabalho dos tropicalistas, com sua “sensibilidade moderna, à flor da pele, fruto da vivência urbana de jovens imersos no mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisão e propaganda” (FAVARETTO, 2000, p. 22), visava articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição da música popular brasileira e da modernização tecnológica, desarticulando as ideologias que tentavam interpretar a realidade nacional e produziam uma arte panfletária, atenta no político-social, mas desinteressada na experimentação.

A integração de recursos não musicais na forma e apresentação da música tropicalista – letras, roupa, dança e o próprio corpo codificados na canção – torna-se essencial para o projeto e provém, para Favaretto, “do trabalho conjunto que os tropicalistas realizaram com Glauber Rocha, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Lygia Clark, José Celso” (FAVARETTO, 2000, p. 36). O tropicalismo nasce, segundo o próprio Caetano, das trocas com esses artistas e a insistente tentativa de superar o subdesenvolvimento brasileiro, que acaba fundindo o cafona ao tecnológico (FAVARETTO, 2000, p. 28). No livro de memórias *Verdade Tropical*, o músico fala da relação entre músicos e artistas no Brasil do final dos anos 1960, em meio à antropofagia revivida em *pop* dos tropicalistas.

Nara Leão (...) encomendou-nos, a mim e a Gil, uma música que tivesse como tema ou inspiração um quadro do pintor Rubens Gerchman chamado Lindonéia (...). Gil fez a música – um bolero entrecortado de iê-iê-iê – e eu fiz a letra da canção (...). O quadro de Gerchman, por ser uma espécie de crônica melancólica da solidão anônima feita em tom pop e metalinguístico, tinha parentesco direto com o tropicalismo musical, e a canção, nós supúnhamos realimentaria sua carga poética. O quadro não fora o resultado de uma influência do tropicalismo sobre o pintor: este havia chegado ali resolvendo seus próprios problemas, dialogando com a arte *pop*. (...) Claro que Tropicália, o nome, tinha vindo de Hélio Oiticica, com quem a essa altura já tínhamos contato pessoal; e conhecíamos Antonio Dias, que fizera a

capa de *PanAmérica* de Agrippino e colaborara com Rogério na feitura da capa do disco de Gil.⁷⁶ (...) No auge do Tropicalismo, nossas relações com os pintores foram fragmentárias e dispersas. (...) Assim, a sugestão de Nara forçou uma espécie de parceira interdisciplinar curiosa, sem precedente no tropicalismo. (VELOSO, 1997, p. 274)

A arte *pop*, tida geralmente como apolítica, não fica imune ao subdesenvolvimento e, no Brasil, ela olha para o consumo de forma crítica. Rubens Gerchman e Antonio Dias, criando imagens irônicas de figuras que parecem extraídas das histórias em quadrinhos, não fogem da crítica social. Assim como não o faz José Agrippino de Paula, cujo livro *PanAmérica*, uma epopéia contemporânea do império americano, apresenta uma mitologia estereotipada, baseada nas estrelas de cinema, semelhante ao estrelato criado por Warhol, mas com um viés subversivo e anti-imperialista. Oiticica, outro interessado nas mitologias contemporâneas, sabe que a tomada de posição política é fundamental para a arte na América Latina, aqui a vanguarda deve construir a transformação social. Seu estandarte “Seja marginal, seja herói”, com o retrato do bandido morto pela polícia Cara de Cavalo, um perspicaz comentário sobre a radicalização política que se instaura no Brasil, é usada no cenário do famoso *show* de Caetano e Gil na Boate Sucata, em 1968, no Rio, fechada pela polícia no auge da ditadura militar. O estandarte foi o estopim para a perseguição política que levaria Caetano e Gil ao exílio. Em Londres, a dupla de baianos reencontraria Oiticica, presente na cidade para a montagem de sua primeira exposição solo⁷⁷. Lá o artista conhece o escritor Jill Drower e outros integrantes do coletivo Exploding Galaxy. O grupo, herdeiro de experiências artísticas coletivas como o Living Theatre⁷⁸ ou a Factory de Warhol, era uma comuna *hippie* multimídia “com ênfase na arte como parte de uma ambiência total” (SALOMÃO, 2003, p. 82). Fundado em 1967 pelo artista filipino David Medalla⁷⁹, o Exploding Plastic apresentava seus *happenings* de música, dança e poesia em parques e no circuito de clubes noturnos, locais como o UFO Club, templo do *underground* londrino, lar do Pink Floyd de Syd Barret. A utopia *hippie* da Londres psicodélica e a construção da sociedade

⁷⁶ *PanAmérica* (1967) é o segundo livro de José Agrippino de Paula, escritor, diretor de teatro e cinema e figura lendária da contracultura brasileira. *Gilberto Gil* (1968) é segundo álbum do músico, acompanhado pelos arranjos de Duprat e Os Mutantes em alguns *rocks*. A capa do álbum traz Gil de uniforme militar sobre faixas coloridas psicodélicas, em clara referência aos Beatles de *Sgt. Peppers*. Rogério Duarte é um artista gráfico e intelectual muito influente no tropicalismo. É autor dos cartazes, hoje “clássicos”, de *Deus e o diabo na terra do sol e Terra em transe*, de Glauber Rocha. Organizou com Hélio Oiticica, em 1968, o evento “Apocalipópótese”, realizado no Aterro do Flamengo, no Rio.

⁷⁷ HO viajou na companhia do poeta tropicalista Torquato Neto, embarcando em um navio no Cais Mauá 10 dias antes da instauração do AI-5. *The Whitechapel Experience* aconteceu entre fevereiro e abril de 1969, na Whitechapel Gallery, com curadoria do crítico Guy Brett.

⁷⁸ Companhia de teatro experimental fundada em 1947, em Nova York, por Judith Malina e Julian Beck.

⁷⁹ Antes do Exploding Galaxy, Medalla esteve envolvido na Signals Gallery, um espaço dedicado à arte cinética que apresentara, em 1965, a primeira exposição de Lygia Clark em Londres.

alternativa era traduzida na experiência do Exploding Galaxy. O corpo descoberto de HO não poderia encontrar melhor lugar para se aninhar. Seu conceito de *Barracão*, “encontro para a troca de ideias através da vivência comunal, ecoou nas próprias experiência e potências criativas diversas do Galaxy nos campos da arte, teatro, dança e vestimenta” (ASBURY, 2007, p. 35). Como colocou HO, há uma semelhança comportamental, “o descrédito da ‘obra’ como algo estático ou mesmo objetual”, na experiência total a que ambos se entregam (apud SALOMÃO, 2003, p. 83).

Outro fator comum nos projetos de HO e do Exploding Plastic é o interesse no suprassensorial. Na cultura psicodélica ele aparece no uso de drogas visando à expansão da consciência. Oiticica havia escrito, em 1967, um ensaio tratando do aparecimento do suprassensorial através de propostas artísticas baseadas na percepção total que o levariam à arte ambiental. A suprassensação seria o dilatamento das capacidades sensoriais habituais para a descoberta do centro criativo interior do indivíduo, sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano (SALOMÃO, 2003). Para Oiticica, os estados alucinógenos são equivalentes à suprassensação. Eles são alcançados pelo uso de drogas ou por expedientes como a redescoberta do ritmo, da dança e do corpo, um retorno ao mito. Há aqui uma sintonia entre a sensibilidade à flor da pele de Hélio Oiticica e *rock* com sua mitologia do corpo e da dança, seu sacrifício ritualístico da vivência limítrofe.

Em Londres, Hélio Oiticica se familiarizou com o mundo do *rock*, frequentando clubes da cena *underground* na companhia de Caetano e Gil. De volta ao Brasil, trabalhou na cenografia de um show de Gal Costa, projeto abandonado quando ganhou bolsa da Fundação Guggenheim. Ainda assim, compôs a capa do álbum *Le-Gal*, criando, no lugar da exuberante cabeleira da cantora, uma fotomontagem em que vemos imagens de Caetano, Gil, Macalé, James Dean, Lygia Pape, entre outras. Expôs no MoMA, na exposição *Information* e mudou-se para Nova Iorque, onde viveu por oito anos⁸⁰. Segundo Waly Salomão, a cidade representou para o artista “a liberdade de afirmar e reafirmar” que o que fazia era música.

Mantendo simultaneamente seu ouvido coladinho nas estações de rádio e saracoteando acelerado no gargarejo dos concertos de *rock* (“experiência coletiva livre”) no lendário Fillmore East na Segunda Avenida, a um passo de seu apartamento, ou no Madison Square Garden: “JIMI HENDRIX, DYLAN e STONES são mais importantes para a compreensão plástica do que qualquer pintor depois de POLLOCK!” (SALOMÃO, 2003, p. 29)

⁸⁰ Para cronologia da vida de HO, consultar o sítio do Projeto Hélio Oiticica, através do *link*: <<http://www.heliooiticica.org.br>>

Figura 17 – Hélio Oiticica e Neville D’Almeida – CC5 Hendrix War (1973)



Fonte: <<http://dailyserving.com/2010/08/liberated-women/benevento-eg-7/>>

Como aponta Celso Favaretto em *A invenção de Hélio Oiticica*, “tendo chegado ao ‘limite de tudo’”, HO aninha-se na Nova Iorque da Factory de Warhol e do cinema radical de Jack Smith⁸¹, onde “leva ao extremo a marginalidade do experimental” (1992, p. 205). É lá que o *rock* e as figuras de Jimi Hendrix, Janis Joplin e Mick Jagger começam a ser incorporados à sua própria mitologia. Em seu ninho-apartamento-babilônia em Christopher Street, no West Village, concebe a ideia de um evento chamado “rock-dia”, acontecimento que teria a medida do dia e incluiria a música de Alice Cooper, Elton John, Jimi Hendrix e Rolling Stones. Nessas anotações, escreve que o *rock* não é mais um gênero de música, mas um apelo à apoteose. No mesmo apartamento, fotografou personalidades em revistas e capas de discos cobertas com linhas de cocaína, criando a série *Cosmococas*, em parceria com o cineasta Neville D’Almeida, que chamou o programa de “quasi-cinema”: filmes não narrativos projetados em *slide* em ambientes sonorizados e equipados com redes, colchões ou

⁸¹ Pioneiro do cinema *underground* norte-americano. Diretor de *Flaming Creatures* (1963).

até piscina – pioneiras instalações. A cultura roqueira está presente na série: na música, na imagem e na atitude escapista e socialmente alternativa de “estar se lixando” para as regras da sociedade. As imagens nas *Cosmococas* incluem a do músico Jimi Hendrix, na capa do álbum *War Heroes* (1972) e “CC5 Hendrix War” tem como trilha-sonora o mesmo álbum de Hendrix. O disco de Frank Zappa *Weasels Ripped My Flesh* (1970) aparece na primeira *Cosmococa* “CC1 Trashiscapes”, Yoko Ono é citada em “CC2 Onobjetc”, em que se pode ouvir o *rock* furioso de “Midsummer New York” (do álbum *Fly*) e “CC6 Coke’s Head Soup”, proposta com Thomas Valentim, parodia ao título do álbum dos Rolling Stones, *Goat’s Head Soup* (1973). As *Cosmococas* também são uma derivação do uso de drogas, um meio de acesso ao suprasensorial em que Oiticica “propõe novas formas de comportamento ligadas ao cotidiano para liberar os indivíduos do que reprime suas possibilidades” (BERENSTEIN JACQUES, 2001, p. 112). É um movimento semelhante ao “escancarar a cabeça” para fugir do isolamento que Lennon encontra no LSD ou nas ideias de Marcel Duchamp. É a procura pela abertura suprasensorial que une Oiticica ao músico e à plateia de *rock*, fazendo dele um legítimo representante da contracultura.

Hélio tornou-se uma espécie de *happening* ambulante. Isso era bem o espírito da época: lembremos Agrippino e Rogério [Duarte] querendo ser personagens e não meros autores de uma obra genial; lembremos que o neo-*rock’n’roll* inglês dos anos 60 e o próprio tropicalismo tinham muito dessa ambição, e que a própria política “narcisista” de ideologizar a intimidade e sexualizar os julgamentos dos atos públicos era algo da mesma natureza. Mas Hélio levou isso a consequências extremas. (VELOSO, 1997, p. 426)

O extremismo de HO é a busca pela arte total, suprasensorial, colada à vida como em um *happening* ambulante, sem limites ou categorizações, tão imaterial quanto a própria música. Em entrevista a Aracy Amaral, em outubro de 1977, em Nova Iorque, o artista reflete sobre os “blocos-experiências”, *Ninhos* e outros projetos de penetráveis que estava elaborando na cidade:

Agora, a coisa para a Judite, eu disse assim um negócio que ela quase caiu dura: “Ah, e você chamaria de que? De arte *environmental*?” Aí eu digo: “Não. Pra mim, é música.” (...) eu disse isso pra alguém que chegou no Brasil e disse que eu tava, “Ah, agora ele disse que estava fazendo música”. Mas eu não tô. Eu disse assim: “Na realidade, a coisa que eu sei que é, é música, não é mais como essa divisão de arte de músico, não sei quê, não sei quê, isso não existe mais. Agora, eu... isso é música. Eu sei que a única coisa que eu vejo relação com isso é música.” (OITICICA, 2009, p. 149-150)

Logo depois, de volta ao Brasil, no delírio ambulatório de Mitos Vadios⁸², com Mick Jagger estampado na camiseta, talvez Oiticica encenasse gestos de recusa em aceitar aquele país escatológico que encontrava ao voltar, gestos semelhantes à violência alienada das danças dos *punks*. Aqui, o movimento começava a ser retraduzido nas realidades locais de cidades como Brasília, através de filhos da elite com acesso a viagens e disco importados, e São Paulo, onde uma juventude nascida no ABC paulista, filha de operários, viu na revolta crua e violenta do *punk* uma forma de expressão. Com o fenômeno comercial do *rock* brasileiro, a *new wave* chegava aos lares brasileiros através dos primeiros videoclipes exibidos no Fantástico, na nova década que começava depois da abertura lenta, gradual e segura do general Geisel.

Deu pra ti, anos 1970⁸³.

⁸² Evento organizado por Ivaldo Granato, na Rua Augusta, em São Paulo, em 1978. Participaram Hélio Oiticica, Claudio Tozzi, Ana Maria Maiolino, José Roberto Aguilar, Antonio Manuel, entre outros.

⁸³ Título de um filme dirigido por Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, em 1981, em Porto Alegre. Rodado em Super 8, o longa retrata o cotidiano de jovens portoalegrenses nos anos 1970. Seu título foi inspirado em um dos grafites surgidos nos muros da cidade.

4 O NOVO ESTETICISMO

Deu pra ti, anos 70.

A frase pichada nos muros da Porto Alegre de 1980 acenava para os novos tempos, mostrando vontade de superar o passado. No Brasil, a década de 1970, além de ser o período em que o governo militar sufocou com mão de ferro o gesto desesperado da guerrilha urbana, está associada ao desbunde, fenômeno que é tanto uma resposta à violência repressiva do Estado quanto consequência da politização partidária e comportamental da Tropicália, do hedonismo suprassensorial de Oiticica e dos excessos da contracultura. Diante do acirramento da repressão política, restou o escapismo. O desbunde é a tradução do ideário *hippie* da sociedade alternativa para o Brasil. Em virtude da situação política de exceção a partir da instauração do AI-5, com o subsequente fechamento do congresso, institucionalização da tortura e impossibilidade da organização coletiva – somada à defasagem das informações – o que havia acontecido em centros da Europa e dos Estados Unidos em meados dos anos 1960 iria ocorrer no país quase dez anos depois. Dizer, portanto, que os anos 1970 enfim acabaram, além de expressar o anseio pela abertura política, é também dizer que a era *hippie* acabou.

O Bom Fim, por onde circulam os protagonistas da nossa história – Lanes e Nazari, Palombini e o Defalla – é o território das tribos urbanas de uma nova era, conforme o termo cunhado por Michel Maffesoli (1998) para descrever os grupos com interesses e afinidades comuns que vivem nas metrópoles. *Hippies* desbundados, emblemas da década anterior, convivem com os novos habitantes da cena urbana, muitos deles herdeiros subculturais da geração seguinte, a dos *punks*. *A Miséria do Cotidiano*, de Juremir Machado da Silva, é um interessante documento histórico e teórico sobre essas disputas ideológicas e comportamentais no bairro boêmio durante a década de 1980. O autor realizou um trabalho etnográfico, perambulando pela geografia noturna do bairro, entrevistando muitas de suas figuras mais singulares. Para o pesquisador, “o exame de um objeto tão pequeno, território e microscópico, apresenta em plano condensado as grandes mudanças e os magníficos dilemas ocidentais das últimas décadas” (SILVA, 1991, p. 35). As mudanças e dilemas a que Juremir Machado da Silva faz referência dizem respeito à transformação de paradigmas históricos com o surgimento do que foi chamado de pós-modernidade, um conceito que norteou o debate crítico do período. O autor argumenta que o território bonfiniano dos anos 1980 é um reduto da nascente pós-modernidade, na qual podemos verificar uma mudança de paradigmas relacionada ao esgotamento das energias utópicas de referenciais marxistas. A pós-

modernidade redimensionaria nosso cotidiano, englobando uma mudança do reino do universal ao do relativismo, terreno das negociações. Trata-se de uma modalidade comportamental multifacetada, em uma época em que a informação ocupa o centro de todas as práticas. Cada uma das tribos urbanas do Bom Fim de fins dos anos 1980, com seus estilos de vida, práticas comportamentais e discursos específicos, representa, para o autor, exemplos de novos e antigos paradigmas ideológicos e comportamentais. Os “modernos” são herdeiros das utopias holistas e libertárias e acreditam na politização partidária; os *freaks* são apegados ao desbunde e ao mito *hippie* dos anos 1960. Já a turma pós-moderna, frequentadora do Bar Lola⁸⁴ e do Ocidente, “dessaçraliza velhos ídolos, despolitiza relações, abandona ideologizações partidárias, investe na micrologia dos grupos e aposta na *performance* visual” (SILVA, 1991, p. 44). Talvez Lanes, Nazari e Edu K não gostassem de se ver tipificados de forma tão simplificadora, mas eles pertencem, sem dúvida, ao último tipo.

