

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS, MÍDIA E ARTE

Bruno Trochmann

**Drone, Rock, Revolução:
teoria crítica, prática crítica a partir de Henry Flynt**

Campinas, Dezembro de 2018

Ficha catalográfica elaborada por Marluce Barbosa – CRB 8/7313
Sistemas de Bibliotecas e Informação – SBI – PUC-Campinas

t709.04 Trochmann, Bruno.
T843d Drone, rock, revolução: teoria crítica, prática crítica a partir de Henry Flynt / Bruno Trochmann. - Campinas: PUC-Campinas, 2018.
92f.

Orientadora: Luisa Angélica Paraguai Donati.
Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Centro de Linguagem e Comunicação, Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte.
Inclui bibliografia.

1. Arte conceitual. 2. Flynt, Henry, 1940-. 3. Música experimental. 4. Teoria crítica. 5. Crítica marxista. I. Donati, Luisa Angélica Paraguai. II. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Centro de Linguagem e Comunicação. Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte. III. Título.

22. ed. CDD – t709.04

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS, MÍDIA E ARTE

Bruno Trochmann

**Drone, Rock, Revolução:
teoria crítica e prática crítica a partir de Henry Flynt**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre no curso de Pós-graduação Stricto Sensu em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

Orientadora: Dra. Luísa Paraguai Donati

Campinas, Dezembro de 2018

BRUNO TROCHMANN

“DRONE, ROCK, REVOLUÇÃO: TEORIA CRÍTICA, PRÁTICA CRÍTICA A PARTIR DE HENRY FLYNT”

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação de Mestrado em Linguagens, Mídia e Arte da PUC-Campinas, e aprovada pela Banca Examinadora.

APROVADA: 14 de dezembro de 2018.

Luis Paraguai

Prof.^a Dr.^a Luísa Angélica Paraguai Donati
(Orientadora - PUC-CAMPINAS)

Márcia Eliane Rosa

Prof.^a Dr.^a Márcia Eliane Rosa
(PUC-CAMPINAS)

Jean Pierre Cardoso Caron

Prof. Dr. Jean Pierre Cardoso Caron
(UFRJ)

AGRADECIMENTOS

**Aos meus pais pelo apoio e incentivo sempre constante;
à Flávia Recabarren de Castro pela ajuda, compreensão e o esforço de cuidar do nosso filho
Gregório; e a Flávio Antônio de Castro pelo incentivo para que eu seguisse com a pesquisa;
a todos meus amigos que estão há anos ajudando e atuando junto; seja para produzir ou para
circular nossos trabalhos e debates, em especial Cindy Lensi, Filipe Amorim, Eduardo Araújo e
Vitor Wutzki;**

**Ao meu amigo Jean Pierre Cardoso Caron por todo apoio teórico, prático e militante;
a minha orientadora Luísa Paraguai por guiar esta pesquisa de forma tão aberta e
democrática;**

e ao Gregório que torna tudo mais divertido

ÍNDICE

RESUMO/ABSTRACT	07
INTRODUÇÃO	09
1. UMA INTRODUÇÃO A TEORIA CRÍTICA MARXISTA E A QUESTÃO DE VANGUARDA ARTÍSTICA EM LUKACS, BRETCH, ADORNO E DEBORD	13
2. THE INSURRECTIONS: Henry Flynt contra o imperialismo da vanguarda	29
2.1. PRIMEIRO ROUND: “Essay: Concept Art” (1963)	35
2.2. SEGUNDO ROUND: “From Culture to Veramusement”, “Art Or Brend?” (1964), “Destroy serious culture!”	42
2.3. TERCEIRO ROUND: “Communists must give revolutionary leadership in culture”, “Stockhausen - patrician ‘theorist’ of white supremacy go to hell!”	49
2.4. ENTRE VELVETS E INSURRECTIONS: “No blues licks” vs. “Ethnic chops”	61
3. “O PEQUENO LIVRO VERMELHO DO DRONE”	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95

RESUMO

Partindo da teoria crítica e prática artística desenvolvida por Henry Flynt (1940-) o trabalho propõe desenvolver um método a ser exercitado na pesquisa artística dentro do campo da música experimental. Henry Flynt lida com o questionamento da hegemonia da arte eurocêntrica nos meios institucionais e na hierarquização cultural da sociedade, propondo alternativas a este cenário em seus trabalhos e assumindo uma postura política contra o imperialismo cultural, o colonialismo e o elitismo eurocêntrico. A esse sistema crítico construído pelas leituras de Flynt foi então aplicado uma prática sonora chamada “O Pequeno Livro Vermelho do Drone”. Dentre as principais abordagens discutidas no projeto estão em foco a proposição por Henry Flynt da música negra como base para uma cultura revolucionária e o uso do *drone* para a construção de novas formas de expressão não-hierárquicas.