Não quero aqui apurar a pertinência histórica das ideias que formam o corpus teórico da chamada pós-modernidade. Não pretendo questionar sua (já frágil) existência. Tampouco abraçar suas teorias como absolutas, o que iria de encontro à própria natureza cética de sua insistente dúvida da verdade. Tratar da pós-modernidade, esse conceito que hoje suscita cada vez mais dúvidas e novas teorizações, ler os autores que a teorizaram, faz parte do processo de entendimento de um contexto, da recriação do envoltório em que nosso objeto ocorreu. Ao identificar algumas ideias relacionadas ao pós-moderno e sobrepô-las ao objeto desta pesquisa, percebo que há uma singular identificação. Nos anos 1980, intelectuais e artistas procuravam decifrar esse mundo que passava por uma revolução tecnocientífica, na qual a utopia socialista fracassara; o consumismo se tornava a nova religião e a moral das massas; no campo da teoria, o pós-estruturalismo ganhava terreno com sua desconfiança diante das estruturas do poder e o feminismo fundia teoria e prática em uma luta que se tornou de todos os seres humanos, e não apenas das mulheres. A arte, rompida com o dogmatismo histórico, corrompida pelo mercado, multiplicada pelos meios tecnológicos, a arte onipresente, como definiu Hobsbawm (1995), vai celebrar a morte da vanguarda. O debate crítico da década de 1980 foi alimentado por teorias de autores como Baudrillard, Foster, Habermas, Jameson, Krauss, Owens, Said⁸⁵, sem esquecer as obras dos artistas que materializaram essas mesmas ideias. Difundidos pela indústria cultural através de livros, reportagens televisivas, matérias

⁸⁴ Boteco que existia na Avenida Osvaldo Aranha, quase no cruzamento da Rua João Teles, servindo de posto avançado, de ponto de encontro da fauna do Ocidente. Para entender o clima da espelunca, consultar conto deste autor (FELIPE, Leonardo. *Lola*. In: *Auto*. Porto Alegre: Ideias a Granel, 2004, p. 51-56).

⁸⁵ Textos importantes desses autores foram compilados por Hal Foster, em 1983, em *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, livro que se tornou referência no tema pós-modernismo (FOSTER, Hal. **La posmodernidad**. Barcelona: Kairós, 1998).

em jornais, esses conceitos e práticas ultrapassaram a esfera acadêmica e ganharam as ruas, tornado-se senso comum. Nominada, a pós-modernidade tornou-se um estilo de vida, cotidiano revestido de uma nova qualidade crítica. Vivem-na nossos protagonistas, como observou Silva a respeito do performático líder do grupo Defalla:

Edu K, 19 anos, guitarrista e vocalista do Defalla, é um símbolo da pós-modernidade bonfiniana (...). Em termos de conteúdo, esses garotos do Ocidente querem cor, sexo explícito, pornografia total, desobediência a tudo, implosão de qualquer moral, iconoclastia religiosa. Destruir é a tarefa do Defalla. Recomenda-se em letras beijar a serra elétrica⁸⁶, pois o importante é “chocar para revitalizar” (SILVA, 1991, p. 44).

É curioso pensar que estratégias de choque tão caras à vanguarda modernista possam pertencer aos expedientes de um símbolo da pós-modernidade como Edu K. No processo de revisão do passado, tudo é passível de reapropriação. Assim como os signos cristãos da pintura figurativa e romântica que povoam as telas em *Porquê Choras?*. Esse evento desimportante e esquecido borra fronteiras entre os mundos da arte e da música, reúne erudito e *pop*, pintura e *punk*, maneirismo pictórico e *performance*; é impuro e pluralista. A simbologia religiosa é esvaziada de qualquer sentido místico, retirada de seu contexto original, retorna como *kitsch* e *pop*: o próprio pastiche, uma marca pós-moderna. Tal procedimento, segundo Hal Foster, confirmaria a natureza neoconservadora do pós-modernismo que “priva os estilos não só de seu contexto específico, mas também de seu sentido histórico” (FOSTER, 1996, p. 37). Pensador de esquerda, Foster ecoa a voz de Fredric Jameson (1997) em sua tese do pós-modernismo como expressão cultural do capitalismo tardio. Ele contrapõe o pós-modernismo neoconservador à versão pós-estruturalista, posicionada corretamente à esquerda, como sua escrita parece sugerir, em que o pastiche é substituído pela desconstrução do objeto transformado em texto. Apesar das possíveis diferenças ideológicas, nas duas abordagens a meta pós-moderna permanece a mesma: por em xeque o “*status* do sujeito e sua linguagem, da história e sua representação” (JAMESON, 1997, p. 180). Um museu imaginário está à disposição de Nazari e Lanes: transpostos para um cenário *punk*, os signos religiosos reaparecem descontextualizados, contaminados pela cultura de massa em uma roupagem *new romantic*. Jameson caracteriza o pastiche como uma paródia neutra, que perdeu seu senso de sátira e, de fato, não parece haver espaço para o humor em *Porquê Choras?*, ele quebraria a frieza solene da apresentação. Com seu culto ao tédio e à tragédia, a própria subcultura em torno do *rock* gótico – o *darkismo* que alimentava o

⁸⁶ Referência à canção “Kiss the chainshaw”, do segundo disco do grupo, *Defalla* (1988).

imaginário dos artistas –, quando transposta para a condição social solar brasileira, carrega em sua tradução um irreparável senso de pastiche.

Em um texto⁸⁷ jamais publicado que visava apresentar o novo trabalho realizado em conjunto pelos artistas, um papel datilografado em máquina de escrever contendo rabiscos e correções à mão, podemos ler que os artistas decidiram “realizar um trabalho sobre um suporte formal construído por meio dos ícones próprios da pintura”, a partir “da consciência da perda dos valores básicos da arte, que foram deixados em meio ao nomadismo estético do pós-modernismo”. A escrita tem o tom de um manifesto, e há uma inegável ironia no fato de os artistas recorrerem a um meio tipicamente moderno para apresentar sua obra, uma resposta ao pós-modernismo que condenam. Na transcrição do texto que chamei de *Manifesto*, os trechos assinalados entre o sinal “~” indicam as anotações realizadas a lápis entre as linhas datilografadas; já aqueles colocados entre parênteses são trechos datilografados que depois foram rasurados, ideias descartadas pelos artistas.

⁸⁷ LANES, Telmo; NAZARI, Rogério. *Texto (“Manifesto”)*, 1985 (Fonte: arquivo Telmo Lanes).

Figura 18 – Manifesto *Porquê Choras?*

Apartir da consciência da perda dos valores básicos da arte, que foram deixados em meio ao nomadismo estético do pós-modernismo, procuramos ^{realizar um trabalho sobre um} materializar numa ~~forma~~ ^{extensão} suporte formal ~~de~~ ^{na} mensagem, construída por meios de ícones próprios da pintura na cultura ocidental e sua ~~relação~~ ^{extensão} com o reflexo nacional.

A busca de um discurso objetivo, poético e anônimo em sua concepção, nos levou a pesquisa e o desenvolvimento de uma técnica pictórica ^(de óleo sobre tela) de aparência maneirista. Tudo em função do apelo visual desejado e suas implícitas citações simbólicas.

Assim, transportamos por referências intuitivas e diversas ^{na determinação de conceitos e elementos} da ~~mesa~~ mitologia individual justaposta a própria história da arte ^{absorvida pela cultura contemporânea da arte.} Usamos o conhecimento visual desenvolvido para formação de imagens evocativas ^{em uma atmosfera emocional} e a recuperação da figura e todo seu potencial ^{representativo} ~~significativo~~ ^{Além como} de valor projetual da composição.

Com ^{própria} Arquitetamos uma proposta de pintura cujo assunto é a ~~passagem~~ do homem através do ^{tempo} paisagem, e suas relações simbólicas que a arte desenvolveu. ^{num ciclo ad infinitum de reflexos}

Nossa pintura é figurativa, de forte ideal naturalista, onde ^{toda a mania} cultuamos ^{espírito} dos valores românticos até o grotesco, e com liberdade expressiva para inclusão de ~~estas~~ visões e conceitos contemporâneos.

Fazemos ~~na~~ ^{em} tela ~~uma superfície da incoerente~~ ^{uma superfície da incoerente} ~~social~~, um jogo combinatório de imagens para a construção de idéias.

~~Além~~ Apoiando o entretenimento de nosso discurso no conhecimento visual absorvido pela cultura de massa, na reprodução foto mecânica, e com isto na ~~for~~ ^{for} construção de uma atmosfera emocional para o assunto em questão na obra.

Fonte: Arquivo Telmo Lanes

Apartir [*sic*] da consciência da perda dos valores básicos da arte, que foram deixados em meio ao nomadismo estético do pós-modernismo, procuramos (materializar) ~ realizar um trabalho sobre um ~ suporte formal (a nossa mensagem), construído por meios dos ícones próprios da pintura ~ assimilados pela ~ cultura ocidental e sua (relação com o reflexo) ~ extensão no contexto ~ nacional. A busca de um discurso objetivo, poético e anônimo em sua concepção, nos levou a pesquisa e o desenvolvimento de uma técnica pictórica ~ de óleo sobre tela ~ de aparência maneirista. Tudo em função do apelo visual desejado ~ e suas implícitas citações simbólicas na determinação de [ininteligível] presente.

Assim transportamo-nos por referências intuitivas e diversas, da mitologia individual justaposta a própria história da arte ~ na geral e intencionalmente voltada a especulações contemporâneas da arte ~ Absorvido pela cultura de massa ~ Usamos o conhecimento visual desenvolvido para formação de imagens evocativas ~ por criação de ~ uma atmosfera emocional. A recuperação da figura e todo seu potencial representativo ~ (significativo), ~ bem como o ~ valor projetual da composição. (Arquitetamos) ~ Com ~ uma proposta de pintura cujo assunto é (passagem do homem através) ~ a própria pintura como reflexo e instrumento ~ do tempo, (e suas relações simbólicas que a arte desenvolveu) ~ para ver a si mesmo num ciclo *ad infinitum* de reflexo.

Nossa pintura é figurativa, de (forte ideal) ~ espírito ~ naturalista, onde cultuamos ~ todas as nuances ~ dos valores românticos até o grotesco, e com liberdade expressiva para inclusão de visões e conceitos contemporâneos. Fazemos na tela (uma superfície do inconciente [*sic*] social) um jogo combinatório de imagens para a construção de idéias.

~ Apoiamos o entretenimento de nosso discurso no conhecimento visual absorvido pela cultura de massa, na reprodução foto mecânica, e com isto na construção de uma atmosfera emocional para o assunto em questão na obra.

O que Lanes e Nazari não parecem perceber, revelando certa ingenuidade, é que o saudosismo do suporte formal perdido na desmaterialização da arte, o retorno à pintura que leva ao desenvolvimento de uma “técnica pictórica de aparência maneirista” que visa conquistar o “apelo visual desejado”, a mitologia individual justaposta à história da arte, o conhecimento visual absorvido pela cultura de massa, o culto ao romântico e o grotesco com liberdade expressiva para inclusão de visões contemporâneas, tudo isso, essas ideias confusas que emanam do palavrório, são todas elas formas do nomadismo estético nessa arte em que tudo é permitido. Tais concepções e práticas integram um empreendimento pós-moderno: o próprio pastiche da história. Procurar o suporte da pintura depois das experiências radicais da arte com o corpo, a política, o espaço, depois de sua desmaterialização, voltar-se depois disso à pintura, uma pintura de estilo que resgata seus próprios ícones passados é justamente realizar a revisão histórica que permite o redirecionamento crítico da tradição. Sem perceber, ao revisar o passado resgatando os ícones pictóricos, ao misturar *pop* e erudito e se deixar

absorver pelas referências da cultura de massas, a dupla está praticando alguns postulados do pós-modernismo.

No campo da arte, o termo diz respeito especialmente a uma determinada leitura reativa do modernismo (FOSTER, 1996), que se opõe a uma visão estabelecida, acima de todos os críticos, pelo estadunidense Clement Greenberg, criador de “um paradigma de arte apolítica, inflexivelmente ligado à alta cultura, que deslocou a ‘essência’ discursiva do modernismo a partir do utopismo e da transgressão para a pureza estética” (p. 177). Erigido no período da Guerra Fria, o discurso crítico que subtrai a política da arte, elitizando-a e a reduzindo à pura forma, não poderia ser mais político: ele integra uma construção imperialista que chega a partir dos Estados Unidos buscando a hegemonia também no campo da arte e da cultura – seu objetivo: consagrar o expressionismo abstrato e a “arte americana” – e faz parte de uma estratégia de dominação ideológica que vai incluir ainda o aparato da indústria cultural. É contra uma narrativa de hegemonia que a leitura pós-modernista reage. Conforme observou Linda Hutcheon (1991), o “modelo paradoxal do pós-modernismo é coerente com a própria denominação, pois o *pós-modernismo* indica sua contraditória dependência em relação ao modernismo, que o precedeu historicamente e, literalmente, o possibilitou” (p. 43). A contraditória dependência baseia-se no fato de que, não houvesse a narrativa hegemônica, não haveria talvez pós-modernismo, porque muitas das práticas a ele relacionadas já haviam sido observadas na vanguarda do século XX, mas foram ignoradas em sua versão triunfante.⁸⁸ Talvez o pós-modernismo não seja uma nova forma da prática artística, mas “um redirecionamento crítico da tradição baseado no entendimento revisado do passado imediato” (HARRISON, WOOD, 2011, p. 1014), uma maneira diferente de enxergar o passado, uma atividade, sobretudo, crítica.

O conceito de pós-moderno já fora usado por Mário Pedrosa nos anos 1960 para denominar a arte que, a partir da *pop*, encerrava o ciclo da arte moderna e cuja vocação antiarte extrapolava o puramente artístico e avançava na esfera da cultura (FERREIRA, 2006), a exemplo das proposições de Oiticica. O termo ganhou notoriedade em 1979, quando o filósofo Jean-François Lyotard publicou *A Condição Pós-Moderna* (2009), um estudo sobre o estatuto do saber nas sociedades desenvolvidas. Para Lyotard, essa condição se baseava na incredulidade em relação aos metarrelatos que, nos tempos modernos, haviam construído as grandes narrativas de heróis e perigos em que se sustenta a civilização. A própria ciência é um desses discursos legitimadores (de verdade, bondade, justiça e beleza) que agora passavam a

⁸⁸ Apenas um exemplo: a apropriação não deve sua existência ao *ready-made* de Duchamp?

ser encarados com desencanto, em um processo que levaria ao desmascaramento do autoritarismo eurocêntrico imbricado na razão iluminista. Na arte (outro discurso legitimador), o pós-modernismo não apenas sucede o modernismo, ele o confronta, traduzindo a revolta contra o elitismo e a pureza e propondo a abolição do binarismo entre alta e baixa cultura; celebra o *kitsch*, o pluralismo e o simulacro. Suas características são ironia, pastiche e apropriação. O novo conceito é desenhado em um cenário no qual as certezas da modernidade caem por terra, todos os estilos são permitidos e a obra de arte, que chega à era do vídeo e da fotografia, perde enfim sua aura, como já vislumbrara Walter Benjamin.⁸⁹

4.1 NEW WAVE: A CONDIÇÃO PÓS-MODERNA

O crítico literário marxista Fredric Jameson descreveu o pós-modernismo como a expressão cultural do capitalismo tardio, terceiro estágio na evolução do capital. Relacionando a mudança histórica do modernismo à mudança do capitalismo clássico para o capitalismo globalizado das multinacionais, da tecnologia da informação e do consumo massivo, Jameson aponta que a quebra radical que decreta o fim da ideologia, da arte e das classes “é muito frequentemente relacionada com o atenuamento ou extinção (ou repúdio ideológico ou estético) do centenário movimento moderno” (JAMESON, 1997, p.27). Categorizada pela academia e explorada pelo mercado, a experiência vanguardista se exaure. Em uma cultura sem absolutos, não há como determinar uma tradição, não havendo tradição, a existência da vanguarda perde o sentido, pois são várias as direções para onde apontar.

Assim, a enumeração do que vem depois se torna, de imediato, empírica, caótica e heterogênea: Andy Warhol e a *pop art*, mas também o fotorrealismo e, para além deste, o “novo expressionismo”; o momento, na música, de John Cage, mas também a síntese dos estilos clássico e “popular” que se vê em compositores como Phil Glass e Terry Riley e, também, o *punk rock* e a *new wave* (os Beatles e os Stones funcionando como o momento do alto modernismo nessa tradição mais recente e de evolução mais rápida) (JAMESON, 1997, p.27).

⁸⁹ Em 1936, Benjamin escreveu o artigo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em que identificava em formas de arte como a fotografia, passível de reprodução e, portanto, sem oferecer distinção entre original e cópia, uma perda da “aura”. A aura estaria relacionada à singularidade, à inacessibilidade, à distinção e às potencialidades rituais da obra artística. Cf. BENJAMIN, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (org). **Art in theory 1900-2000**. 13. ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2011, p. 520-526.

Por que Jameson escolheu o *punk* e a *new wave* como representantes pós-modernos da recente tradição da música *pop*? Não seria uma música como o *rap*, que é baseada na técnica de apropriação do *sampling* para a construção de suas bases rítmicas, um gênero musical mais claramente relacionado às práticas tidas como pós-modernas como o pastiche e a colagem? Como procurei demonstrar no capítulo anterior, o *punk* pode ser percebido como um desdobramento da vanguarda utópica modernista, com seus condicionantes éticos e estéticos, impulso negativo e estratégias radicais de choque. Além disso, enquanto gênero musical, ele está profundamente ligado a noções de autenticidade, um valor que pode ser remontado ao romantismo⁹⁰. Jameson não explica as razões que o levaram a tais escolhas⁹¹. De toda forma, gostaria de propor um exercício, uma espécie de digressão: em que medida o *punk* poderia ser considerado pós-moderno?

Em um período de crises sociais, políticas e econômicas, o *punk* vai surgir em metrópoles do mundo ocidental desafiando o mito da era *hippie*, cujo sonho transformador de paz e amor fracassara. E assim como a vanguarda modernista fora absorvida pela própria elite que procurava confrontar, o movimento *hippie* seria cooptado pelas grandes corporações e ajudaria a esconder muitas das reais inquietações dos 1960, que são tanto sobre armas quanto sobre flores – a violência da década diluída em uma bruma pacifista *flower power*. A hipocrisia das presunções liberais da sociedade que camufla as formas de controle é desafiada pelo *punk*: se ela é tão liberal quanto se apresenta, deverá tolerar o visual agressivo, o ruído da música, a violência da dança. O *punk* é sincrônico à onda neoconservadora que levaria ao poder Ronald Reagan e Margaret Thatcher, ele é fruto do mesmo ambiente social de frustração, paranóia e individualismo. E a despeito da ligação com a modernidade transgressora e utópica, esse fenômeno surgido nas ruas sujas do Bowery como uma brincadeira de artistas e depois traduzido para a insulabridade britânica, na qual germinou na tradição de subculturas juvenis e foi espalhado ao mundo através da mídia sensacionalista, expressa em algumas de suas características a própria condição pós-moderna.

A começar pela relação com o passado; o olhar irônico com o qual ele é revisado. O *punk* (assim como a *new wave*) vai resgatar dos anos 1950, de forma paródica e exagerada, a

⁹⁰ Cf. TRILLING, Lionel. **Sincerity and authenticity**. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

⁹¹ Talvez o racismo explique a escolha. Contemporâneo do *punk*, o *rap* (ou *hip hop*) surgiu, não em um ambiente boêmio e intelectualizado de classe média branca como a Downtown de Nova Iorque, mas em zonas pobres da cidade, habitadas por hispânicos e negros. Não quero sugerir que Jameson seja racista, mas que os processos de exclusão e preconceito por quais passam os negros devem ter obscurecido o impacto desta música, que é tão grande – ou talvez ainda maior – que o do *punk*. O *rap* parece ter levado mais tempo para conquistar respeitabilidade acadêmica.

imagem do roqueiro rebelde. Esse resgate é contaminado com um olhar crítico que não permite a adoração heróica e mitológica. Nicholas Rombes (2009) observa que estratégias deste tipo foram adotadas no movimento como uma nova norma: a ironia em substituição à sinceridade machista do *rock* progressivo e seu discurso pretensioso, virtuosístico. O messianismo da era *hippie* é consequência de um levar-se a sério em demasia; a ironia desmonta a pretensão do especialista, erode a seriedade que o poder sempre ostenta. “A retórica *punk* foi calcada na ironia”, afirma Hebdige (1987, p. 63). Para o sociólogo, ela está no cerne do discurso *punk*, na forma como ele ama ser odiado e no modo que percebe o fracasso como um sucesso. O autor também destaca como os *punks* parecem ter parodiado a alienação e o vazio com as danças mecânicas e descoordenadas, os acordes simplificados e a apropriação dos símbolos de poder. De forma semelhante pensou o artista e crítico Dan Graham (2009), quando afirmou que o *punk* respondeu ao ataque da mídia “literalmente citando, de forma cartunesca, as imagens midiáticas, logo representando violência e fascismo de *segunda mão*” (p. 194). Em uma estratégia semelhante à paródia dos personagens dos quadrinhos feita por Lichtenstein, o *punk* faz a “representação da representação” (p. 193). Da mesma forma, é com uma ironia distanciada que os Ramones cantam suas versões do inocente *rock’n’roll* dos anos 1960, impassíveis e entediados diante da atmosfera de diversão dessas canções.

Outro aspecto comum é que, pela ótica pós-moderna, o humanismo pode ser visto como uma forma de manutenção de valores ocidentais homogeneizantes que sufocam as diferenças; a sociedade igualitária e fraternal é uma ilusão inalcançável que disfarça uma forma de controle sutil, já que muitos objetivos humanos são descentrados, provisórios e heterogêneos (HUTCHEON, 1991). Em certa medida, o *punk* também contesta o humanismo liberal ao questionar a ilusória noção de consenso. A adoção dos símbolos nazistas por muitos *punks* é uma afronta à tradição humanista da Europa, uma traição inadmissível que revela a dificuldade (impossibilidade?) do consenso liberal. O *punk* político, que combate radicalmente tanto a esquerda quanto a direita, acaba por deflagrar um dos problemas centrais levantados pelo pluralismo: a sociedade democrática e liberal deve realmente dar voz a toda expressão cultural? Em um mundo pluralista até mesmo os nazistas têm o direito de se expressar e todas as vozes, mesmo as mais abjetas, podem cantar. Isso é o que parece nos dizer o *punk*. A ética DIY, que desafia os meios de produção e distribuição do capitalismo corporativo, também traz em seu amadorismo pró-ativo uma expressão autêntica de pluralismo, marca pós-moderna: qualquer um pode fazer qualquer coisa, basta desafiar a excelência. A atitude desafiadora à autoridade intrínseca à ética DIY poderia também ser

comparada à descrença dos relatos edificantes da pós-modernidade. Para o *punk*, “o amadorismo honesto é preferível ao profissionalismo corporativista” (GRAHAM, 2009, p. 75). De forma amadora, o *punk* produz seu ingresso na sociedade espetacular, desprezando o academicismo e a técnica. O desafio à ordem simbólica se dá pelo ruído, seja na distorção das guitarras ou no rasgo da colagem. *Faça você mesmo*, o gesto desinibido e invasivo que provoca a rasura na escrita da narrativa oficial.

O teórico Hans Belting (2006) aponta como “o fim da história da arte” a falência dessa narrativa mestra e unificadora – tal qual um dos metarrelatos apontados por Lyotard – em dar conta da multiplicidade da produção contemporânea e de suas novas e simultâneas narrativas. O fim da história da arte não significa o fim da arte, mas trata-se da observação de que na arte e em sua história delinea-se o fim de uma tradição. A história da arte vê desintegrar sua própria lógica interna, descrita a partir do estilo de uma época e de suas transformações, à medida que a arte se dissolve no campo da cultura. Belting chega a falar de uma “história da arte na época da cultura de massas” (p. 110), em que a arte disputa espaço com a publicidade na estetização de nosso ambiente: a cultura massificada não é apenas um tema da arte, mas sua rival. Surgem assim diversas histórias da arte, tão variadas quanto as formas artísticas contemporâneas. Nesses novos tempos, desaparece também a formação intelectual e a paciência para o exercício cultural obrigatório e

(...) surge o desejo pela cultura como entretenimento, que deve causar surpresas em vez de ensinar, que deve desencadear um espetáculo no qual participamos de algo que não mais compreendemos. Os artistas ajustam-se a esse desejo, segundo o “*do-it-yourself*”, e apresentam inclusive a história da arte, segundo a palavra de ordem do *remake*, tão jocosamente e sem respeito que desaparece aquela timidez surgida diante da fisionomia irrevogavelmente histórica dela (BELTING, 2006, p. 26).

Artistas ajustados ao desejo de participar da cultura através do *do it yourself*, o lema filosófico do *punk*. A história da arte reapresentada de maneira irônica, sem reverência pela tradição. A criação de uma mitologia individual justaposta à história da arte e impregnada da cultura de massas. O novo paradigma cultural que Belting vê surgir parece, de alguma forma, dar conta da experiência desta pesquisa. Quero crer que a nova tradição sobre a qual escrevo, olhando retrospectivamente do *punk* para as práticas da vanguarda e, a partir dele, para as implicações da contaminação da arte com a cultura de massas e da contestação da história e sua representação, essa revisão crítica do passado, pode incluir nosso objeto de estudo, este desimportante evento.

Não seria a apropriação dos ícones românticos e grotescos da pintura em *Porquê Choras?* o próprio *remake* da história? Uma busca por temas heróicos ou mitológicos, a figuração eloquente que alude às representações do passado, questão fundamental da pintura que retorna na década de 1980 (CANONGIA, 2010). Reproduzidos à maneira acadêmica, usando materiais nada nobres (papelão, piche, tinta esmalte e PVA) em pinturas que parecem debochar da herança modernista de genialidade individual, afinal foram criadas em dupla, os símbolos românticos (manto vermelho, rosas, corrente, pregos e martelo) são “remixados”, saem do bidimensional, viram objetos, gestos, ambiente, desenho escultórico, cerimônia. “E a gente não queria fazer a coisa em silêncio, obviamente”⁹². A música chega como mais um elemento nessa enorme colagem viva. A colagem que já foi chamada aqui de expressão visual do *punk* e paradigma do contemporâneo é também a linguagem principal de *Porquê Choras?*. O procedimento inaugurado por Picasso e Braque paradoxalmente fundamenta a produção pós-moderna (TASSINARI, 2006): a mais importante criação da arte moderna é o conceito principal da arte que vem depois dela, expondo a contraditória relação de dependência.

A colagem é também, segundo Renato Cohen (1989), a linguagem usada pela *performance*, produzindo o que o autor chama de *anti-Gesamtkunstwerk*. Diferente da obra de arte total de Wagner, em que os elementos são agregados de forma harmônica, a *performance*, através da colagem, opera por justaposição, revertendo a proposta wagneriana original da interdisciplina como caminho para uma arte total. Não há “uma retórica do contínuo ou do linear: vários programas podem acontecer simultaneamente” (GLUSBERG, 2009, p. 64). É essa simultaneidade que vemos em *Porquê Choras?*. Ainda que o projeto tenha a pintura como foco e não interesse a Lanes e Nazari as questões do corpo visceral, a *performance* – através da colagem – é o meio que permitirá a materialização dos ícones próprios da pintura de modo a expandi-la; que possibilitará a adição da música e a participação do público no rito final no qual, ao invés do pão, é servido um bolo de chocolate ornado com flores açucaradas (e nada poderia ser mais *kitsch*). Diferente da obra de arte total, no entanto, com sua ordenação harmônica de elementos sonoros, textuais e visuais, a totalidade da *performance* não é coreografada, há espaço para o improvisado e a construção de sentido que se articula com a justaposição dos elementos é menos determinada, mais aberta.

A *performance* vai irromper no Brasil⁹³, com o devido atraso, sob condições semelhantes ao surgimento do *punk*, ambos são frutos de desencantamento e compartilham o

⁹² LANES, Telmo; NAZARI, Rogério. *Texto (“Manifesto”)*, 1985.

⁹³ Cabe lembrar o trabalho de pioneiros como Flávio de Carvalho com suas experiências urbanas e sociais realizadas em fins dos anos 1950; os *happenings* do Grupo Rex de Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Carlos

mesmo sentido de resistência. A *performance* é, para Cohen (1989), a canalização no teatro – disciplina de onde ele a aborda – “do pensamento estético-filosófico” que se irradia do movimento *punk* e da *new wave* (COHEN, 1989, p. 154). Quando essa modalidade de arte começa a impor-se no país como linguagem há, para o autor, uma identificação com a cultura *underground* e a contracultura, uma tentativa do teatro de romper com a representação e se aproximar da vida. Cohen posiciona a *performance* no limite entre as artes plásticas e cênicas. Nos anos 1980, no Brasil, ela se apresenta como uma consequência do *happening* de Kaprow, entretanto com um aumento da preparação em detrimento do improvisado e da espontaneidade (COHEN, 1989). Aguillar e a Banda Performática, Ivald Granatto (organizador do evento *Mitos Vadios*), Guto Lacaz, Otávio Donasci (com suas emblemáticas videocriaturas) são os artistas que, naquela década, passam a explorar a *performance* a partir do campo das artes plásticas. Denise Stocklos, os grupos Ornitórrinco e Manhas e Manias e o próprio Cohen o fazem a partir do teatro. Em 1982, Cohen integrou a equipe piloto de “animadores culturais” (COHEN, 1989, p. 21) que faziam a programação do recém-criado Sesc Pompéia, quando foi lançado o I Evento de Performances e o I Festival Punk de São Paulo⁹⁴. Em 1983, promoveu um *show punk* na festa do diretório acadêmico da ECA, onde também apresentou sua *Dr. Jericko em performance*. O clube noturno Madame Satã, palco principal da cena *dark* paulistana, abrigou muito dessa movimentação, assim como os espaços Carbone 14 e Napalm, onde “assiste-se a *performance*, videocliques e aos grupos de *rock new wave* tupiniquins” (COHEN, 1989, p. 32). Em 1984, a *performance* está incorporada ao cenário artístico brasileiro, “o eixo Rio-São Paulo”, tendo virado “uma espécie de moda” (COHEN, 1989, p. 33). A partir daí, Cohen observa que ela é absorvida pelas formas artísticas mais tradicionais.

Isso é o que parece ter ocorrido com nosso objeto de estudo. Em *Porquê Choras?* a *performance* é um veículo para chamar a atenção para a pintura, uma forma muito mais tradicional de arte. É uma ampliação dos ícones da pintura, mas também um modo de apresentação dela própria que literalmente a amplifica. Pense nas notas amplificadas da

Fajardo, José Resende, Frederico Nasser, nos anos 1960; as investigações sobre o corpo de Antônio Manuel e Hudinilson Jr., nos 1970 – além do interesse pela arte processual de Lygia Clark, os experimentos sensoriais de Oititica e a atuação política de Arthur Barrio. Cf. SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da “Performance art” no Brasil e no Mundo. In: **Revista Ohun**, ano 4, n. 4, p. 1-32, dez. 2008.

⁹⁴ O festival também foi organizado pelo escritor Antônio Bivar e o músico Callegari, guitarrista da banda Inocentes. Apelidado de “O início do fim do mundo” (ALEXANDRE, 2002, p. 72), esse “grande festival *punk* multimídia” (idem) apresentou shows de vinte bandas (dez da capital e dez do ABC), exposição de fotografias, mostra de *fanzines*, exibição dos documentários, venda de discos e o lançamento do livro *O que é punk*, de Bivar. O evento, em que compareceram “três mil garotos do subúrbio” (ALEXANDRE, 2002, p. 72), terminou marcado pela violência de brigas e prisões.

guitarra de Edu K, tocadas simultaneamente à construção dos ícones pelos artistas, ícones que são transpostos do bidimensional da tela para o tridimensional da escultura e do objeto. Além do mais, há um aspecto celebratório e espetacular nesse evento que pretende apresentar à sociedade – o pequeno *underground* da cidade – a nova produção em dupla dos artistas. Uma ironia se pensarmos que o sofrimento de Cristo é um dos temas principais do evento. Nesse aspecto, há uma identificação direta entre os praticantes da *performance* da geração de Renato Cohen e nossos artistas. Uma mesma visão romântica do mundo que também os coloca lado a lado com os *punks*, que naquele momento são os que melhor captam o “astral” (COHEN, 1989, p. 144), usando a mesma gíria datada do autor para se referir ao envoltório de desesperança dos anos 1980, marcado por niilismo, esquizofrenia e ruído.

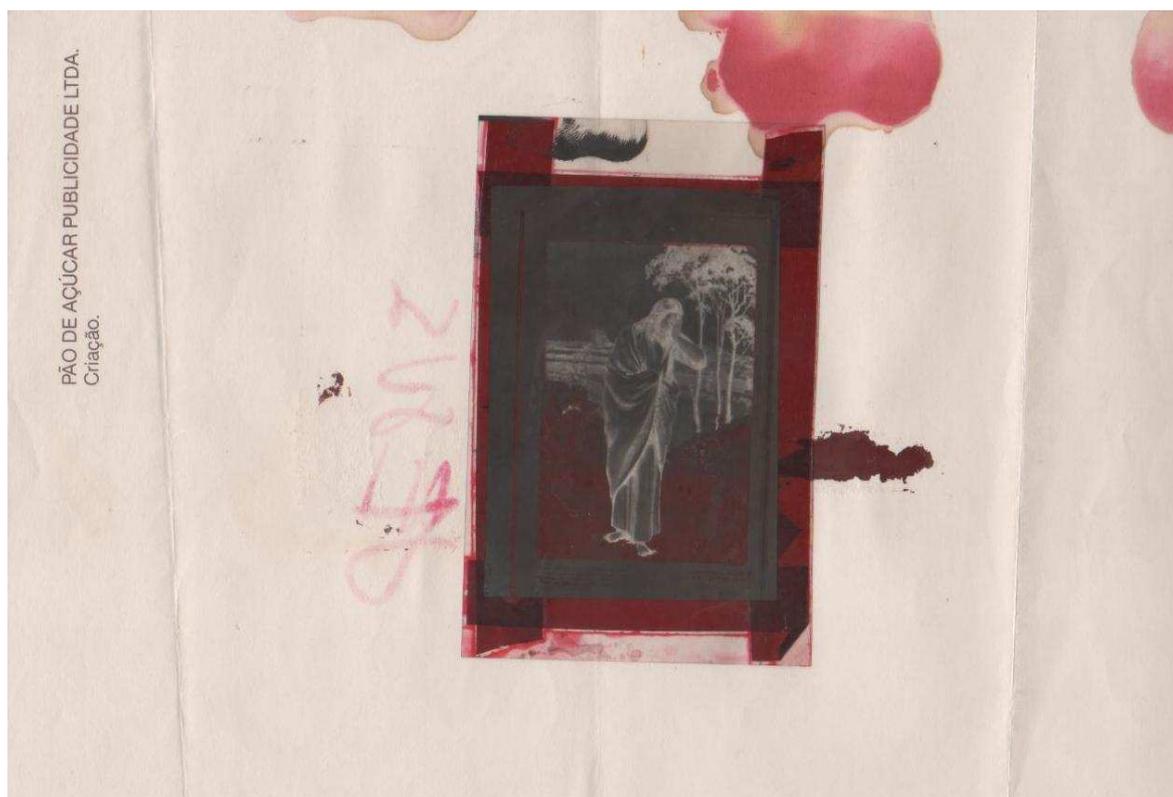
Ou como colocou o teórico Nicholas Rombes: “o *punk* é, acima de tudo, uma postura, uma maneira de estar no mundo, uma *performance*” (ROMBES, 2009, p. 55). A ideia de Rombes pode ser justaposta ao depoimento de Telmo Lanes sobre a razão de *Porquê Choras?*:

Figura 19 – Estudos



Fonte: Arquivo Telmo Lanes

Figura 20– Fotolito Jesus



Fonte: Arquivo Telmo Lanes

“

É uma maneira de pensar as pinturas. As pinturas são o grande lance, tanto é que elas ficam lá, são o ápice do acontecimento. O que se inventou, eu acho que é acender mais faróis sobre a pintura. Se ampliou a pintura com isso aí. Além da pintura, tu via uma outra coisa: uma postura.”⁹⁵

Um pensamento materializado sobre a pintura. Uma postura: tomada de posição diante dos problemas da pintura que ressurgue impregnada pelas questões da arte conceitual; diante das limitações do sistema das artes local e da condição cultural periférica em um mundo acelerado pela rapidez da informação circulante. Além disso, uma postura que também visa colocar a vida em estado de arte perpétuo, um fenômeno mais que artístico: filosófico, erótico e social. O apagamento das linhas entre os campos da pintura, do teatro, da escultura e da música só é possível porque antes já foi apagada a linha que separa a arte da própria vida, já foi realizada a *live-art*, arte ao vivo e arte viva que estimula o espontâneo e busca resgatar

⁹⁵ LANES, Telmo. **Entrevista II**. [nov. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

características rituais, tirando a arte dos “espaços mortos” como os museus, “um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética” (COHEN, 1989, p. 38).

“Eu e Telmo estávamos fazendo um trabalho que agradava a um público jovem, esse público sedento por coisas novas, de novidades na música, nas artes, nosso trabalho se encaixava. As pessoas gostavam muito porque a gente fazia uma crítica a determinados valores, uma forma de sair daquela coisa determinada e de se rebelar, um pouco da rebeldia. Não tínhamos uma filosofia, era uma atitude. E por consequência, veio a coisa do rock, de um clima deprê daquela época. A gente andava muito de preto. Tinha um modismo da época, os punks e os góticos emergindo em algumas partes do mundo e agente entrou nessa corrente.”⁹⁶

Rogério Nazari fala de sua arte como uma forma de crítica aos valores da moralidade da classe média, uma forma de ação, uma atitude (sinônimo de postura) sem pretensões filosóficas que está conectada a estilos emergentes internacionais de comportamento e consumo, reflexos do envoltório daquele tempo. Um desejo de comunicar com algo que está fora, um ato de marcar uma diferença, de discordar. Assim, a arte dessacralizada que não é mera estética se torna um meio de estar no mundo. A crítica à ordem é expressa no comportamento, não está no nível macroscópico da política organizada, mas no diminuto espaço das relações sociais e afetivas. Uma política de transgressão cotidiana “de quem não aceita o compromisso com a linearidade comportamental. Ou vive à superfície” (SILVA, 1990, p.51). Não se trata de política tradicional, partidária, participativa e profunda, mas de uma política de ambições microscópicas e individuais. E, paradoxalmente, com a arte tendo superado a estética, o cotidiano estetiza-se. É disso que trata o relato etnográfico de Silva pelo Bom Fim quando se refere ao grupo que o autor chama de pós-moderno.