PALAVRAS-CHAVE: Metodologia Aplicada em Artes, Processo de criação, Música Experimental, Teoria Crítica Marxista.

ABSTRACT

Starting from the critical theory and artistic practice developed by Henry Flynt (1940-) the work proposes to develop a method to be exercised in the artistic research within the field of experimental music. Henry Flynt deals with the questioning of the hegemony of Eurocentric art in the institutional media and in the cultural hierarchy of society, proposing alternatives to this scenario in his works and adopting a political stance on cultural imperialism, colonialism and Eurocentric elitism. This critical system built by Flynt's readings was then applied to a sound practice called "The Little Red Drone Book". Among the main approaches discussed in the project are the focus of Henry Flynt's proposition of black music as the basis for a revolutionary culture and the use of the drone for the construction of new non-hierarchical forms of expression.

KEYWORDS: Applied Arts Methodology, Creation Process, Experimental Music, Marxist Critical Theory.

“Para mim, ser inovador não significa ser mais inteligente, mais rico, não é uma palavra, é uma ação” (COLEMAN apud DERRIDA, 1997, p.9)

INTRODUÇÃO

Este trabalho busca na pesquisa em Artes articular uma abordagem da teoria crítica e da prática artística de maneira conjunta, simultaneamente influenciando-se: a prática orientada pela teoria e a teoria modificando-se conforme os eventos da experiência prática. Reconhecemos o desafio de desvelar a densidade filosófica do autor Henry Flynt, mas, sobretudo, de perder o lugar de embate da prática pautada por uma teoria preconcebida. Talvez, os únicos lugares desse tipo de proposta poder fazer sentido sejam na prática artística ou na militância política.

O problema central para esta pesquisa parte, então, de meu trabalho em música, e dos problemas que este me apresenta na esfera política, relacionados ao imperialismo cultural, ao colonialismo e ao elitismo eurocêntrico. Pergunto-me sobre a possibilidade de desenvolver um mecanismo crítico que pudesse ser utilizado tanto para ler as obras de outros, como a minha produção. Seria viável atuar como um filtro sob o qual eu poderia colocar um objeto e observar seus pontos e momentos de conflito com minhas posições?

Retomando minha prática artística, percebo sua dependência da pesquisa e exploração de expressões culturais não-européias e de um espaço de experimentação formal, da música experimental e de vanguarda. Nessa posição, como um artista pertencente a uma cultura e classe social totalmente externas àquela de origem das expressões culturais que me inspiram (sendo um artista branco de classe média alta), as questões quanto ao colonialismo e imperialismo cultural não são apenas uma preocupação trivial, mas constituem uma ameaça constante à relevância política do próprio trabalho.

Para esta abordagem, aponto Henry Flynt, artista/pensador da cena experimental pós-Cage de Nova York dos anos 60, como elemento-chave. Henry Flynt apresentará preocupações muito próximas às apontadas anteriormente, além de também conter em sua obra elementos presentes em minha prática artística e reflexão pessoal, como a exploração do rock como linguagem, o uso do *drone* (sons longos) e suas implicações políticas e a oposição ao eurocentrismo da arte, além de profundamente envolvido com outros artistas que também me influenciaram

enormemente, como La Monte Young, Tony Conrad, o FLUXUS e o Velvet Underground.

O primeiro capítulo é uma breve apresentação da teoria crítica marxista e a posição de alguns de seus autores sobre a questão da vanguarda artística. Acredito que a crítica de Henry Flynt à vanguarda eurocêntrica está de certa forma inserida na teoria crítica marxista, mesmo que seus textos não se utilizem da mesma terminologia, certamente fazem parte de uma perspectiva revolucionária e anticapitalista. Dos autores escolhidos, Gyorgi Lukács, Bertold Brecht e Theodor Adorno desenvolvem suas posições durante o período entre guerras e no pós-guerra, efetivamente produzindo um embate no campo da teoria crítica. Por fim, a posição de Guy Debord, um autor contemporâneo à Flynt, que irá, acredito, apresentar uma crítica à vanguarda mais próxima de Flynt, propondo uma postura anti-arte semelhante em sua radicalidade e dureza para com a instituição artística burguesa.