O apelo estético está em cada gesto. A arte bonfiniana é performática. Vale o *happening*, a inserção da vida no artístico, a representação de cada ato, a negação da divisão palco/platéia. A contracultura dos 1960, nessa ótica, foi tomada pelo *establishment*, por isso já não serve. O momento é de incorporação da informática, do digitalismo dos signos, onde tudo se articula (SILVA, 1991, p. 46)

É no Bom Fim que Silva irá encontrar os praticantes do que chamou de *novo esteticismo*, os que carregam o apelo estético em cada gesto, que redimensionam o cotidiano

⁹⁶ NAZARI, Rogério. **Entrevista sobre a performance “Porque Choras?”**. [jun. 2013]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2013. A entrevista foi realizada por correio eletrônico.

miserável, recusando o institucional. Naquele espaço, naquele tempo, Nazari, Lanes, Palombini e o Defalla conectaram-se na criação artística por compartilharem a mesma visão *punk* sobre a vida e a arte: irônica, dessacralizada, superficial, antimetafísica. O território do Bom Fim – do ateliê de Lanes, o Lola e o bar Ocidente, espaços de criação, diálogo, intoxicação – foi onde nossos personagens foram observados por Silva para comprovar sua tese sobre os novos paradigmas que se estabeleciam. Todavia, o conceito de novo esteticismo empregado para definir a aspiração existencial dos pós-modernos, seu modo de realizar a *live-art*, não é claramente explicado no livro. Silva o utiliza brevemente em um capítulo no qual recorre à transcrição de depoimentos e há pouco espaço para explanações teóricas justo no ponto em que apresenta o conceito que tomo emprestado. Mais de trinta anos após a publicação de *A Miséria do Cotidiano*, entrevistei seu autor pedindo que esclarecesse como havia cunhado o termo *novo esteticismo*:

“Isso tinha um pouco a ver com as leituras de alguns escritores que iam da Virginia Woolf, passando pelos pré-rafaelitas ingleses, toda uma turma que tinha feito uma reflexão sobre o esteticismo. Uma concepção esteticista da vida, a forma como algo fundamental na vida, a estética como um valor de organização da vida. Então era mais uma vez um pólo de tensão com os modernos que só pensavam o ideológico e que de certa maneira desprezavam o estético. O estético era visto como frivolidade, como uma coisa pequeno-burguesa menor. A influência era mais essa coisa do esteticismo inglês, teorizado por uma série de grandes escritores e até de economistas, como John Maynard Keynes, que era do grupo da Virginia Woolf.⁹⁷ Eles tinham grandes discussões sobre o valor estético. Eu não desenvolvi suficientemente. A ideia é que esse esteticismo pós-moderno que acontecia ali, não era um esteticismo consequente, para toda a vida, era uma coisa que tinha a ver com a pós-modernidade. Na pós-modernidade, o estético é muito importante, mas é uma estética fugaz. Um estilo de se vestir, um estilo de até mesmo de falar, as gírias de cada grupo. Eu estava tentando caracterizar esse esteticismo como uma coisa nova, um esteticismo fugaz, que valorizava o frívolo, todo o tipo de experiência. Mas não mais como as vanguardas modernas. As vanguardas modernas no fundo, no fundo, elas ainda eram prisioneiras da identidade. Elas queriam a revolução emancipadora, permanente. Queriam mais fundamento. Este esteticismo pós-moderno não tinha fundamento nenhum, era trivial, sem metafísica nenhuma.”⁹⁸

Como em uma apropriação típica da pós-modernidade em que resgatamos os signos e conceitos da história colocando-os em novo contexto, Silva retoma ideias de artistas e intelectuais ingleses do século XIX e XX para criar seu conceito insuficientemente

⁹⁷ O Bloomsbury Group, grupo informal de amigos, todos intelectuais ingleses que viviam na região de Bloomsbury, em Londres, na primeira metade do século XX.

⁹⁸ SILVA, Juremir Machado da. **Entrevista sobre “Miséria do Cotidiano”** [mar. 2013]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012.

desenvolvido. A Irmandade Pré-Rafaelita citada pelo autor, grupo fundado na Inglaterra em 1848 por pintores que propunham uma arte baseada em premissas medievais de pureza divina e verdade que são anteriores ao estilo grandiloquente da pintura renascentista de Rafael Sanzio, era, ela mesma, uma adepta das práticas revisionistas do passado que, ironicamente, marcam também a pós-modernidade. Mas foram as propostas de seus contemporâneos franceses (personificados por Millet e Courbet) que se tornariam relevantes na gestação da arte moderna, artistas também preocupados com a sinceridade e que se opunham ao preciosismo da arte oficial. Ao contrário do enfoque nas representações de imagens bíblicas dos vitorianos, eles eram praticantes de uma abordagem realista da arte (GOMBRICH, 1999). Os pré-rafaelitas, apropriando-se de uma temática própria do período gótico e levando-a para um contexto histórico distinto, poderiam ser chamados de pré-pós-modernos, sem nunca haverem sido modernos. Mas os pré-rafaelitas não são pós-modernos *avant la lettre* porque lhes falta a consciência de que o esforço em recuperar um estado original é absolutamente vão. O retorno do passado, esse pastiche, será sempre farsesco e paródico e o desencanto estará sempre presente na apropriação pós-moderna.

O novo esteticismo é um esteticismo fugaz que valoriza todas as experiências, é superficial e frívolo, utiliza imagens e conceitos apropriados da história, retirados de seu contexto sem respeito pela sisudez da tradição, se contamina pela moda e os produtos da cultura *pop*, opera a partir da ética do *do it yourself*, desprezando os valores acadêmicos. No seu cerne está a proposta de participação ativa nos acontecimentos sociais, não de forma política e partidária, mas uma participação estética que faz dos “novos estetas” atores nesse grande espetáculo. Diz Silva:

“Na época eu ainda não era um leitor apaixonado de Guy Debord, A Sociedade do Espetáculo. Se eu tivesse lido Debord na época, meu olhar teria sido um pouquinho até mais, digamos assim, intenso sobre aquilo. Por que eu acho que ali todo mundo queria fazer de sua vida uma obra de arte. Era visceral. O que Debord faz de mais interessante é o que ele chama de crítica da separação. Separação de tudo, por exemplo, entre alta e baixa cultura, palco e platéia, produtor e seu produto, a vida do homem comum e a arte. E eu acho isso fundamental. Debord é o crítico da contemplação. Ele acha horrível que alguém fique contemplando o outro viver. É uma crítica da contemplação radical. E ali todo mundo fazia isso, ninguém queria ser coadjuvante, ninguém queria ser platéia. Ali todo mundo estava no palco. O pós-modernos iam ali para apresentar sua performance. O Edu K é isso, ele estava sempre em cena, a própria arte cotidiana, antiarte.”⁹⁹

⁹⁹ SILVA, Juremir Machado da. **Entrevista sobre “Miséria do Cotidiano”** [mar. 2013]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012.

O espetáculo – monólogo laudatório da ordem atual, relação social mediada por imagens, instrumento de unificação social – é, para Debord (1997), aquilo “que domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente” (p. 17). A separação, alfa e ômega do espetáculo, nasce da “ordem mítica de que todo poder se cerca desde a origem” (p. 21) e está presente de forma generalizada entre o trabalhador e o que ele produz. A feroz crítica cultural dos situacionistas descende da mesma ideologia marxista aplicada pela Escola de Frankfurt, mas se da leitura de Adorno ecoa um lamento saudoso da Europa pré-industrial, em Debord os ecos são gritos convocando à ação. Os situacionistas entendem que é preciso usar do aparato espetacular do próprio sistema para agir em resposta a ele. Desde que foi publicado, em 1967, *A Sociedade do Espetáculo* tem incendiado o imaginário da juventude, a exemplo dos acontecimentos de Paris, em 1968, e da gestação britânica do *punk*, quase dez anos depois. Não creio que o jovem Edu K, então um adolescente chegado de Foz do Iguaçu a Porto Alegre, tivesse conhecimento das teorias de Debord. Consciente ou não, Edu K desafia a ordem da Sociedade do Espetáculo ao encarnar a arte em cada gesto, sua *performance* é perpétua, seus pés pisam constantemente o palco. Mais velhos, Lanes e Nazari são como “pais espirituais” do músico.

“Muito do lance gótico do Defalla inicial”, revela Edu, “comigo, a Biba e o Carlo, vem deles. Foram anos de formação e experiências incríveis que mudaram a minha vida”. Lanes nota que o grupo do jovem músico estava aberto a experimentações, o que facilitou a parceria. E Nazari lembra que

“(...) o Defalla era uma banda muito original, tinha muita irreverência. Eu tinha extrema simpatia principalmente pelo Edu K que convivia com a gente nesse mesmo tempo, nesses mesmos espaços. Tinha uma coisa de geração, pessoas que estavam também em busca de alguma coisa diferente.”¹⁰⁰

Edu K faz parte do público jovem a quem comunica as imagens de Lanes e Nazari, a temática conectada ao estilo das subculturas emergentes no envoltório da época. A fragmentação estilística do *punk* em pós-*punk* e *new wave*, reflexo do esteticismo fugaz, vai gerar o *rock* gótico e uma subcultura ligada à alienação, ao romantismo e à teatralidade performática. Conforme aponta o crítico musical Simon Reynolds (2006), esse grupo que cultua o tédio e as sombras irá surgir em oposição a subgêneros mais politizados do *punk*. Os

¹⁰⁰ NAZARI, Rogério. **Entrevista sobre a performance “Porque Choras?”**. [jun. 2013]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2013. A entrevista foi realizada por correio eletrônico.

processos de tradução cultural parecem indecifráveis e ilógicos, mas tanto na São Paulo industrial quanto no ensolarado Rio de Janeiro ou na remota Porto Alegre, os *darks* (como são chamados no Brasil), foram tão populares quanto crisântemos em cemitérios. O imaginário desses jovens, povoado por imagens oriundas da literatura romântica, foi sonorizado pelo *rock* sombrio de grupos britânicos como The Cure, Bauhaus, Sisters of Mercy, Depeche Mode, frutos da explosão comercial do *punk* inglês. O *darkismo* ilustra a despolitização pós-moderna: “o interesse do gótico no atemporal poderia ser visto precisamente como isso – uma recusa do temporal, do tópico, das urgências cotidianas. (...) como uma evasão apolítica do ‘real’” (REYNOLDS, 2006, p. 424). Juremir Machado da Silva também descreve o subgrupo *dark* que transita pelo Bom Fim como apolítico, individualista e superficial. O novo esteticismo *dark* portoalegrense inclui as danças solitárias, o uso dos crucifixos e das cores pretas, dos ritos religiosos descontextualizados, expressões opostas aos modos politizantes da década anterior. Com uma atitude escapista, esse grupo parece recusar a imagem típica e ensolarada de Brasil tropical e renegar qualquer noção de folclore, conectando-se a expressões urbanas do mundo industrial ameaçado pelo fim das utopias e pela hecatombe nuclear. Seus modos de ação, discurso e apresentação integram um código de conduta herdeiro do niilismo do *punk*. Lanes relembra:

“Era um código, a gente usava esse código pra brincar também. Aquela coisa do sombrio. Um quadro que marcou forte foi esse do jardim, foi um dos primeiros que a gente fez junto, que deu origem a essa coisa. Depois um outro quadro que a gente fez junto foi emblemático. A gente pintou com marrom e preto, até piche a gente usou. Não existe mais porque os ratos comeram, um quadro com uma paisagem apocalíptica, umas montanhas, uma cruz voando. E em cada canto tinham rosas. Então o signo da rosa, o espinho, a cruz, o apocalipse. A gente curtia isso na realidade, que era uma mensagem niilista das bandas, das coisas da época.”¹⁰¹

As pinturas da dupla, que são criadas no ateliê de Lanes enquanto os artistas consomem a música *dark* produzida na fria Inglaterra, captam a “atmosfera emocional” daquele momento. “A pintura como reflexo e instrumento do tempo”, na qual o homem enxerga a si próprio, redigem os artistas em seu manifesto. A pintura é escolhida pelos artistas para produzir seu discurso sobre o mundo contemporâneo. Há no trabalho uma curiosa mistura de esferas: por um lado, da arte e sua história, com os problemas específicos da pintura diante das questões dela própria e, por outro, da relação com a cultura popular massiva

¹⁰¹ LANES, Telmo. **Entrevista II**. [nov. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

– os produtos da indústria cultural, como canções *pop*, que, assim como a pintura, podem ser “reflexo e instrumento do tempo”.

Um estudo mais centrado em aspectos musicológicos poderia estabelecer relações entre o improvisado comandado por Palombini e o desenho escultórico que Lanes e Nazari formam no palco do teatro; o modo como esse desenho é pontuado com deixas que parecem criar tensão e drama e, por fim, o clímax que é atingido com ajuda da música, uma música que dificilmente poderia ser classificada como *rock*, mas que, em alguns momentos, flerta com o *groove* áspero de Jimi Hendrix, graças à guitarra *funky* de Edu K, cujos timbres são afetados pelo uso do pedal *wah-wah*. No entanto, são os sons do teclado Roland Juno-60 que dão o tom principal da música, conforme explica Carlos Palombini:

*“A performance foi totalmente improvisada. Utilizei a idéia de ruídos brancos filtrados, criando uma textura que progredia do esparso e piano ao denso e forte, culminando na repetição de um encadeamento básico de acordes tonais, que era quando o Defalla entrava, e o volume crescia mais.”*¹⁰²

Após *Porquê Choras?*, o músico colaboraria ainda mais uma vez com os artistas em um trabalho que é um dos tantos desdobramentos desta experiência inusual. Lanes e Nazari expuseram no III Salão Paulista de Arte Contemporânea (1985), em São Paulo; no ano seguinte, cerca de oito telas foram apresentadas em Porto Alegre na Galeria Tina Presser (atual Tina Zapoli), além de uma grande pintura no MARGS (em julho), segundo Lanes: “uma tela de 2,50 x 5 metros, óleo, piche, areia e uma grande cruz como uma nave mãe”, exibida em uma das Salas Negras do museu acompanhada de pesados granitos dispostos no chão. Finalmente, uma instalação montada na 19ª Bienal de São Paulo, de 1987, com 25 pinturas e uma *performance* sonora inaugural foi o auge de um processo que havia começado com as primeiras telas realizadas no ateliê de Lanes, ao som do pós-*punk* inglês. “Produzimos bastante, foi febre. Acho que mais de 30 trabalhos”, ele recorda:

“Esse ano a Bienal tinha aberto umas 20 vagas pra mandarem dossiês. Estávamos com o trabalho na cabeça pronto, botamos no papel e mandamos o nosso projeto. Os caras toparam. Nós tínhamos já bastante pinturas, uma série boa. Era um bom espaço, um retângulo, e a gente evoluiu isso aí. O Palombini estava em Londres, estudando música, a gente pediu pra ele compor uma música para a Bienal, a gente replicou Proquê Choras? mais sofisticadamente. Ele fez uma trilha que ficava em loop o tempo todo e tinham umas 15 ou 20 pinturas. A gente terminou fazendo núcleos, por exemplo: os jardins. E aí tinham 4 ou 5

¹⁰² PALOMBINI, Carlos. **Perguntas sobre a performance “Porque Choras?”**. [jun. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico.

*pinturas e cada grupo fazia um tema. Fizemos uma coisa no chão também. Mostramos as pinturas com objetos, coisas. Fizemos uma cortina de teatro vermelha, aberta, tu entrava num ambiente que exibia as pinturas. Tem a ver com igreja, alguma coisa de ritual, um altar, uma pintura principal, essa linguagem. E sempre com temas assim: a vida, a morte, a existência, aquelas coisas.*¹⁰³

Em Londres, Palombini compôs a peça *A morte de madame Amedée (après une lecture de Proust)*, que foi executada por sonorização mecânica na abertura e, em *loop*, tocada até o fim da mostra. No catálogo da exposição está reproduzido um trecho do artigo “Pintura culta”, da crítica de arte Eunice Gruman, publicado no Jornal do Comércio, de Porto Alegre, em 1986: “O figurativismo de Lanes e Nazari não representa, significa. Para isso, eles se valem de signos universais, puxando não apenas pela imaginação do observador, mas também pelo seu *background* cultural”¹⁰⁴. O figurativismo praticado pela dupla “puxa” o observador que compartilha do mesmo *background* cultural. A ligação com o imaginário da tribo urbana dos *darks* e com a postura niilista dos *punks* parece explicitada na colocação de Gruman, ela sabe a que grupo pertence os artistas. A figuração de Lanes e Nazari, além de representar os antigos ícones da pintura, significa uma condição contemporânea de apropriação de signos remixados através do imaginário *pop*, significa o novo esteticismo da moda fugaz, significa a recusa de uma arte politizante que trate de temas nacionais ou folclóricos. Apresenta ícones antigos da própria pintura em sua histórica secular, mas que são impregnados de uma sensibilidade urbana, cor de piche. Uma pintura tão urbana quanto a música dos grupos de *rock* que se apresentavam no palco do Ocidente. “A gente não fazia música”, observa Nazari, “então resolvemos fazer uma coisa que fosse tão interessante quanto, que rendesse mídia, que chamasse a atenção”¹⁰⁵, trata-se da mesma inveja *pop* observada por Alan Litch que faz com que os artistas se aproximem da música e de seu alto poder de comunicação. A música ajuda a apontar os holofotes para a pintura.

Apesar da visibilidade alcançada, Nazari julga que havia desconfiança da parte do círculo da arte local: “as pessoas não entediam, era uma coisa muito anacrônica, elas não tinham parâmetros para analisar aquilo, os trabalhos provocavam muitas dúvidas”. Assim, a associação a um grupo de roqueiros parece reforçar a postura de oposição. Ainda que seja apenas uma mercadoria, parte da máquina de consumo, o *rock*, representado menos pela

¹⁰³ LANES, Telmo. **Entrevista II**. [nov. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

¹⁰⁴ GRUNAM, Eunice. In: **Catálogo da 19ª Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal, 1987, p. 215.