O segundo capítulo apresenta Henry Flynt e seus embates com a arte ocidental e o que chama de “Cultura Séria”. Flynt (1963) rompe com a vanguarda, assumindo um engajamento político na esquerda revolucionária e apontando formas populares do jazz e do *rock and roll* negro como músicas mais avançadas, política e artisticamente, de seu tempo. Flynt propõe uma abordagem da arte a partir das culturas musicais subjugadas para se apropriar das técnicas e tecnologias da vanguarda, invertendo os processos do imperialismo cultural e tomando como antagonista a arte eurocêntrica. Sua prática artística tenta encontrar uma forma de expressão que possa abordar a arte de outras culturas sem vícios colonialistas e racistas. O capítulo termina com uma comparação entre a abordagem de Flynt do *rock* no disco “*Henry Flynt and the Insurrections*” e a do grupo Velvet Underground e de Lou Reed. Do contraste dessas abordagens surge a possibilidade de elaborar um método a partir da obra de Flynt, sendo que o material que inspira e os procedimentos adotados por ambos artistas são praticamente as mesmas, mas existe uma radicalidade política e artística que impede que a obra de Flynt se comporte da mesma maneira.

O terceiro e último capítulo apresenta o pensamento de Flynt enquanto um método e relata uma tentativa de aplicá-lo, desenvolvendo um projeto de música experimental

intitulado “*O Pequeno Livro Vermelho do Drone*”. Nesse capítulo há também um breve relato pessoal que contextualiza a minha prática artística e apresenta o percurso de pesquisa e desenvolvimento que me levou ao encontro do pensamento de Henry Flynt e como sua obra oferecia algumas respostas para uma série de pontos politicamente problemáticos da minha produção. Ao final, também, apresento minhas questões enquanto sujeito urbano e desenraizado e como isso reflete na adoção do conceito de Mark Fisher (2014) de “modernismo popular” e a necessidade de uma abordagem simultaneamente cosmopolita e militante da cultura.

Muito resumidamente: a arte é um campo organizado e saturado pelo poder capitalista. Há muito claramente um sistema de arte capitalista, com suas regras, convenções e instituições, relações e tendências, prazeres e reforços, e assim por diante. Visto dialeticamente, o que acontece dentro desse sistema tem seus momentos críticos e utópicos. Enquanto tais momentos não forem totalmente excluídos, temos que reconhecer a relativa autonomia da arte e o valor de uso de oposição. A arte não é totalmente redutível ao intercâmbio de valores e funções sociais afirmativas. Mas também é claro o suficiente que o sistema de arte administrado canaliza a atividade da arte como um todo de maneiras que são afirmativas e estabilizadoras. Isto foi bem marcado e elaborado: a arte em resumo contribui para a reprodução do processo global dado. A questão é quais trabalhos ou práticas específicas podem ser capazes de fazer de dentro e contra (este sistema) (RAY, 2010, nossa tradução).¹

¹ “Very briefly: art is a field that is organized and saturated by capitalist power. There very clearly is a capitalist art system, with its rules, conventions and institutions, relations and tendencies, enjoyments and enforcements, and so on. Seen dialectically, what happens within this system does have its utopian and critical moments. As long as such moments are not utterly excluded, we have to acknowledge art’s relative autonomy and oppositional use-value. Art is not utterly reducible to exchange value and affirmative social functions. But it is also clear enough that the administered art system channels the activity of art as a whole in ways that are affirmative and stabilizing. This has been well marked and elaborated: art in sum contributes to the reproduction of the given global process. The question is what specific works or practices may be able to do within and against it” (RAY, 2010).