¹⁰⁵ NAZARI, Rogério. **Entrevista sobre a performance “Porque Choras?”**. [jun. 2013]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2013. A entrevista foi realizada por correio eletrônico.

música do que pela figura de Edu K e sua banda, fornece um código para a rebeldia. É o que Nazari confessa, orgulhoso de sua condição marginal, mas também revelando algum rancor pelo que julga um desprezo de sua importância como artista:

“Eu fiz esse trabalho tão forte, com tanto rigor de me expor, numa tentativa de fazer uma coisa que fosse ser interessante, mas a gente não aconteceu. Não somos considerados, somos marginais até hoje. Nosso trabalho é considerado marginal, embora a gente tenha recebido todos os louvores, principais salões, Bienal etc. Infelizmente a arte é uma coisa muito elitista. A gente nunca foi aceito. Achavam que era um deboche, que a gente estava pirando. A gente tinha um código da rebeldia e esse é o grande link: o pop e a rebeldia.”¹⁰⁶

A dupla seguiu trabalhando em conjunto por um curto tempo e as carreiras artísticas individuais de Lanes e Nazari também não avançaram muito mais. Pelo início dos anos 1990, ambos praticamente haviam encerrado suas produções e passariam a trabalhar com cinema e publicidade, o que deve ter contribuído para o afastamento de seus nomes do circuito local e nacional de arte. Lanes admite:

“Eu nunca consegui entrar no mercado, na fatia certa, no ângulo certo, na hora certa, sabe? Aí você tem uma ideia maravilhosa, mas não é o momento, não é o lugar. É uma combinação de fatores que te faz ser relevante naquele momento, mas de repente tu não é mais relevante mais. Eu cansei. Fiz várias coisas, vendemos quadros, não muitos, mas vendemos alguns quadros. Mas não o suficiente pra viver disso. Quando era mais conceitual era impossível, daí foi pra pintura e veio algum retorno. Fiz duas ou três exposições, foi razoável, mas parou. O mercado te puxa. Hoje em dia até dá pra viver sem mercado, mas geralmente tem que ter um pé na vida acadêmica.”¹⁰⁷

A escolha acadêmica levou Palombini a seguir suas pesquisas que tratam da relação entre música e sociedade. Hoje ele estuda o *funk* carioca proibidão, estilo musical que chama de contra-hegemônico. Naqueles anos 1980, um pouco depois de *Porquê Choras?*, Palombini embarcou para Londres, onde vivenciou o nascimento da cultura *rave* no chamado segundo Verão do Amor¹⁰⁸. Em Porto Alegre, Lanes e Nazari também iriam aderir a essa subcultura nascente e sua música, comprovando a tese de Silva sobre a fugacidade dos novos estetas.

¹⁰⁶ Idem

¹⁰⁷ LANES, Telmo. **Entrevista II**. [nov. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

¹⁰⁸ Período do final dos anos 1980, na Inglaterra, marcado pela ascensão da cultura *rave* e o surgimento de uma nova subcultura juvenil adepta da música *acid house*, que misturava batidas eletrônicas a climas psicodélicos, e o uso de drogas alucinógenas como o *ecstasy*. O primeiro Verão do Amor ocorrera em São Francisco, nos anos 1960, e também estava ligado a uma música (o *acid rock*) e droga (o LSD) específicas.

Esse fato – o envolvimento de nossos personagens com a cultura da música eletrônica dançante – comprova que o relato de Silva sobre as tribos urbanas que observou no Bom Fim dos anos 1980, ainda que esquemático, revela um acurado senso de percepção. É dessa forma que o autor encerra sua curta descrição sobre o pós-moderno grupo dos *dark*s:

Nessa época resolveram inverter tudo rapidamente. Abriram-se ao colorido. Escancaram sorrisos e não mais permitiram a hegemonia do grupo inglês *Sister of Mercy* (sic). Aderiram ao ecletismo. E resolveram apostar na sexualidade, pregar a infidelidade e sensibilizar-se com os sons dos negros de Chicago. Descobriram o branco. Radical inversão de parâmetros de que não aceita o compromisso com a linearidade comportamental. Ou vive à superfície (SILVA, 1991, p. 51)

Os sons negros de Chicago são a *house music*, a música eletrônica dançante dos DJs, que Lanes, Nazari, Palombini e tantos outros passam a ouvir, apostando no hedonismo e nas cores. A referência *dark* torna-se modismo ultrapassado, comprovando a falta de comprometimento dos novos estetas com a linearidade comportamental. Ou com a fixação de um estilo definido, como reforça a trajetória camaleônica de Edu K, que antes mesmo de ver encerrada a década de 1980 já se revelaria o grande artista que é.

Iconoclasta, adepto das estratégias chocantes do *punk*, imprevisível quanto aos estilos e referências que adota e descarta ininterruptamente e, sobretudo, a partir da profunda influência de outra vertente da música eletrônica, o *rap*, Edu K criaria com o Defalla alguns dos álbuns mais influentes do *rock* brasileiro, discos de música *pop* que seguem uma tradição de vanguarda e ruptura. A música do Defalla, fundindo a agressividade do *punk* e do *heavy metal* aos ritmos marcantes do *funk*, operando através da apropriação de fragmentos, por colagem, rompeu com a sonoridade limpa da *new wave* brasileira. A carreira errática do grupo, na maioria das vezes mais aplaudida pela crítica que pelo público, forneceu-nos obras-primas do *rock* de vanguarda, momentos controversos de superexposição televisiva e até tentativas debochadas de atingir o sucesso comercial, tudo realizado com a coragem e a falta de pudor de seu líder Edu K. Atualmente o grupo começa a ter sua memória resgatada em um projeto na internet, o arquivo Defalla.org, quando também retorna aos palcos com sua formação mais aclamada, com Biba, Castor, Flu e Edu. Mantendo carreira solo desde o fim dos anos 1990, Edu K é um prestigiado produtor e DJ, e tem se apresentado em eventos ao redor do mundo com sua nova música, agora fortemente influenciada pelo mesmo *funk* carioca pelo qual Palombini se interessa. Mas é, acima de tudo, na imagem que construiu de si mesmo, uma imagem que define a fugacidade do novo esteticismo, imagem-mutante que

muda a cada nova moda, mantendo os traços da irreverência escandalosa e da inquietude de seu criador, é na imagem – mais que no som – que Edu K imprime sua marca de artista:

“Arte para mim é tudo, em todos os sentidos. Sempre encarei minha vida como se, esta sim, fosse minha obra: só estará completa no dia em que esgotar todas as possibilidades de diversão e expressão neste ciclo e partir pra azucrinar em outro! A arte sempre me interessou e em suas diversas manifestações: pintura, cinema, comic books, moda, teatro, literatura, escultura, paisagismo, decoração, cultura de rua etc. Muitas vezes flertei com as artes plásticas e com artistas da área, em vários projetos e parcerias. E, claro, a imagem e a manipulação das coisas através da mesma é uma constante em minha "obra". Sempre tive interesse agudo no assunto, inclusive até mesmo maior do que na própria música, uma área pela qual sou mais conhecido. Na verdade, é um movimento perpétuo, uma coisa sempre influenciando a outra: não foram poucas vezes em que tinha já em mente um tipo de look, uma capa de disco, até mesmo nomes de músicas antes de ter as músicas prontas de fato. Além do que, cresci nos anos 1980, sou parte da geração que previu e formatou o conceito "MTV" e a idéia de que a imagem vem antes de tudo, de que se pode fazer arte com o próprio corpo, de que se pode exprimir ideias através do que se veste, de como se veste, de como a pessoa, no caso, o "ator", se relaciona e influencia as coisas e pessoas à sua volta. Enfim, a arte em sua forma mais urgente e pungente, exprimindo e expondo o turbilhão que gira ensandecido dentro de mim, direto na sua cara, goste ou não.”¹⁰⁹

¹⁰⁹ K, Edu. **Perguntas sobre a performance “Porque Choras?”**. [ago.2013]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2013. A entrevista foi realizada por correio eletrônico.

CONCLUSÃO

Como concluir um trabalho que se pretende um primeiro olhar sobre um tema, um tipo de pesquisa fundadora que mapeia possibilidades de caminhos a serem trilhados? Como esgotar em algumas linhas uma experiência que parece ter apenas começado? Esta conclusão será obrigatoriamente inconclusa. Ela só poderá concluir parcialmente, pois se refere a algo que está “vivo”, em permanente construção e reformulação: a própria história da arte. Ou melhor: uma das tantas e possíveis histórias da arte, anacrônicas, simultâneas e transversais, que se aproximam da mesma matéria por lados diferentes, como observou Hans Belting (2006). Novas narrativas que formulam perguntas para as questões de sentido e função da arte a partir de uma “visão retrospectiva acerca da unidade maior da cultura”, que obriga a disciplina a “rever a sua maneira de colocar os problemas” (p. 172). A história da arte é assim ampliada, sai de seu terreno e torna-se componente inseparável da história e da cultura.

A oposição entre arte e vida, da qual a arte retirou suas melhores forças, dissolve-se hoje no momento em que as artes plásticas perdem seus limites assegurados diante de outros meios e sistemas de compreensão simbólica (BELTING, 2006, p. 173).

Afirmou Belting, pondo em xeque o futuro dessa disciplina que ironicamente havia justificado a si mesma pela delimitação de seu objeto. Se o próprio objeto artístico já foi dissolvido nos limites da cultura, a sua história precisa também ser dissolvida.

A aproximação desse objeto de estudo poderia ter sido feita por outros caminhos. *Porquê Choras?* suscita, por exemplo, muitas questões acerca da pintura que voltou nos anos 1980, sobre o modo como os artistas, integrando um espírito geral de revisão do passado, opuseram-se a correntes dominantes como o expressionismo. Poderíamos também abordar esse trabalho através da iconologia, desvendando os significados dos ícones românticos reapropriados. Ou ainda pela relação com os materiais (algodão, carvão, ferro, madeira, granito) que tridimensionalizam os ícones pictóricos, formando o “desenho escultórico”. Questões como essas renderiam, tenho certeza, uma complexa pesquisa, apesar da dificuldade que o pesquisador enfrentaria na impossibilidade de acesso ao material, as pinturas que foram destruídas, deterioradas com o passar dos anos pela falta de cuidados, comidas por ratos em um final legitimamente *punk*. Optei por abordar meu objeto de estudo pelo viés social e comportamental da cultura, entendida aqui conforme as acepções propostas por Raymond

Williams: tanto como processo geral de desenvolvimento de ordem intelectual, espiritual ou estética quanto como modo de vida particular (STOREY, 1998). Assim, levando em conta minha posição, meu *background* na cena contracultural da cidade e a compreensão de alguns de seus meandros – o que me possibilitaria observar o objeto de um ponto privilegiado –, ocupei-me de um detalhe que talvez não chamasse a atenção de outro pesquisador: a presença daqueles três roqueiros na *performance* de apresentação da pintura culta da dupla. Mais que a música produzida por eles, me interessava sua presença, uma *imagem*.

Diante da ruptura dos limites narrativos da história da arte após as proposições desterritorializantes da arte pelos próprios artistas (BELTING, 2006), me senti livre para também romper a moldura e escrever minha própria versão de uma possível história da arte da cultura de massas, usando o termo empregado por Belting para tratar da disciplina nesses novos tempos. Minha arrogância era fundamentada pela crença de que, hoje, tanto a pintura quanto a canção *pop* podem servir de “reflexo e instrumento do tempo”, como na declaração do artista Telmo Lanes – reflexo por multiplicar os problemas e questionamentos de passado, presente e futuro, comentando-os e respondendo-os; instrumento por influir nos modos de pensar e agir que moldarão as próprias relações sociais, a história e as representações que temos dela. A arte desterritorializada para a qual não há mais um tema ou suporte prioritário tem diante de si outros meios e sistemas de compreensão simbólica, tão eficazes quanto ela própria para refletir e instrumentalizar o tempo. Após o longo processo que culminou em sua desterritorialização, a arte tornou-se onipresente.

“Arte para mim é tudo, em todos os sentidos. Sempre encarei minha vida como se, esta sim, fosse minha obra (...). A arte sempre me interessou e em suas diversas manifestações: pintura, cinema, comic books, moda, teatro, literatura, escultura, paisagismo, decoração, cultura de rua etc.”¹¹⁰

No depoimento final sobre a importância da arte em sua vida, vida que acaba sendo a própria obra, corporificação das aspirações vanguardistas que perseguiram uma arte total, Edu K mostra que para o artista de hoje, de fato, não parece mais haver separação. Na era da informação e do consumo, potencialmente todos meios e todas as disciplinas estão à disposição do artista. A indústria cultural aqui não deve ser percebida somente como um braço maligno do capitalismo, mas também como uma instituição responsável pelo registro da

¹¹⁰ K, Edu. **Perguntas sobre a performance “Porque Choras?”**. [maio 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice B desta dissertação.

cultura e pela circulação que vai permitir as trocas de informação e a consequente criação de novos estilos e linguagens. Não há lugar para maniqueísmos e demonizações, entretanto é preciso que estejamos cientes do movimento de entrar e sair das estruturas, conforme postulou Caetano Veloso (SÜSSEKIND, 2007) acerca da estratégia dos tropicalistas diante da relação entre vanguarda e cultura de massas, a constante dialética que observamos quando tratamos de música *pop* e arte. Entrar e sair de estruturas é uma das formas de responder à sociedade do espetáculo, de romper com a lógica do lazer, uma preocupação aparente em Adorno, Debord e nos *punks*. Aprender a usar as mesmas engrenagens do sistema para alterar o seu andamento, desestabilizá-lo.

Discípulo das estratégias de manipulação deliberada da imagem experimentadas por Andy Warhol ou Malcolm McLaren, ambos desafiados em produzir arte na era do consumo massivo, Edu K é a personificação do novo esteticismo, o esteticismo fugaz de quem recusa o institucional e traz em cada gesto um apelo estético. O novo esteticismo é consequência de uma reformulação crítica do cotidiano forçada após a mudança dos paradigmas que foi chamada de pós-modernidade, esse longo processo de revisão dos princípios da própria modernidade. Em 1985, dando seus primeiros passos na carreira artística, articulando seu projeto de vida/obra, Edu e sua recém-formada banda participaram de uma *performance* de dois artistas que queriam apresentar ao público mais que uma nova pintura, uma nova postura. Postura diante do retorno à cena do objeto artístico, dos problemas lançados pela pós-modernidade que pautavam o debate crítico, do inevitável revisionismo histórico e de uma tendência expressionista dominante.

O primeiro aspecto que possibilitou esse diálogo criativo, o cruzamento de fronteiras entre arte e música *pop*, foi mesmo territorial, a existência de um espaço onde um determinado grupo pode estabelecer suas relações de trocas. Esse território foi o Bom Fim, com seus lugares de trabalho, lazer e embriaguez: o apartamento de Lanes, o bar Ocidente, o Lola e outros pontos menos lembrados. Assim, o Bom Fim ocupa o mesmo lugar mitológico da Downtown novaiorquina ou da Londres *swingante*. Pode parecer ingênuo comparar uma periferia cultural e econômica como Porto Alegre a centros tão portentosos, mas acredito que há nesses espaços uma semelhança: a existência de um *underground*, esse local subterrâneo imaginário onde a arte encontra a marginalidade e suas expressões urbanas. A mesma atividade subterrânea de resistência à cultura de massas na qual a arte está engendrada que Hélio Oiticica entendia como necessária para vencer a repressão, a paranóia e a impotência, atividade que não se limita à arte, que é comportamental, não condicionada e enfatizada por posições globais (SÜSSEKIND, 2007).

Outro aspecto, relacionado às articulações que acontecem nesse subterrâneo, diz respeito ao envoltório da época, uma identificação com posturas e pensamentos que negam as utopias totalizantes e os modos de atuação política coletiva das gerações passadas, sinalizando um desejo de romper com a defasagem cultural da qual são vítimas os habitantes das zonas periféricas (lembramos que eram dias pré-internet, em que a circulação da informação pelos meio eletrônicos apenas ensaiava suas potencialidades), de comunicar com correntes internacionais, deixando de lado os temas nacionalistas que tanto ocuparam o imaginário artístico e social dos brasileiros nas décadas anteriores. O *darkismo* expresso no uso das roupas pretas, no gosto pelo pós-*punk* inglês e na adoção da temática romântica é um código que une artistas e músicos que integram a mesma “seita”, compartilhando uma visão de mundo atormentada pelo sentimento de que, como clama o *punk*, não há futuro. Nesse cenário niilista assumido, as referências estéticas tornam-se valores organizacionais para a vida¹¹¹.

Finalmente, há o aspecto intencional. Qual a intenção de Lanes e Nazari ao colocar músicos da cena do *rock* em sua *performance*? E por que o Defalla aceitou participar? Suponho que Edu e sua banda tenham participado de um projeto de “artes plásticas” devido àquilo que o músico chama de “o interesse nas mais diversas manifestações da arte”, o entendimento de que para a construção de uma carreira artística na música *pop* há um elemento muito importante que não é de ordem sonora ou musical: a percepção da importância da imagem para a música *pop*. Ao agregar à imagem de sua nova banda uma “imagem da arte”, ou seja, a alguns dos valores simbólicos ligados à arte (por exemplo: valores modernistas de experimentação, choque, radicalismo e busca pelo novo), Edu K está, já desde o princípio, firmando sua posição no meio musical brasileiro, lançando as bases que iriam sedimentar seu “lado vanguardista e esquisito” (FARIA, 2001, p. 296), posicionando o Defalla como uma proposta que visaria além do *pop*, permitindo ao artista entrar e sair das estruturas para melhor executar seu programa de ação no qual a estética cumpre um papel central. Não é de estranhar que o grupo tenha obtido muito mais reconhecimento por parte da crítica do que do público.

De forma semelhante, ao incluir os jovens músicos em seu trabalho, os artistas enfatizam uma determinada postura diante do campo da arte, um campo que está aberto a práticas revisionistas que remixam os elementos de sua história no envoltório contemporâneo.

¹¹¹ Aqui cabe uma ressalva acerca da participação de Palombini. Diretor musical de *Porquê Choras?*, o músico afirma jamais ter se interessado pela subcultura *dark* enquanto movimento, apenas o interessava a sonoridade sintética do *rock* gótico tão apreciada também por Lanes e Nazari. Apesar da participação fundamental no evento, Palombini será menos tratado nesta conclusão, mais interessada em Edu K e no Defalla, por pertencerem ao universo musical específico do *rock*.

Uma postura *pop* desavergonhada de referências e modismos em busca da comunicação ampla, geracional. Mas também uma tomada de posição, *atitude* (por sinal, atributo principal de qualquer roqueiro) de enfrentamento e rebeldia. Imagine o cenário das artes visuais na Porto Alegre de trinta anos atrás, onde as primeiras experiências de uma arte pós-moderna, usando o termo conforme colocado por Mário Pedrosa, arte de vocação antiartística que avança na esfera da cultura e questiona concepções tradicionais do objeto de arte, haviam ocorrido tardiamente em relação aos grandes centros; onde vingava uma tradição expressionista de herança alemã com forte influência modernista em sua preocupação com questões da identidade regional; uma cidade provinciana de médio porte em dias quando a informação ainda não circulava na mesma velocidade de hoje. Agora pense em Lanes e Nazari, em jaquetas de couro e crucifixos pendurados do pescoço, pintando quadros maneiristas de temática romântica e *kitsch*, manuseando materiais como piche e carvão, apresentando sua produção pictórica em um evento que inclui a presença de quatro músicos, com seus instrumentos produzindo sons sintéticos e ritmados, entre eles integrantes de um novíssimo grupo de *rock*.