1. UMA INTRODUÇÃO À TEORIA CRÍTICA MARXISTA E AO CONCEITO DE VANGUARDA ARTÍSTICA: LUKÁCS, BRETCH, ADORNO E DEBORD

As reflexões de Henry Flynt abordadas neste trabalho, afirmam seu pensamento teórico e prática artística enquanto uma postura revolucionária no campo das artes. Nesse sentido, os textos de Flynt figuram entre outros que questionam o papel das artes em um contexto crítico ao capitalismo, atualizando o debate acerca do lugar da vanguarda dentro do pensamento revolucionário. Assim, este capítulo, enquanto introdutório desta pesquisa, retoma e apresenta diferentes pontos de vista e autores da teórica crítica marxista, partindo inicialmente do conhecido debate acerca das vanguardas entre Lukács, Brecht e Adorno perpetrado no auge do modernismo pós-guerra. Em seguida explora também o posicionamento de Guy Debord, contemporâneo de Henry Flynt. A ideia deste capítulo é apresentar um panorama acerca da questão da relação entre vanguarda e a sociedade dentro do pensamento crítico do século XX, apresentando um referencial teórico para que a posição de Flynt possa ser apresentada no capítulo seguinte em seus próprios termos. Nesse sentido, este capítulo não é de forma alguma uma apresentação da base teórica de Flynt ou desta tese em si, mas uma contextualização teórica que serve de contraste para a leitura da crítica a vanguarda apresentada no capítulo seguinte. Dito isso, esses autores não serão resgatados a frente. Os autores aqui abordados, o são, principalmente, através de textos de Terry Eagleton (“Marxismo e Crítica Literária”, 1976; “A idéia de Cultura”, 2000), Gene Ray (“Adorno, Brecht and Debord: Three Models for Resisting the Capitalist Art System”, 2013), Peter Burger (“Teorias da Vanguarda”, 1976), Anselm Jappe (“Os Situacionistas e a Superação da Arte”, 2011; “Guy Debord”, 1995) e Fedric Jameson (“Marxismo e Forma”, 1971).

É importante, inicialmente, recuperar o posicionamento marxista sobre o lugar da arte na sociedade e sua relação com o conceito de ideologia. Terry Eagleton em “Marxismo e Crítica Literária” apresenta uma definição introdutória do conceito de ideologia e o lugar da arte no contexto de “infraestrutura” e “superestrutura” exposto por Marx:

(para o Marx) As relações sociais entre os homens, em outras palavras, estão em relação estreita com a maneira como ele

produzem sua vida material. (...) O desenvolvimento de novos modos de organização produtiva é baseado em um conjunto alterado de relações sociais- desta vez entre a classe capitalistas, que possui os meios de produção, e o proletariado, cuja força de trabalho o capitalista compra para obter lucro. (...) essas “forças” e “relações” de produção formam o que Marx chama de “estruturaeconômica da sociedade” (...) a “base” econômica ou “infraestrutura”. Dessa base econômica, em todas as épocas, surge uma “superestrutura” - certas formas jurídicas e políticas, um certo tipo de Estado, cuja função essencial é legitimar o poder da classe social que possui os meios de produção econômica. (...) ela também consiste em certas “formas definidas de consciência social” (política, religiosa, estética e assim por diante) que o marxismo designa como *ideologia*. **A função da ideologia (...) é a de legitimar o poder da classe dominante na sociedade; em última análise, as ideias dominantes de uma sociedade são as ideias de sua classe dominante.** A Arte para o marxismo faz, assim, parte da “superestrutura” da sociedade (EAGLETON, 1976, p.18-19).

Integrando a “superestrutura” a arte apresenta-se parte da ideologia dominante, conforme a definição exposta também por Eagleton (1976):

A ideologia não é, em primeiro lugar, um conjunto de doutrinas; ela representa a maneira como os homens exercem seus papéis na sociedade de classe, os valores, as ideias e as imagens que os amarram as suas funções sociais e assim evitam que conheçam verdadeiramente a sociedade como um todo (EAGLETON, 1976, p.36).

No entanto, entende-se que a arte constantemente se mostra simultaneamente imersa na ideologia dominante e potencialmente subversiva. O potencial crítico da arte, presente nas inúmeras obras que apontam as injustiças de seu contexto histórico, não chega a se realizar para além da esfera artística (BURGER, 1976). Em Teorias da Vanguarda, Peter Burger relaciona as potencialidades críticas da arte da sociedade burguesa com a crítica à miséria religiosa, proposta por Marx, frente à mesma contradição política:

A miséria religiosa é, a um só tempo, expressão da miséria real e protesto contra ela. A religião é o gemido da criatura oprimida, o estado de ânimo de um mundo sem coração, assim como é o espírito de situações das quais o espírito se acha ausente. É o ópio do povo. A superação da religião, enquanto superação da felicidade ilusória do povo, é a exigência de sua felicidade real (MARX apud BURGER, 1976, p.25).

Burger (1976) desenvolve a colocação de Marx como um exemplo da estrutura de contradição na ideologia:

A religião é ilusão. O homem projeta nos céus aquilo que gostaria de ver realizado na Terra. (...) 2. Mas a religião contem, ao mesmo tempo, um momento de verdade: é a expressão da miséria real. (...) É também o protesto contra a miséria real, pois, mesmo na sua forma alienada, os ideais religiosos são a medida daquilo que deveria existir na realidade (BURGER, 1976, p.25-26).

A arte, para Burger (1976), aproxima-se da crítica à religião feita por Marx. Assim como a religião é contraditória por apresentar ao mesmo tempo uma especulação metafísica (Deus) e uma verdade material (o protesto da miséria humana), a arte também apresenta um potencial revolucionário que questiona a ordem estabelecida e ao mesmo tempo anula possibilidades de ação política, pois o que se instaura no campo da arte não necessariamente realiza-se na vida. Uma obra quando evoca um embate a um contexto político, resolverá a questão enquanto objeto de arte, não refletindo na própria sociedade. Para Burger (1976), a separação entre a arte e a práxis vital na sociedade burguesa, define uma distância entre a prática artística e as estruturas sociais, ao contrário do que ocorria na sociedade medieval, por exemplo, quando a arte e práticas sociais estavam profundamente interligadas. É esta separação que podemos chamar de “autonomia da arte” em relação à sociedade, pois a arte volta-se para seus elementos constitutivos – a arte pela arte. Após esta separação, mesmo que a arte se volte para elementos da sociedade enquanto conteúdo, seu impacto nessa não ocupa mais o mesmo lugar, estando destinada a influenciar apenas a própria esfera institucional.

Para que a religião pudesse transpor a etapa de contradição apresentada por Marx, seria necessário que essa alcançasse uma dimensão de autocrítica, onde sua contradição interna poderia ser reconhecida e superada.

O momento de verdade está, com efeito, genuinamente contido na ideologia, mas só é libertado pela crítica, (A crítica da religião, ao destruir a aparência da existência real de Deus e de outro mundo, possibilita o conhecimento do momento de verdade da religião, a saber, seu caráter de protesto (BURGER, 1976, p.28).

Esta “etapa de autocrítica” é alcançada, para Burger (1976), pelas Vanguardas. Este conceito de vanguarda será elaborado mais a frente no capítulo que explora a obra de Henry Flynt. Para o autor, a autonomia da arte alcançada no Esteticismo (quando deixa de existir um estilo definido para cada período histórico) permitirá que nas Vanguardas seja desenvolvida uma autocrítica da arte enquanto instituição burguesa, e a proposta de sua superação no sentido hegeliano.

A questão das Vanguardas e seu significado dentro de um contexto revolucionário serão um ponto importante da teoria crítica marxista pós-primeira guerra mundial, tanto por sua proeminência na Rússia pós-revolução, quanto por seu lugar subversivo na Europa demolida. E será abordada na discussão acerca da obra de Henry Flynt no capítulo seguinte.

Primeiramente, gostaria de apresentar, resumidamente, os pontos de vista bastante distintos de Gyorgi Lukács (1885-1971), Bertold Brecht (1889-1956) e Theodor Adorno (1903-1969). Brecht (apud EAGLETON, 1976) e Lukács (apud EAGLETON, 1976) irão, conhecidamente, engajar em um debate direto a respeito do expressionismo, tomando posições antagônicas sobre o assunto, mas baseadas em experiências radicalmente diferentes (Brecht é um artista e fala constantemente a partir de sua própria experiência, enquanto Lukács parte de seus estudos sobre o romance realista do século XIX). Adorno (apud RAY, 2010) por outro lado, apresentará sua interpretação de um modernismo radical dedicado a expor as fissuras alienantes da sociedade burguesa. Em oposição a esses, Debord (1931-1994) manifesta um posicionamento mais próximo de Flynt, sendo ele próprio parte da autodenominada “última vanguarda” da Internacional Situacionista, denunciando

a futilidade política de uma vanguarda puramente artística em uma sociedade dominada pelo espetáculo. Todos estes autores partem de uma leitura marxista da sociedade, de uma interpretação calcada no materialismo histórico e no método dialético.

LUKÁCS

O método dialético é precisamente esta preferência pela totalidade concreta em lugar das partes separadas, abstratas (JAMESON, 1971, p.41).