O *rock*, esse tipo de música popular massiva tornado cultura que hoje cada vez mais se institucionaliza¹¹², o *rock*, produto da indústria cultural, é o elemento usado pelos artistas para marcar sua posição de rebeldia e diferença. Como colocou Nazari: “A gente tinha um código da rebeldia e esse é o grande *link*: o *pop* e a rebeldia”. *Pop* e rebelde: acessível, popular, ligeiro, ao mesmo tempo, resistente, desafiador, que não quer se enquadrar. O *rock* significa, apesar das visíveis contradições, ambas as coisas. Com suas próprias contradições (os fenômenos contraditórios são os mais interessantes de serem estudados), o *rock*, uma das grandes expressões culturais do século XX, tem sua história atravessada pela recente história da arte. Essa nova história que começo a contar, apesar de recente, torna-se hoje complexa, fragmentada e múltipla, e daí a escolha em terminá-la nos anos 1980, década em que encontramos nosso estudo de caso. O cruzamento, provocado por processos sociais e tecnológicos tão complexos quanto o próprio capitalismo que engendra arte, cultura e controle, obriga a disciplina da história da arte a se desenquadrar, retirando sua pesada moldura, para assim seguir o movimento dos artistas para quem não há mais barreiras ou, caso haja, torna-se imperativo transpô-las, alargando o sentido de liberdade que é um dos fundamentos da própria arte.

¹¹² O crítico Simon Reynolds aponta que o *rock* nas últimas décadas tornou-se cada vez mais nostálgico, elemento central na nova cultura de obsessão pelo passado vivida pelos consumidores da música *pop*. Para Reynolds, o *rock* estaria posicionado como a retaguarda da cultura, já que há muito deixou de exercer sua função de inovação estética e crítica aos costumes (SILVEIRA, 2013).

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. 2. ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2002.
- ARAÚJO, Ana Lúcia. **A Geração 80: um panorama e o caso de Porto Alegre**. Revista Porto Arte n. 19 (novembro de 1999), p. 53.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- AZERRAD, Michael. **Our band could be your life: scenes from the american indie underground 1981-1991**. Nova Iorque: Back Bay, 2002.
- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução de Júlia Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. **Dadá-Berlim: Des/Montagem**. São Paulo: Annablume Ed., 1994.
- BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BASUALDO, Carlos. Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil. In: BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução cultural brasileira (1967- 1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 11-28.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (org). **Art in theory 1900-2000**. 13. ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2011, p. 520-526.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni (org). **O futurismo italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BESTLEY, Russell; OGG, Alex. **The art of punk: the illustrated history of punk rock design**. Mineapolis: Voyageur Press, 2012.
- BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano (Eds.). **Oitica in London**. Londres: Tate Publishing, 2007.
- BURROUGHS, William S. The Cut Up Method. In: JONES, Leroi. **The Moderns: An Anthology of New Writing in America**. Nova Iorque: Corinth Books, 1963.
- BOVE, Gustavo. **God save the king: El legado de Malcolm McLaren**. Buenos Aires: Ediciones GO, 2011.

CANONGIA, Ligia. **Anos 80: embates de uma geração.** Rio de Janeiro: Barléu, 2010.

CARLSON, Marvin. **Performance: a critical introduction.** Nova Iorque: Routledge, 1998.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Nervo Óptico X Espaço N.O.: conexões nervosas.** Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea, uma introdução.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 1989.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história.** Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo/Comentários sobre a sociedade do espetáculo.** Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

_____. Writings from the Situationist International 1957-61. In: HARRISON, Charles, e WOOD, Paul (org). **Art in theory 1900-2000.** 13. ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2011, p. 701-706.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Confronting images: Questioning the ends of a certain history of art.** Filadélfia: The Pennsylvania State University Press, 2005.

DUNN, Christopher. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução cultural brasileira (1967- 1972).** São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 59-78.

ELGER, Dietmar. **Dadaism.** Colônia: Taschen, 2004.

FARIA, Arthur de. **Um século de música no RS.** Porto Alegre: CEEE, 2001.

FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica.** São Paulo: Edusp, 1992.

_____. **Tropicália: alegoria, alegria.** São Paulo: Atelier Editorial, 2000.

FERREIRA, Glória (org). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas.** Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FERREIRA, Glória; COTRIM, *Cecília*. **Escritos de artistas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FOSTER, Hal. **La Posmodernidad.** Tradução de Jordi Fibla. Barcelona: Editorial Kairós, 1998.

_____. **Recodificação: arte, espetáculo, política cultural.** Tradução de Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FRITH, Simon. HORNE, Howard. **Art into pop.** Londres: Methuen, 1988.

GANS, David. **Talking Heads: the band and their music.** Londres: Omnibus Press, 1986.

GUASCH, Anna Maria. **Los manifiestos del arte posmoderno.** Madri: Akal, 2000.

GENDRON, Bernard. The Downtown music scene. In: TAYLOR, Marvin (org.). **The Downtown book: the New York art scene 1974-1984.** Princeton: Princeton University Press, 2007, p. 41-45.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** 2. ed. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOFFMAN, Ken. **Counterculture through the ages.** Nova Iorque: Villard, 2004.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte.** Tradução de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2001.

GRAHAM, Dan. **Rock/music writings.** Nova Iorque: Primary Information, 2009.

HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony. **Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain.** 2. ed. Nova Iorque: Routledge, 2006.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul (org.). **Art in theory 1900-2000.** 13. ed. Oxford: Blackwell publishing, 2011.

HEBDIGE, Dick. **Subculture: the meaning of style.** Londres: Routledge, 1991.

HEYLIN, Clinton. **All yesterdays' parties: The Velvet Underground in print 1966-1971.** Cambridge: Da Capo Press, 2005.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX - 1914-1991.** Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLMSTROM, John, e HURD, Bridget (ed). **The best of Punk Magazine.** Nova Iorque: Harper Collins, 2012.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura: Utopia, subversão, guerrilha na (anti)arte do século XX.** Trad. Cris Siqueira. São Paulo: Conrad Editora, 1999.

_____. **Manifestos neoístas/Greve da arte.** Trad. Monty Cantsin. São Paulo: Conrad Editora, 2004. (Coleção Baderna)

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo.** Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

INDIANA, Gary. O efeito Warhol. In: LARRATT-SMITH, Philip. **Andy Warhol, Mr. America.** Trad. Giancarlo Hannud, Isabel Burbridge. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010, p. 85-88.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** Tradução de Maria Elisa Cevasco. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

LEVI, Giovanni & SCHMITT, Jean-Claude (orgs). **História dos jovens I: da antiguidade a era moderna.** Tradução de Paulo Neves, Nilson Moulin e Claudio Marcondes. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. (orgs). **História dos jovens II: a época contemporânea.** Tradução de Paulo Neves, Nilson Moulin e Claudio Marcondes. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LICHT, Alan. **Sound Art: Beyond Music, Between Categories.** Nova Iorque: Rizzoli, 2007.

LIPPARD, Lucy. **Six years the dematerialization of art object from 1966 to 1972.** Berkeley: University California Press, 2001.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna.** Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 12. ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympo, 2009.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MARCUS, Greil. **A última transmissão.** Tradução de Eduardo Simantob. São Paulo: Conard Editora, 2006.

_____. **Lipstick traces: a secret history of the twentieth century.** Londres: Faber and Faber, 2011.

METZGER, Rainer. **London in the sixties.** Londres: Thames & Hudson, 2012.

MCNEILL, Legs e MCCAIN, Gillian. **Mate-me por favor.** Porto Alegre: L&PM, 1997.

MCCORMICK, Carlo. In: TAYLOR, Marvin (org.). **The Downtown book: the New Iorque art scene 1974-1984.** Princeton: Princeton University Press, 2007, p.67-81.

MORGAN, Johnny; WARDLE, Ben. **The art of the LP: classic album covers 1955-1995.** Nova Iorque: Sterling Publishing, 2010.

NUNES, Andreia Paiva. **Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80.** 2004, 207 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2004.

O'HARA, Craig. **The philosophy of punk.** São Francisco: AK Press, 1999.

OLIVA, Achille Bonito. Transvanguardia: Itália/América. In: GUASCH, Anna Maria. **Los manifiestos del arte posmoderno.** Madri: Akal, 2000, p. 34-43.

OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro: Azougue, 2009. Coleção Encontros.

PIETA, Marilene Burtet. **A pintura no Rio Grande do Sul: 1958-1970.** 1988. 447 f. Tese (Curso de Pós-Graduação em história da Cultura Brasileira), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, 1988.

- PEDROSO, Lucio Fernandes. **Trangressão do Bom Fim**. 2009. 174 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2009.
- POLLOCK, Griselda. Inscipciones en lo femenino. In: GUASCH, Anna Maria. **Los manifiestos del arte posmoderno**. Madri: Akal, 2000, p. 322-347.
- RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- REYNOLDS, Simon. **Rip it up and start again: postpunk 1978-1984**. Londres: Faber and Faber, 2006.
- ROMBES, Nicholas. **A cultural dictionary of punk**. Nova Iorque: Continuum, 2009.
- ROSS, Alex. **Escuta só: do clássico ao pop**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o Parangolé?** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SAVAGE, Jon. **A criação da juventude**. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. **England's dreaming: Anarchy, Sex Pistols, punk rock, and beyond**. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1992.
- SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.
- SILVA, Juremir Machado da. **A miséria do cotidiano**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.
- SILVEIRA, Fabrício. **Rupturas instáveis: entrar e sair da música pop**. Porto Alegre: Libretos, 2013.
- SMITH, Patti. **Só garotos**. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- STOREY, John. **An introduction to Cultural Theory and Popular Culture**. 2. ed. Athens: The University of Georgia Press, 1998.
- SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução cultural brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 31-56.
- TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- TAYLOR, Marvin. **The Downtown book: the New York art scene 1974-1984**. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- THOMPSON, Dave. **Beyond The Velvet Underground**. Londres: Omnibus Press, 1989.

TRILLING, Lionel. **Sincerity and authenticity**. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

TUCKER, Marcia. Pintura “mala”. In: GUASCH, Anna Maria. **Los manifiestos del arte posmoderno**. Madri: Akal, 2000, p. 55-71.

ULMER, Gregory. El objeto de la poscrítica. In: **La Posmodernidad**. Tradução de Jordi Fibla. Barcelona: Editorial Kairós, 1998, p. 125-163.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Artigos

PINKUS, Karen. Futurism: Proto-punk? **The Niuean Pop Cultural Archives**. Disponível em: <<http://www.unknown.nu/futurism/protopunk.html>> Acesso em: 05 nov. 2011.

KRAUSS, Rosalind. In the name of Picasso. **October**, Vol. 16, Art World Follies. Primavera de 1981, p. 5-22. Disponível em: <<http://www.rodni.ch/PICASSO/In-the-Name-of-Picasso.pdf>> Acesso em: 04 ago. 2013.

Catálogos de exposições

BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução cultural brasileira (1967- 1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LARRATT-SMITH, Philip. **Andy Warhol, Mr. America**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

MOLON, Dominic. **Sympathy for the devil: art and rock and roll since 1967**. New Haven: Yale University Press, 2008

RUBIN, David S. **It's only rock and roll: rock and roll currents in contemporary art**. Munique: Prestel-Verlag, 1995

SLADEN, Mark e YEDGAR, Ariella (org). **Panic Attack! Art in the punk years**. Londres: Merrel Publishers, 2007.

Fanzines

AYALA, Sílvio. **Qualé quié fazine: fazine autoexplicativo do que é um fazine e do que pode ser**. 2ª edição. São Paulo, 2012.

Entrevistas

COON, Caroline. **Entrevista I**. [mar. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice C desta dissertação.

FIGUEIREDO, Luciano. **Figueiredo revê Oiticica, Torquato e a Tropicália**. [22 novembro 2010] Entrevistador: Régis Bonvicino. Disponível em: <<http://sibila.com.br/artefrisco/figueiredo-reve-oitica-torquato-e-a-tropicalia/4497>>. Acesso em: 27 jul. 2013. Entrevista concedida à Revista Sibila.

_____. **Entrevista I**. [Ago. 2013] Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2013. A entrevista foi realizada por correio eletrônico.

K, Edu. **Perguntas sobre a performance “Porque Choras?”**. [maio 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice B desta dissertação.

LANES, Telmo. **Entrevista I**. [fev. 2011]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2011. A entrevista foi realizada por correio eletrônico.

_____. **Entrevista II**. [nov. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

NAZARI, Rogério. **Entrevista sobre a performance “Porque Choras?”**. [jun. 2013]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2013. A entrevista foi realizada por correio eletrônico.

PALOMBINI, Carlos. **Perguntas sobre a performance “Porque Choras?”**. [jun. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico.

PINKUS, Karen. **Entrevista I**. [abr. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico.

REYNOLDS, Simon. **Entrevista I**. [abr. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico e encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice D desta dissertação.

ROMBES, Nicholas. **Entrevista I**. [mar. 2012]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012. A entrevista foi realizada por correio eletrônico.

SILVA, Juremir Machado da. **Entrevista sobre “Miséria do Cotidiano”** [mar. 2013]. Entrevistador: Leonardo Azevedo Felipe. Porto Alegre, 2012.

Vídeos e filmes

DEPOIS daquele beijo (*Blow up*), Direção: Michelangelo Antonioni (Reino Unido, 1966). São Paulo: Warner Brothers, 2004, widescreen, som, color.

DOWNTOWN 81. Direção: Edo Bertoglio (Nova Iorque, 1981). Nova Iorque: Zeitgeist Video, 2002 (72 min), full screen, som, color.

GERAÇÃO Punk (*Blank Generation*). Direção: Ulli Lommel (Nova Iorque, 1979). São Paulo, 2004. 1 DVD (85 min), full screen, som, color.

JUBILEE. Direção: Derek Jarman (Reino Unido, 1978). Nova Iorque: The Criterion Collection, 2002. 1 DVD (100 min), full screen, som, color.

PUNK: attitude. Direção: Don Letts (Reino Unido, 2005). São Paulo: Focus Music, 2005. 2 DVDs (224 min), full screen, som, color.

SID and Nancy. Direção: Alex Cox (Reino Unido, 1986). São Paulo: Cooperdisc, 2002. 1 DVD (112 min), full screen, som, color.

TALKING Heads: Chronology. Produção: Rosie Holley. São Paulo: ST2 Vídeo, 2011. 1 DVD (109 min), full screen, som, color.

THE CLASH: Westaway to the world. Direção: Don Letts (Reino Unido, 2000). São Paulo: Sony Music, 2001. 1 DVD (110 min), full screen, som, color.

THE RED Krayola with Art & Language. *Gross and Conspicuous Erros #8*. Reino Unido, 1976 (3'45 min). Disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=gSJ7XwawZOc>. Acesso em: 10/06/2012.

CDs

BYRNE, David; ENO, Brian. *My life in the bush of ghosts* (1981). Produtores: David Byrne e Brian Eno. Nova Iorque: Sire, 1998 (39'40 min).

TALKING Heads. *More song about building and food* (1978). Produtor: Brian Eno. Nova Iorque: Sire, 1998 (41'30 min).

THE BEATLES. *The Beatles* (1968). Produtor: George Martin. Londres: Apple/Capitol, 1997 (94 min).

_____. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967). Produtor: George Martin. Londres: Apple/Capitol, 1997 (40 min).

THE SEX Pistols. *Never mind the bollocks, here's The Sex Pistols* (1977). Produtor: Chris Thomas. Londres: Warner Bros, 1999 (39 min).

THE VELVET Underground. *The Velvet Underground and Nico* (1967). Produtor: Andy Warhol. Nova Iorque: Polydor, 1996 (49 min).

Acervos digitais

HÉLIO Oiticica. Disponível em: <<http://www.heliooiticica.org.br>> Acesso em: 14 ago. 2012.

PROGRAMA Helio Oiticica. Disponível em:
<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=205&tipo=2>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

APÊNDICES

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM TELMO LANES

Artista, integrante do grupo Nervo Óptico. Trecho de entrevista realizada em novembro de 2012, na cidade de Porto Alegre.

Vocês estavam nesse lance da Pintura Culta, o que era isso?

Não sei como começou primeiro... Eu vim das performances e dos conceituais, né, e aí eu queria fazer umas coisas diferentes. A tendência era o neoexpressionismo, da tinta, ação e ação e ação. Eu não curtia muito isso, OK que na época de 50 foi importante, mas eu desprezava isso um pouco, essa coisa do Iberê, acho meio over. Sem o motivo, sem ser um Jackson Pollock, com um motivo, pá! Acho muito foda. Mas daí cada cidadezinha tem seu Iberê, tem seu gestual anos 50, tudo parecido. E eu comecei a pensar: bom, agora é pintura figurativa, ninguém tá fazendo mais figurativo. Eu gostava de fazer. Vou pra acadêmica, já gostava muito de paisagem, pronto: vou pra natureza. Pintura acadêmica da natureza. Uma linha de raciocínio que eu tirei não sei da onde. E foi nesse sentido. Daí um ou outro começou a pintar alguma coisa e a gente viu que não estávamos sozinhos, tinha alguma coisa assim também no mundo, principalmente na Itália, a tal da Pintura Culta essa aí, que eram pintores que tinham como tema alguma coisa clássica, uma filosofia, alguma ideia mais clássica, e pintavam figurativamente, alguns mais realistas, menos realistas, mas tudo com figuras, como se fosse quase que uma pintura antiga mesmo, italiana, francesa, coisa assim. A gente viu, legal isso, e a gente colocou uma coisa que a gente gostava muito, o tal do gótico, da cultura cristã muito forte, a coisa niilista, aquelas coisas de pintar cruz, já andávamos de preto, corrente, cruz e coisinhas assim do pós-punk, juntamos com essa coisa da pintura e começamos a fazer pinturas com alguns temas históricos. Aí começamos a estudar a pintura, né, a pegar livros e estudar a pintura. O grande valor da paisagem, tinha um livro só sobre paisagem que a gente gostava muito. Porque a paisagem começou atrás dos retratos. Tu ia pintar o rei e lá atrás, a paisagenzinha não existia como pintura (digressão sobre a paisagem). Outro tema que a gente reviveu foi o jardim (digressão sobre a paisagem). Esse tema do jardim a gente explorou muito lá na Tina Festa, a primeira exposição que a gente fez. Tinha

uma fonte, uma criança, os jardins se compõem de animais, pássaros, fera, água, a dama, a criança. E vai montando a cena. Foi um tema clássico que a gente reproduziu também. Aí começamos um pouco mais fundo nessa coisa de Jesus e gótico. Tanto é que esse convite de Porquê Choras? é Jesus, o nome também é bíblico.

Mas vocês estavam mesmo dentro da religião, tinha uma espiritualidade verdadeira, rezavam?

Não. Era um código, a gente usava esse código pra brincar também. Aquela coisa do sombrio. Um quadro que marcou forte foi esse do jardim, foi um dos primeiros que a gente fez junto, que deu origem a essa coisa assim. Depois um outro quadro que a gente fez junto também, que foi emblemático, foi um quadro enorme, aí aquelas coisas megalomaníacas de tamanho, fizemos umas quatro pranchas de um metro e meio por três, era uma parede inteira isso.

E onde era o estúdio?