Existe uma estranheza no fato de Gyorgy Lukács, um dos importantes nomes da teoria crítica do século 20 e profundamente envolvido em eventos históricos como a Revolução Húngara, centralizar seu pensamento sobre grande arte em um gênero específico, o romance, cujo ápice ele encontra no século XIX, em escritores como Balzac e Tolstoi, sob nome de “Realismo”. O que Lukács (apud EAGLETON, 1976) apresenta como o “Realismo” seria a arte genuinamente dialética.

(para Lukács) Em uma sociedade em que o geral e o particular, o conceitual e o sensual, o social e o individual estão cada vez mais dissociados pelas ‘alienações’ dos capitalismo, o grande escritor reúne-os dialeticamente em uma totalidade complexa. (...) a grande arte combate a alienação e a fragmentação da sociedade capitalista, projetando uma imagem rica e multifacetada da completude humana Lukács dá a essa arte o nome de ‘realismo, incluindo nela tanto os gregos como Shakespeare quanto Balzac e Tolstoi’ (EAGLETON, 1976, p.56-57).

O autor relaciona as grandes obras realistas com momentos de grande turbulência revolucionária, nos quais o escritor poderia entender o presente como a história em movimento, relacionando estas obras à profundidade e importância dos eventos e processos sociais vividos (e aí está a questão do Realismo). Realistas como Balzac e Tolstoi viveram momentos de grande conturbação, enquanto seus sucessores, como Flaubert, lidam com a história como um objeto inanimado e não mais um produto das ações humanas vividas. Esta dissociação entre obra de arte e suas condições históricas degenera-se para Lukács (apud EAGLETON, 1976), no

naturalismo e no formalismo. Consolidado o capitalismo industrial no final do século XIX, a sociedade burguesa passa a ser aceita como um fato natural, impossibilitando a produção de uma obra que de fato influencie seu contexto histórico. Em Lukács (apud BURGER, 1976), o modernismo é um aspecto da alienação avançada entre arte e sociedade. Autores, como Beckett, ao se apoiarem na noção de falta de sentido e vazio da vida moderna, negavam o socialismo como possibilidade concreta. Em 1958, participando ativamente no governo da Hungria, Lukács também defendeu o que ele chama de “realismo crítico” frente ao realismo socialista soviético, que ele acusava, por seu caráter naturalista e por vezes romântico, de ocultar as contradições do desenvolvimento socialista.

(para Lukács) Se o naturalismo é uma espécie de objetividade abstrata, o formalismo é então uma subjetividade abstrata; ambos divergem daquela forma de arte genuinamente dialética (o realismo) cuja forma concilia o concreto e o geral, a essência e a existência, o tipo e o indivíduo (EAGLETON, 1976, p.62). Frente a isto, os experimentos formais das vanguardas e do modernismo em geral são uma degeneração burguesa das artes, que acompanha o avanço do capitalismo na cultura, no qual a história aparece como um objeto inerte, e as artes voltam-se para seus elementos de linguagem, reforçando um aspecto das alienações do capitalismo avançado. Lukács (apud EAGLETON, 1976) também aponta para o pessimismo e niilismo modernista como uma fundamentação filosófica burguesa, no sentido em que negam a possibilidade de mudança rumo ao socialismo. A obra de arte, na visão compartilhada tanto por Lukács (apud EAGLETON, 1976), como por Brecht (apud EAGLETON, 1976) e Adorno (apud BURGER, 1974), deve servir para interpretar uma realidade histórica e material, em sua completude, clareza e organicidade. A vanguarda, ao voltar-se para a linguagem, dificulta a leitura desta realidade já fragmentada, reforçando os mecanismos do capital.

(Lukács) condena a arte vanguardista, cujo caráter de protesto ele reconhece com reservas, porque este protesto permaneceria abstrato, sem perspectiva histórica, cego para as forças reais de oposição, que trabalham na superação do capitalismo (BURGER, 1974, p.193).

BRECHT

Na arte há o fato do fracasso e o fato do sucesso parcial. Nossos metafísicos precisam entender isso. Obras de arte podem falhar tão facilmente; é tão difícil para elas ter sucesso (BRECHT, 1967, p.74, nossa tradução)².