Era na minha casa ali no Bomfim, eu morava no térreo e gente conseguia ter esse espaço, claro, convivendo com a sala e tudo. Então esse era um grande quadro que tinha uma cruz voando. Então era uma paisagem bem apocalíptica, bem apocalíptica, montanhas. A gente pintou com marrom, com preto, até piche a gente usou. Aí fizemos um quadro que não existe mais porque os ratos comeram, um quadro todo com uma paisagem apocalíptica, umas montanhas, uma cruz voando e em cada canto tinham rosas. Então o signo da rosa, o espinho, a cruz, o apocalipse. A gente curtia isso na realidade, que era uma mensagem niilista das bandas, das coisas da época.

E porque a decisão de exibir as pinturas dessa forma no Porquê Choras?

Inventar na realidade. Era uma forma diferente de fazer a exposição.

Por que ela é uma *performance*, mas, por exemplo, não tem essa preocupação com o corpo...

Não, não, é uma maneira de pensar as pinturas. As pinturas são o grande lance, tanto é que elas ficam lá, são o ápice do acontecimento. O que se inventou, eu acho que é acender mais

faróis sobre a pintura. Se ampliou a pintura com isso aí. Além da pintura, tu via uma outra coisa, uma postura. E é uma coisa muito simples. A gente começou a curtir materiais como pedras, troncos velhos, arame farpado. A gente começou a curtir esse tipo de materiais também porque a gente pintava nossos quadros com esses materiais. A gente juntava isso no meu ateliê, umas coisas que estavam lá já, a gente começou a curtir essa coisa da escultura, montagem de elementos que formavam uma cruz, simboliza a marreta, o prego, tinham ícones bíblicos também ali, um monte de coisas. O porquê? Fazer um cerimonial, um culto, uma cerimônia, uma performance meio cerimonial. É muito desenho, o pano branco, pega o carvão, faz a borda, é mais para um desenho do que uma performance corpo, ação, respiração, alguma emoção. A gente estava montando um desenho escultórico ali.

E você me falou da primeira vez: “a gente não queria fazer no silêncio e resolveu botar a banda”. Foi bem isso?

Olha, não dá pra lembrar exatamente o porquê, mas isso tinha muito a ver com as músicas que a gente escutava na época, o movimento pós-punk que a gente curtia. Eu circulava com o Palombini, circulava com o Edu, tudo muito próximo dessas pessoas também. Então a coisa foi meio que curtindo, um ia na casa do outro, sabe? A gente estava junto, então não sei por que a gente resolveu fazer isso daí ficar desse tamanho.

E como foi a repercussão?

Foi ótima. Encheu, lotou o lugar, a gente mesmo convidou as pessoas. E as pessoas ficaram de boca aberta com a situação. Não sabiam o que dizer. Uma sobreposição de coisas: tinha um som bacana e original, tinham as pinturas, a *performance*. E é um tema que não é muito comum mesmo. Então é isso, aconteceu.

Teve algum tipo de ensaio?

Não, a gente fez um roteirinho. E a gente pensou as coisas, não ensaiamos, não. O Palombini coordenou, começou aos pouquinhos e era improvisação mesmo.

O Ocidente era o ponto de encontro?

Era Bom Fim e Ocidente. Porque tinha mais coisas: o Lola, o Bar João, os barzinhos ali da Vasco. O Ocidente sempre foi meio permanente na situação toda. Mas todo mundo tinha a ver com o Bom Fim, todos circulavam ali. Não se andava em outro lugar em Porto Alegre de noite, só se ia no Bom Fim.

E a história do bolo, é o ritual?

Missa. Missa total.

E os discos que vocês ouviam, algum em particular?

Depeche Mode, “Black celebration”, Talk Talk, o primeiro disco, Echo and The Bunnymen, o The Cure. Siouxsie, muito. Eu tinha ido num show dela em Buenos Aires. O The Cure fez dois shows aqui, não sei se antes ou depois, mas foi por aí. Eu sempre gostei de músicas mais alternativas, ou eruditas, de improviso, free jazz, essas coisas assim. O Palombini tinha começado a tocar teclado, ele tocava piano, mas pegou essas influências e comprou um puta de um Roland.

Acontecia muita *performance* em Porto Alegre?

Não, não. *Performance* começou a surgir mais recentemente.

E só poderia ser o Defalla?

O Defalla estava começando, eles estavam abertos pra esse tipo de coisa. Isso foi logo depois do Fluxo. Eu tinha feito um flyer pro Fluxo, com logotipo, coisas assim, tinham essas cruzadas. Coisas pros outros, gráficas, cartazes pra curta-metragem, aí eu conheci as pessoas.

Tu fez alguma capa de disco?

Eu fiz pro Replicantes. A capa que eles estão na Mário Quintana... Mas na real as pessoas não entendiam muito. Essa coisa gótica era um questionamento meio assim, os cultos da época, as pessoas deviam ficar assim: “o que é isso, que absurdo é esse?”. A gente ia de coturno pra

praia. Usava coturno no verão, tinha esse folclore. E outra coisa que é legal é que é efêmero, uma noite e foi.

E depois teve a Bienal...

Esse ano eles tinham aberto umas 20 vagas pra mandarem dossiês. Estávamos com o trabalho na cabeça pronto, botamos no papel e mandamos o nosso projeto. Os caras toparam. Nós tínhamos já bastante pinturas, uma série boa. Era um bom espaço, um retângulo, e a gente evoluiu isso aí. O Palombini estava em Londres, estudando música, a gente pediu pra ele compor uma música para a Bienal, a gente replicou isso aí mais sofisticadamente. Ele fez uma trilha que ficava em loop o tempo todo e tinha umas 15 ou 20 pinturas. A gente terminou com os núcleos, por exemplo: os jardins. E aí tinha 4 ou 5 pinturas e cada grupo fazia um tema. Foi a mesma coisa, fizemos uma coisa no chão também. Fizemos as pinturas e um despacho. Mostramos as pinturas com um engorde, objetos, coisas. Na Bienal a gente fez uma cortina de teatro vermelha, aberta, tu entrava num ambiente que exibia pinturas. Tem a ver com igreja, as pinturas, alguma coisa de ritual, um altar, uma pintura principal, essa linguagem. E sempre com temas assim: a vida, a morte, a existência, aquelas coisas. Na Bienal também tinha esses tecidos, a gente fez uns quadrados de tecido e colocamos uns objetos em cima.

Vocês seguiram trabalhando em dupla?

Um pouco mais.

E vocês eram depressivos ou era só pela imagem?

É um discurso, um símbolo.

E por que tu desistiu, Telmo, de ser artista?

Não é que eu desisti. Eu nunca consegui entrar no mercado, na fatia certa, no ângulo certo, na hora certa, sabe? Aí você tem uma ideia maravilhosa, mas não é o momento, não é o lugar. É uma combinação de fatores que te faz ser relevante naquele momento, mas de repente tu não é mais relevante mais daqui a 5 anos, né? Eu cansei. Fiz várias coisas, vendemos quadros, não muitos, mas vendemos alguns quadros. Mas não o suficiente pra viver disso. Quando era mais

conceitual era impossível, daí foi pra pintura e veio algum retorno, fiz duas ou três exposições, foi razoável. Mas parou. O mercado te puxa. Hoje em dia até dá pra viver sem mercado, mas geralmente tem que ter um pé na vida acadêmica. Porque tem um ganha-pão ali, uma coisa mais contínua, consegue estar no meio e tem um ganho. Ou dá sorte, faz uma exposição, o mercado te adora, é tua linguagem, tua adora fazer aquilo, pronto.

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM EDU K

Músico, integrante do grupo Defalla. Entrevista realizada por correio eletrônico em maio de 2012.

Quais suas lembranças deste fato. Como surgiu o convite. Por que a banda aceitou.

Putz, pra te falar a pura verdade não me lembro de quase nada! hahahaha! Essa época é meio que um fog na minha cabeça...hehehe! Mas me lembro muito de um quadro do Nazari, um óleo sobre tela com um crânio em cima de umas pedras: o Telmo e o Nazari eram meus heróis absolutos do gótico nessa época! Como a gente (eu, em especial) andava sempre junto deles foi natural o convite. Mas, do *show*, da *performance* em si, não lembro de NADA! haha

Como era a relação do Defalla (e a sua particularmente - todos dizem que você fazia umas colagens massa...) com o circuito das artes visuais e com os artistas, havia diálogo? Estava a banda interessada em apresentar sua música num contexto diferente do da música pop?

O Defalla SEMPRE foi interessado em todos os aspectos da arte. Pra mim, o visual, as linguagens não verbais, o show de *rock* como espetáculo teatral, sempre foi de suma importância! E, Porto Alegre nos anos 80 era uma maravilha: todo mundo, de todas as áreas, faixas sociais, gostos e tudo o mais estava misturado e operando em conjunto. Eu mesmo me iniciei em MUITAS COISAS, ehhe, no ap do jornal Folha De Bar (não tenho certeza ABSOLUTA se era exatamente esse o nome do jornal - mas era um jornal em forma de toalha de mesa, plastificado, que era distribuído gratuitamente nos bares da cidade, e que reunia todos os *movers* and *shakers* (ui, que Júpiter isso, haha) da POA pensante dos anos 80): lá comecei a fazer colagens e bonecos de massinha (e a aprender TUDO sobre cinema) com o Alex Sernambi, por exemplo. E tinha altas discussões cabeça-políticas com outros dos moradores célebres, como o cientista maluco social, Jacaré, irmão da Polaca e primo da Biba. Além disso, sempre foi tradição também transitar no meio do povo do teatro, desde o Urubu Rei com suas *performances* em conjunto com o grupo Balaio De Gatos, de onde saíram Jaime Ratinecas, Castanha, Patty Cecatto e Luciena Adami.

Se havia, onde o diálogo e as interações aconteciam? Como era o contexto daquele 1985.

Principalmente na rua, nos bares, botecos. Mas também em reuniõezinhas regadas a ácido nas casa das pessoas (coisa da qual sinto saudades nesse famigerado mundo moderno das redes sociais): por exemplo, foi na casa do Telmo, com a presença do Nazari que ouvi pela primeira vez na vida o *Axis Bold As Love*, do Jimi Hendrix e, digamos que com o aditivo certo na mente! hahaha! Foram anos de formação e experiências incríveis que mudaram minha vida! Tenho o Telmo muito como um pai espiritual mesmo!

Como foi o processo de criação musical para a performance. Houve interação com os artistas? A banda conhecia as pinturas da dupla, elas influenciaram na criação dos temas musicais ou foi pura improvisação? No momento da execução, os atos dos performers coreografavam a música?

Cara, como já disse antes: infelizmente não me lembro de nada, ehhehe! Mas eu era muito fã deles já na época. E dá pra dizer que os dois eram uma puta influência pra mim. Muito do lance gótico do Defalla inicial, comigo, a Biba e o Carlo, vem deles.

A performance *Porquê Choras?* baseia-se em questões da pintura, do desenho, da colagem. É possível criar música usando pensamentos de pintura, desenho e colagem? O Defalla estava interessado neste tipo de questionamento em seu processo criativo ou era simplesmente a força visceral do *rock* atuando?

Absolutamente! Eu sempre criei coisas de um ponto de vista visual. Depois com o advento do computador e dos programas tipo Logic e Live ficou mais fácil ainda visualizar isso tudo: tais programas criam, em termos de imagem da música, uma espécie de Lego musical, hehe. Mas, sim, sempre fomos muito influenciados por arte em geral, pintura, colagem, filmes, quadrinhos, livros - as vezes até mais do que por música em si. E, claro, a influência do *hip-hop* e da música eletrônica e do uso dos *samplers*, levou o lance da colagem a extremos nunca dantes vistos.

A subcultura gótica (*dark*, no Brasil) teve grande influência na obra de Lanes e Nazari, refletindo-se principalmente na adoção de uma simbologia mística cristã e seus rituais. Como o *dark* influenciou o Defalla?

O *dark* foi nosso pão e nossa água na fase inicial, tanto em termos de visual como em termos musicais. POA foi a Londres brasileira nos anos 80, né? HAHAHA! Mas também em termos de imagens e texto: sempre curti muito Poe e gostava dessa visão soturna e pesada do *dark*. Tínhamos uma música que se chamava “Banshee” e falava sobre o medonho bicho que vinha berrar à sua janela numa madrugada fria de *fog* que a morte estava por perto, hahaha.

APÊNDICE C – ENTREVISTA COM CAROLINE COON (Tradução: Marcela Leal)

Artista e jornalista, entrevista concedida por correio eletrônico em março de 2012.

De acordo com o Wikipedia, “the phrase ‘do it yourself’ came into common usage in the 1950s in reference to home improvement projects which people might choose to complete independently”. Apesar disso, desde meados dos anos 1970, a expressão tem sido fortemente relacionada ao movimento *punk*. Graças a você. Como essa associação lhe veio à cabeça?

A associação do "*do it yourself*" como *slogan* não veio a minha mente especificamente em relação ao que eu chamava de movimento *punk* – eu estava apenas afirmando o óbvio que deve ter sido afirmado por pessoas empreendedoras desde o desenvolvimento da linguagem! Quando exortei adolescentes a “fazerem eles mesmos”, estava tentando disseminar a expressão que sabia – aqueles jovens criativos não precisam de "permissão" de adultos ou muito dinheiro para ter iniciativa e criar. "*Doing it yourself*" é intrínseco ao rito de passagem da dependência da infância à liberdade da fase adulta e tem relação com o que eu esperava como um movimento de contracultura em desenvolvimento. Senti que era necessário afirmar que adolescentes poderiam e estavam criando música popular e sua "cena" sem a necessidade de equipamentos caros, gerentes ou grandes contratos com gravadoras.

O *punk* britânico parece esteticamente muito mais coerente que seu “primo” novaiorquino pluralista (se pensarmos na cena do CBGB, onde as bandas pareciam ter musicalmente muito pouco em comum). Por quê?

Aos meus ouvidos, as bandas no CBGB's tinham muito em comum - um típico som trash rock de garagem! Se pensarmos no início da cena punk americana, tem uma coerência, uma estética muito americana de fronteira nela - um 'estilo de fronteira' que associa-se à espaços abertos, roupas de trabalho e falta de prumo, um visual desalinhado e cabeludo, um visual que na música popular percorre do cantor folk andarilho branco até o grunge e som de garagem americanos. Muito do que é considerado punk americano é o que eu chamaria de "música de garagem". O punk 'arte' de bandas como de Patti Smith, Television, Blondie e Talking Heads são outro assunto. A estética coerente do que chamo de estilo punk rock arte é uma função do

fato, frequentemente ignorado, de que foi criado por um ex estudante de arte em oposição ao estilo hippie dos anos 60. Adolescentes em Londres, em 1976, consideraram que o movimento hippie tinha falhado, e o estilo que eles inventaram era anti-hippie: tecido sintético, não orgânico; alfinetes, não bordados; calças sob medidas, não jeans; calças justas, não boca-de-sino; urbano, não étnico; pesado, não leve; rígido, não fluido; e o mais significativo, não Paz e Amor, mas sim Ódio e Guerra! Pelo Reino Unido ser uma ilha pequena, o impacto de um "novo" desenvolvimento ou estilo é contido e amplificado, diferentemente dos EUA, onde enormes distâncias geográficas diluem e dispersam qualquer 'novidade'. Além disso, o Reino Unido tem um generoso Estado-Providência que dá às pessoas criativas, na maioria jovens, a liberdade de estarem "desempregados" e vivendo do capital que o Estado-Providência os provê sem a necessidade de ganhar dinheiro ou lucros com sua criatividade. Para se ter lucros com a criatividade, normalmente é necessário ser blando. Nos EUA, a pressão sob os jovens para serem brandos e "comerciais" pode inibir a criatividade e experimentação.

O *punk* despreza o passado, mas é bastante calcado na nostalgia dos anos 1950; começou confrontando o sistema mas acabou como uma mercadoria cultural; é assexuado (de acordo com Poly Styrene), mas sua moda é repleta de figurinos do sadomasoquismo e sexo extremo. As copntradições são o combústivel principal do *punk*?

Dado que não existe uma narrativa *punk*, não posso concordar com a afirmação que o "punk despreza o passado" ou "é muito baseado na nostalgia dos anos 50". Não conheço nenhuma referência que possa confirmar tais afirmações. Por favor, questione a afirmação "começou confrontando o sistema e acabou virando uma mercadoria cultural". O que começou aqui? Desde quando algo não é uma mercadoria? Teóricos que demonizam o risco da mercantilização parecem analfabetos econômicos. Pessoalmente, sempre fui muito grata por existirem pessoas criativas que fazem livros, arte, música e moda que posso comprar (normalmente muito menos do que realmente custou ao artista para criar e produzir). Esperancosamente, uma porção do dinheiro que gasto nos produtos de cultura, voltará aos ótimos produtores criativos que poderão, então, continuar sua criatividade e viver com os ganhos de seu trabalho criativo! A menos que acadêmicos entendam o contexto social e político dos anos 1970 em que uma geração de adolescentes emergiu, qualquer comentário sobre ser assexuado (segundo Poly Styrene) será sem sentido. Para entender a adoção do S&M como estilo ao se vestir para algumas mulheres punks, acadêmicos precisam examinar a

reação contra a segunda leva feminista que confrontou as adolescentes mulheres nos anos 70. Como você acha que adolescentes mulheres poderiam confrontar a indignação de sempre e somente serem consideradas "objetos sexuais"? Parte do paradoxo da assexualidade contra S&M é a função da ambivalência dos jovens sobre sua própria sexualidade enquanto amadurecem à fase adulta – é um aspecto da estratégia necessária para negociar e confrontar o patriarquismo e a misoginia. Contradição não é específico o suficiente para o *punk*. Considero seu principal combustível o Pessimismo ou então, uma vez que a maioria dos *punks* foram conscientemente raivosos com o mundo em que foram forçados a viver, Raiva, que pode ser considerada como principal combustível do *punk*.

Para o crítico Fredric Jameson, o pós-modernismo é a expressão do capitalismo tardio. Ele também considera o *punk* um exemplo de música pós-moderna. Logo, podemos dizer que o *punk* é uma expressão do capitalismo tardio?

Desde que obviamente não estamos em um período de 'capitalismo tardio' - capitalismo é um sistema sempre em desenvolvimento que é assunto de responsabilidade, regulamentação e melhorias - então qualquer teoria que diga que o punk é "um exemplo típico de música pós-moderna" e "uma expressão do capitalismo tardio" é obviamente errada, ou pelo menos muito contenciosa. Tal teoria como a de Jameson pode parecer separada da prática criativa atual e ter pouco fundamento, na verdade. O que exatamente é 'pós-moderno' em música popular? Não é possível desafiar acadêmicos cujas teorias foram provadas estarem erradas ou então parar de citá-los?

No livro de Jon Savage *England's dreaming*, a cineasta Mary Harron coloca que “havia algo sobre ele [o *punk*] que era muito rigoroso, teve um elemento arte nele, sempre”. Em sua opinião que rigor é este a que Harron se refere? E que elemento arte poderia ser este?