Ao contrário dos outros autores apresentados aqui, Brecht (1965) é o único que desenvolve seu pensamento da perspectiva de sua prática artística, em um processo experimental de construção teórica. A sua abordagem sobre a vanguarda está diretamente articulada com seu teatro. Apesar de profundamente influenciado pelos seus conceitos de realismo e alienação, Brecht (apud EAGLETON, 1976) e Lukács (apud EAGLETON, 1976) entraram em conflito direto dentro do conhecido “Debate acerca do Expressionismo”, no qual Brecht (1967) acusa o marxista húngaro de fetichizar a literatura realista do século XIX e ao mesmo tempo ignorar os aspectos mais positivos do modernismo. Brecht, em seu teatro, coloca-se contrário ao naturalismo tradicional, buscando por formas e técnicas que evidenciem o caráter ilusório do drama, expondo as estruturas e meios de sua produção.

Como a ilusão dramática é uma totalidade inteiriça, que esconde o fato de ser fabricada, ela impede que o público faça uma reflexão crítica sobre o modo de representação e sobre as ações representadas (EAGLETON, 1976, p.116).

O público, para Brecht, deveria se sentir alienado na medida em que, não envolto por uma ilusão de realidade, coloca-se frente a uma construção que pode ser questionada e modificada, retomando dentro do espaço teatral a mesma noção de história em movimento elogiada por Lukács (apud EAGLETON, 1976) no realismo. A vanguarda, para Brecht (apud EAGLETON, 1976), tem importância, principalmente, enquanto desenvolvimento das técnicas de narrativa.

Falo por experiência quando digo que não é preciso ter medo de produzir coisas incomuns e ousadas para o proletariado, desde que

² “In art there is the fact of failure, and the fact of partial success. Our metaphysicians must understand this. Works of art can fail so easily; it is so difficult for them to succeed” (BRECHT, 1967, p.74).

elas lidem com uma situação real (BRECHT, 1967, p.84, nossa tradução).³

O uso dessas técnicas, no entanto, o coloca em um lugar muito distinto da arte modernista em geral, pois não assume a modernidade como positiva (Adorno), e também não a condena em seus recursos formais (Lukács). De sua própria forma, Brecht (1967) está mais próximo de buscar obra realista como a proposta de Lukács, baseada na exposição dialética do todo antes obliterado;

O 'efeito de alienação' revela experiências habituais sob uma luz não familiar, fazendo com que o público questione atitudes e comportamentos que consideram 'naturais'. É o reverso do teatro burguês, que 'naturaliza' os acontecimentos mais alheios, processando-os para o consumo imperturbado do público (EAGLETON, 1976, p.118-119).

Ao contrário das vanguardas, que buscavam desmantelar a arte enquanto instituição em direção à reconciliação entre arte e práxis vital (BURGER, 1974), Brecht (apud BURGER, 1974) propõe-se trabalhar dentro das instituições, transformando-as em um lugar no qual o público e artistas podem, juntos, gerar conflitos. Para tanto, o autor vale-se de técnicas que poderiam ser chamadas de "vanguarda" (derrubando a quarta parede, estabelecendo uma narrativa truncada e não linear, facilitando o espaço para debate, e deixando aparente as estruturas teatrais) para quebrar o aspecto fechado das obras e tirar o espectador de seu lugar passivo. Para Brecht (apud RAY, 2010, p.87) "a audiência deve se transformar em experimentadores sociais, e a crítica da realidade deve ser buscada como a fonte central de aproveitamento artístico".

No entanto, o autor não compartilha com as vanguardas, como o surrealismo e o dadaísmo, a ideia de superação da instituição-arte uma vez que escolhe operar dentro da mesma. O objetivo de Brecht em criar uma obra envolvida em uma pedagogia da crítica é ímpar em relação a seus contemporâneos, o que fica claro em sua simultânea influência nesses círculos de vanguarda e sua influência na indústria cultural.

³ "I am speaking from the experience when I say that one need not to be afraid to produce daring unusual things for the proletariat as long as they deal with a real situation" (BRECHT, 1967, p.84).

A intenção de parte dos representantes dos movimentos históricos de vanguarda de destruir a instituição arte jamais foi compartilhada por Brecht. De sua aversão pelo teatro da burguesia culta, o jovem Brecht não concluiu que devesse abolir o teatro como tal, antes queria transformá-lo radicalmente. No esporte, ele encontra o modelo ideal para o novo teatro, cuja categoria central é o entretenimento. O fato de definir a arte como um fim em si mesmo, mantendo assim uma categoria central da estética clássica, somado a sua vontade não de destruir a instituição teatro, mas de transformá-la, torna clara a distância que separa o jovem Brecht dos representantes dos movimentos históricos de vanguarda (BURGER, 1974, p.195-196).