Mary Harron, com quem trabalhei no final dos anos 70, foi uma das mulheres com massa crítica habilitada pelo seu próprio talento e pela segunda leva do feminismo que fez seu lugar num âmbito de trabalho dominado pelos homens. Ela entende o que é preciso para ser criativa, por isso mesmo, está absolutamente certa por ter identificado o "elemento arte muito rigoroso" no *punk* que tornou o movimento internacionalmente tão persistente e bem sucedido. O "rigor" a que Harron refere-se, é a eliminação da indulgência e a habilidade

necessária para se produzir boa arte. O mito foi disseminado, não menos pelos próprios adolescentes, que nenhuma habilidade ou técnica era necessária para compor ou tocar música popular. Esta "habilidade não exigida" era a bravata da juventude, uma fachada na qual poderiam se esconder por trás enquanto as habilidades necessárias eram alcançadas. Os músicos *punk* que sobreviveram e tornaram-se mundialmente famosos o fizeram, pois quando subiram ao palco, trabalharam muito, praticaram e ensaiaram para tornarem-se tecnicamente proficiente e até mesmo grande músicos. Arte é sinônimo de rigor. É a presença da arte na música, nas roupas, nos posteres, nas capas de discos e etc. que deu impacto ao movimento *punk rock*.

Podemos considerar o *punk* um movimento artístico, por quê?

As pessoas ainda estão discutindo o “*punk*” há trinta e seis anos desde que o movimento eclodiu em nossa cultura, exatamente porque arte era fundamental para como os jovens músicos se apresentavam. Muitas pessoas, como eu, que trabalharam juntas para criar o movimento *punk rock*, haviam frequentado escolas de arte e foram movidas pelo desejo de mostrar o que quer que fizessem com arte, coerência e estilo. Músicos do movimento *punk rock* eram muitas vezes alinhados ou inspirados por arte política do passado – arte da Revolução Russa, o Movimento das Mulheres, Vorticismo, Situacionismo, Movimento Hippie – que é uma das razões por terem sido bem sucedidos em criar seu próprio estilo original e identificável. O estilo visual do *punk* é uma expressão de seu contexto social e, por pensar ou considerar o *punk* como um "movimento artístico", é possível identificar as questões sociais e políticas que muitos adolescentes da geração *punk* aderiram. As condições sociais da época levaram ao pessimismo e desespero juvenil. Observe a auto-destruição, a vulnerável *body art*, os cortes e *piercings*, o sangue como 'decoração' da vestimenta e você vislumbrará a raiva e a perda de esperança que o movimento *punk* tão corajosamente confrontava e expressava!

O crítico Mark P. afirmou que o *punk* morreu no dia em que o The Clash assinou com a gravadora CBS. Podemos considerar esse fato como uma das duas formas de incorporação das subculturas que Dick Hebdige menciona em seu “Subculture; the meaning of style” (a forma mercadológica). Você concorda com Mark? Ou, apesar de sua incorporação, o *punk* ainda vive?

Foi o entendimento político ingênuo de Mark P. (era jovem e iletrado) que, em um momento de desilusão, levou-o a dizer que o "*punk* morreu no dia em que The Clash assinou com a CBS". Obviamente o *punk* não morreu! Além disso, dado que subculturas como o punk existem por causa de uma cultura dominante opressiva, e dado que subculturas normalmente existem para desafiar e contestar a cultura dominante opressiva, o fato de que algumas das soluções para as queixas da subcultura são 'incorporadas' à cultura dominante deveria ser motivo de celebração. Quando as contestações subculturais tornam-se mainstream ou são 'incorporadas', então, na maioria dos casos, a cultura foi aprimorada. Um dos principais motivadores da subcultura é o desejo pela mudança. É sempre uma boa idéia analisar o que muda para a cultura a proposta da subcultura. Em subculturas capitalistas democráticas expandidas e aliadas à liberdade de expressão, eles são os grupos sociais aprimorados que propulsam a contínua mudança do capitalismo. A maioria das décadas capitalistas tem sido marcadas por críticas subculturais que acarretam mudanças - cada crítica subcultural torna-se uma inspiração e uma força propulsora para a crítica de subcultura da próxima geração. O punk está muito vivo como agente provocador de mudanças. A esquerda valoriza o elemento masculino do punk, pois a narrativa masculina do punk é pessimista, o que reflete o esquerdismo pessimista do homem branco exemplificados nos escritos de Dick Hebdige. Na verdade, a narrativa feminista do punk é quase que totalmente ignorada pelos homens brancos acadêmicos. Por quê? Poderia ser pelo movimento de Libertação da Mulher como expressa na narrativa feminista do punk ser uma revolução em acontecimento altamente bem sucedida, otimista e esperançosa?

Nos últimos anos você tem trabalhado com coagens, uma forma de arte bastante *punk*. Qual a influência do *punk* em seu trabalho?

O punk certamente usou a colagem como elemento de sua estética – mas, para mim, o método da colagem antecede o *punk* por décadas. Na verdade, o desejo de fazer narrativas complexas em uma superfície lisa dentro de uma moldura simples é tão velho quanto a própria arte – observe as pinturas de parede egípcias de 5000 a.C. ou a tapeçaria Bayeux, de 1070 d.C.. Imagens impressas baratas que emergiram no século XIX tornaram a narrativa da colagem e da fotomontagem mais fácil. Desde minha adolescência tenho usado a colagem em minha prática artística, inspirada por artistas como Hannah Höch, Pauline Boty e Colin Self. O “estilo” *punk* não teve influência em meu trabalho – meu trabalho que teve alguma influência no estilo *punk*. O que me influenciou do *punk* foi a “atitude”. Com o *punk* – e a primeira vez

em que vesti uma jaqueta *perfecto* de couro preta – encontrei uma maneira de ser assertiva! O estilo “durão” do *punk*, o fato de que nós mulheres podíamos usar botas Doc Martin com nossas microssaias, era muito libertador. O *punk* ajudou a construir minha auto-confiança como artista.

APÊNDICE D – ENTREVISTA COM SIMON REYNOLDS

Crítico musical, entrevista realizada por correio eletrônico, abril de 2012.

No livro de Jon Savage *England's dreaming*, a cineasta Mary Harron coloca que “havia algo sobre ele [o punk] que era muito rigoroso, teve um elemento arte nele, sempre”. Em sua opinião que rigor é este a que Harron se refere? E que elemento arte poderia ser este?

Acho que ela está se referindo a uma política atual ou a uma teoria crítica de arte derivadas de políticas radicais ou escolas e universidades de arte. Havia idéias Situacionistas no ar entre McLaren e Jamie Reid. Penso que Bernie Rhodes teve um passado político de esquerda bem pesado. Mas isto era apenas um lado do *punk*. Tinha um outro lado muito mais politicamente incoerente, mais a ver com a fúria da classe trabalhadora e um prazer delinquente em barulheira e violência, o que levou ao Oi!.

O rigor no *punk* britânico, para mim, está muito relacionado à rigidez ou fanatismo – meio que um desejo por poder e uma visão categórica e absoluta das coisas – que foi uma mudança de sensibilidade, uma reação contra a suavidade hippie, liberalismo lento e tolerância. Havia um tipo de limite não-liberal no *punk* e um desejo por clareza e divisão. Daí a famosa camiseta "um dia você acordará e se dará conta de em que lado da cama tem dormido", feita por McLaren e Bernie Rhodes, que dividiu o mundo entre bom e mau. Tinha os amigos da revolução em um lado, e os contra-revolucionários (incluindo muitos ex heróis que eram vistos como liquidados, como Bryan Ferry).

O *punk* britânico parece ser esteticamente coerente mais que sua versão novaiorquina e pluralista (especialmente se pensarmos na cena do CBGB, onde as bandas parecem ter pouco em comum). Por quê?

Acho que no início, havia meio que uma vontade de união, uma força centrípeta. Quanto mais definido for o estilo de uma subcultura ou de um movimento - em termos de roupas, cabelos, design gráfico dos discos, filipetas e pôsteres e em termos musicais também – mais ela se sobressairá contra o pano de fundo cultural. Então, no início, estavam indo em direção à

união, depois, as pessoas começaram a rejeitar aquela uniformidade e partiram para trajetórias artísticas mais individualistas – que foi o que aconteceu com o pós-*punk*.

Hoje podemos estabelecer uma certa tradição anti-arte do futurismo e do dadaísmo até o *punk*. Mas os *punks* originais estavam cientes disso ou é um tipo de criação crítica?

Alguns sim. Havia muitos estudantes de arte envolvidos e até pessoas que não frequentaram escolas de arte crescendo interessados em idéias, você sabia sobre Dadaísmo, Surrealismo e coisas do tipo. Eu certamente sabia – sabia de Dadaísmo antes mesmo de saber do *punk*. Creio que ocorreram grandes exposições daquele tipo de arte na Grã Bretanha no final dos anos 60 e início dos 70. O Dadaísmo também era conhecido por causa de coisas como Monty Python, que foi algo tremendamente significativo no Reino Unido – um tipo de Beatles da comédia. E a música dos anos 1960 em si teve um elemento dadaísta – pense em "I Am The Walrus". Então não eram coisas particularmente obscuras e algumas das pessoas envolvidas com o *punk* conscientemente sabiam daquela história e como poderia relacionar-se com certos aspectos do que estavam fazendo. Os Futuristas eram um pouco mais obscuros, mas, novamente, se você fosse um estudante de arte, como muitos *punks* eram, poderia muito bem ter sabido sobre os Futuristas.

Há um tipo de mentalidade, entre os espertos, jovens autodidatas, que amam este estridente movimento artístico e a idéia do manifesto. O Dadaísmo, em particular, é uma combinação irresistível de alto intelectualismo e da ânsia adolescente por vandalismo, perversidade e travessuras. O livro *Metroland*, de Julian Barnes, tem uns jovens garotos suburbanos crescendo no início e no meio dos anos 1960 que estão sempre tentados a *épater la bourgeois* – chocar a classe média. A mesma classe média em que cresceram fazendo parte.

De acordo com o artista e escritor Dan Graham, o *punk* foi “desenhado para parecer para a mídia liberal como (ambiguamente) fascista” com o objetivo de “deliberadamente minar as presunções liberais da sociedade”. Você concorda com a posição de Graham? Por que o *punk* é tão fascinado pelo fascismo?

Puramente para chocar, creio. E isso é uma expressão de traição, de aliar-se com o inimigo. Quando cresci, nos anos 1960 e 1970, filmes da II Guerra Mundial estavam constantemente

na TV. A Grã Bretanha era o herói, lutando contra os nazistas. Este tipo de filme, em preto-e-branco, a maioria originalmente feita nos anos 1950, passavam bastante na TV e penso que eles eram um tipo de consolação pela perda do Império. Ao menos houve um tempo quando nós, a brava pequena nação ilha, salvamos o mundo. Então, usar um símbolo nazista era a coisa mais ofensiva que alguém poderia fazer em termos de gesto, para a geração de seus pais, que na verdade havia vivido durante a guerra, perdido parentes em combate, tivera que esconder-se embaixo no porão da cozinha durante os bombardeios – este era o maior gesto de rebeldia, ofensa e repulsa que poderia ser feito.

Dick Hebdige argumenta que era uma falta de significado que pretendia comprometer o poder de todos os símbolos e indicadores. Mas eu não acho isso, o significado da suástica era muito fixo e deliberadamente exercido. Queria dizer que você rejeitava os sacrifícios da geração da guerra, você rejeitava o orgulho britânico em estar do lado certo da única Guerra Boa. Era traição.

Também conectou-se, creio eu, à linha não-liberal no punk, essas tendências anti-hippie, anti-amor e anti-tolerância; o interesse pelas roupas sadomasoquistas e fetichistas; um sentimento de que era hora para rigor e clareza, disciplina e união.

A cena gótica (que aqui foi chamada de *dark*) teve muita influência no Brasil nos anos 1980. Como uma subcultura como essa pode ser tão bem sucedida em um país como o Brasil?

Não sei. Acho que talvez se você for muito alienado de sua sociedade, então vestir-se de preto no calor é ainda mais apelativo. Existem muitos fãs de Death Metal e Black Metal na Flórida, que é algo semelhante. Você está vivendo no estado ensolarado, que gira tudo em torno da praia, do turismo e das palmeiras, então como rebelar-se? Você veste-se de preto, a pior cor para se usar quando o sol está brilhando.

APÊNDICE E – ENTREVISTA COM NICHOLAS ROMBES

Estudioso do *punk*, entrevista realizada por correio eletrônico, março de 2012.

1) O *punk* despreza o passado, mas é calcado na nostalgia dos anos 1950; começou confrontando o sistema, mas terminou como uma mercadoria cultural; é assexuado (conforme a cantora Poly Styrene), mas sua moda é repleta de figurinos de sexo extremo e sadomasoquismo. A contradição é o combustível principal do *punk*?

Talvez, mas somente até um ponto. Não creio que bandas como os Ramones viam qualquer contradição no que faziam: eles genuinamente amavam a música *powerpop bubblegum* dos anos 1950 e queriam trazê-la de volta à vida, ainda que à maneira minimalista deles próprios. A contradição estava em como o *punk* era percebido, porque itens de fetiche como o couro negro, por exemplo, não foram uma introdução de algo novo e chocante, mas principalmente uma recuperação de modas desviantes do passado (Marlo Brando no filme *O Selvagem*, de 1953, ou os delinquentes chapados em *A Marca da Maldade*, de Orson Welles)

2) Para o crítico Fredric Jameson, o pós-modernismo é a expressão do capitalismo tardio. Ele também considera o *punk* um exemplo de música pós-modernista. Logo, podemos dizer que o *punk* é uma expressão do capitalismo tardio?

Eu estaria mais inclinado a considerar a música que conta com *sampling* e mixagem (certas vertentes de *hip-hop*, eletrônica etc.) como expressões do capitalismo tardio maiores que o *punk*, que é muito ligado a noções de “autenticidade” e um tipo de ética de trabalho industrial. A valorização do aspecto DIY do *punk* esbarra em uma tradição musical bastante antiga (o *blues* etc.) que evita a tecnologia pós-moderna (por exemplo: não há sintetizadores). Ao contrário, o *punk* é profundamente enraizado em uma tradição humanista. É também interessante notar que, em *Pós-modernismo ou A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, a única banda *punk* que Jameson cita pelo nome é o The Clash, grupo cujo explícito e “sincero” posicionamento político o coloca muito mais na careta tradição da música de protesto dos anos 1960, do que no nihilismo apolítico do *punk*.

3) No livro de Jon Savage *England's dreaming*, a cineasta Mary Harron coloca que “havia algo sobre ele [o *punk*] que era muito rigoroso, teve um elemento arte nele, sempre”. Em sua opinião que rigor é este a que Harron se refere? E que elemento arte poderia ser este?

Harron está certa. O rigor, acredito, é o senso de formalismo do *punk*. Especialmente em bandas como Wire, Ramones, Pere Ubu, The Slits, a música é quase estrutural. A adesão a uma única idéia. Em termos de elementos artísticos, houve muitos. Certamente o minimalismo, especialmente em termos de repetição. E também (como Greil Marcus mostrou muito bem) o Situacionismo. E com as bandas de NY como Patti Smith e Television (principalmente com Richard Hell) houve uma forte ligação com a poesia, especialmente Rimbaud e Robert Bly. E certamente o cinema da *Nouvelle Vague* francesa (de onde, alguns dizem, a música *new wave* tirou seu nome) e os filmes de Godard e Truffaut (Richard Hell cortou e espetou seu cabelo para imitar Antoine de *Os Incompreendidos*).

4) O *punk* britânico parece ser esteticamente mais coerente, mais ortodoxo, que sua versão pluralista de Nova York. Por quê?

Esta é realmente uma boa questão. Creio que uma razão é absurdamente simples: a existência do [bar] CBGB e [seu dono] Hilly Kristal. O CBGB foi notavelmente aberto para todo o tipo de bandas, com estilos abrangendo *bluegrass country*, *punk*, eletrônica (por exemplo: Suicide), *power pop* (Blondie, The Marbles), *hard rock* (AC/DC tocou lá em 1977) e a emergente *new wave*. A “cena” era – ao menos entre 1974-77 – notavelmente aberta e fluida em grande parte pelas preferências de Kristal serem tão vastas.

5) Hoje podemos traçar uma linha do futurismo e do dadaísmo até o *punk*, estabelecendo uma certa tradição antiartística. Todavia, estavam os *punks* originais cientes destas conexões? Ou isto é um tipo de criação crítica?

Não creio que seja uma criação crítica, apesar do próprio *punk* – como qualquer movimento estético – ser sempre uma co-criação daqueles que o documentam e escrevem sobre ele. No lado britânico, Malcolm McLaren era mergulhado no movimento Situacionista, e consciente e deliberadamente empregou suas estratégias provocadoras/táticas de choque, quando foi empresário dos New York Dolls e, logo depois, dos Sex Pistols. E seu compatriota, o artista

Jamie Reid (que fez capas e pôsteres dos Sex Pistols), posicionou a colagem Situacionista no primeiro plano, criando a assinatura “visual” do *punk* britânico. Os integrantes individuais das várias bandas foram parte de tudo isso; eles não poderiam evitar.

E nos Estados Unidos, pessoas como Patti Smith, Richard Hell, David Thomas (do Pere Ubu) foram altamente inspirados e conscientes da influência do Simbolismo francês, Dadaísmo, o método *cut-up* de William Burroughs, a *Nouvelle Vague* francesa etc. Até mesmo Tommy Ramone havia realizado filmes de vanguarda antes dos Ramones (há algumas citações dele sobre isso no livro de Clinton Heylin *From the Velvets to the Voidoids*).

6) De acordo com Dan Graham *punk* foi “desenhado para aparecer para a mídia liberal (primeiramente) como (ambiguamente) ‘fascista’” para “solapar as presunções liberais da sociedade”. Você concorda com a posição de Graham? Por quê o *punk* é tão fascinado pelo fascismo?

Penso a fascinação pelo facismo (há!) como parte de uma tendência maior que possuiu duas partes. De um lado, houve um simples desejo de muitos jovens de espetar e chegar sob a pele da geração anterior. Isso ficou cristalizado no *punk*, mas estava presente em outras formas de cultura popular, em filmes como *The Boys from Brazil* (1978), um suspense/fantasia sobre a ressurreição do Terceiro Reich, ou o filmes de *exploitation* como *Ilsa, She Wolf of the SS* (1974). Anterior a isso, há um uso aberto da iconografia e dos símbolos nazistas (na comédia, é claro) em produções totalmente *mainstream* como de *The Producers* (1968), de Mel Brooks, e sua peça dentro da peça, “Primavera para Hitler.”

Mais sombriamente, a terrível recessão econômica de meados dos anos 1970 foi canalizada em cultura popular de outras maneiras, como nos filmes de vigilantes como *Death Wish* (1974) e na hiper violência (para a época) de filmes como *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) e *The Last House on the Left* (1972). Apesar de não possuir temática nazista, a violência e o anti-humanismo desses filmes vem das mesmas condições que deram expressão aos modos fascistas de algumas bandas *punk*.

APÊNDICE F – REGISTRO DA PERFORMANCE *PORQUÊ CHORAS?*

Câmera 1 - <http://www.youtube.com/watch?v=60IqDboTCYs>

Câmera 2 - <http://www.youtube.com/watch?v=1VW4X6wBsu0>