Brecht e Lukács compartilham no entanto, a crença de que a arte deve ter como objetivo a reparação daquilo que foi alienado pelo capitalismo. Brecht propõe uma arte engajada e compromissada com a construção de novas possibilidades e relações sociais, questionando inclusive os lugares estabelecidos entre a obra e o espectador. Este engajamento do artista é o que vai distanciar o pensamento de Brecht do de Adorno.

No modelo brechtiano, os artistas olham para além da lógica imanente da obra de arte e estão trabalhando na forma e nas funções do nexo institucional que condiciona a recepção e os possíveis efeitos que uma obra de arte pode ter. Esse modelo vai além da relação entre obra de arte e espectador, onde o modelo de Adorno gera suas rupturas. O modelo de Brecht tem como objetivo romper as operações das instituições, transformando-as em locais de luta (RAY, 2010, p.87, nossa tradução).⁴

ADORNO

Certamente, algumas das análises mais notáveis de Adorno (...) documentam sua afirmação de que a maior arte moderna, mesmo a

⁴ "In the Brechtian model, artists look beyond the immanent logic of the artwork and are working on the form and functions of the institutional nexus that conditions reception and the possible effects an artwork can have. This model goes behind the relation between artwork and spectator, where Adorno's model generates its disruptions. Brecht's model aims to disrupt the operations of institutions, by turning them into sites of struggle" (RAY, 2010, p.87).

mais aparentemente anti-política ou anti-política, segura um espelho frente ao "sistema total" do capitalismo tardio (JAMESON 1971, p.209, nossa tradução).⁵

Adorno (1961) irá efetivamente elaborar um alinhamento entre o modernismo e as vanguardas apresentando a ideia de que toda grande obra de arte deve refletir o seu contexto histórico e social, e possibilitar leituras críticas. Nesse sentido, a obra de arte no capitalismo tardio recusa-se a apresentar um objeto harmonioso e coerente. Estando a sociedade em um estado de alienação avançado, no qual as leis que governam os homens são tão irreconhecíveis e sem sentido, a arte deve refletir esta existência angustiante e confusa. "In the universal atomistic state of the world, alienation rules over men, turning them into mere shadows of themselves" (ADORNO, 1961, p.160).

Mesmo a abstração de vanguarda que provoca a indignação do filisteu e que nada tem em comum com a abstração lógica ou conceitual, é uma resposta em reflexo à abstração da lei que domina objetivamente a sociedade (ADORNO, 1967, p.190, nossa tradução).⁶

O seu conceito de "modernismo dissonante" apresenta as contradições inerentes do contexto, recusando a narrativa burguesa de liberdade e felicidade na onipresença política do capitalismo. Este "momento crítico" presente nas obras de Vanguarda, apontado por Adorno (1967) (quando a obra de arte evidencia as alienações de seu contexto), depende também da autonomia da arte em relação à sociedade, no sentido de ocupar um lugar exclusivamente crítico. Adorno (1961) apresenta esta leitura crítica do modernismo em oposição à leitura de Lukács sobre o valor de uma "obra orgânica", fechada e coerente.

Qualquer tentativa de criar obras orgânicas fechadas em si mesmas (Lukács as denomina de realistas) é, para Adorno, não apenas uma regressão em relação a um nível já alcançado das técnicas artísticas,

⁵ "To be sure, some of Adorno's most remarkable analyses (...) document his assertion that the greatest modern art, even the most apparently un- or anti-political, in reality holds up a mirror to the 'total system' of late capitalism" (JAMESON, 1971, p.209).

⁶ "Even the avant-garde abstraction which provokes the indignation of the philistine and which has nothing in common with conceptual or logical abstraction, is a reflex response to the abstraction of the law which objectively dominates society" (ADORNO, 1967, p.190).

mas, mais do que isso, suspeita de ideologia. Em vez de desnudar as contradições da sociedade do presente, a obra orgânica, já pela sua forma, promoveria a ilusão de um mundo são, por mais que os conteúdos tornados explícitos pudessem intencionar outra coisa inteiramente diversa (BURGER, 1974, p.189).

Dois exemplos constantemente citados por Adorno (1967) deste modernismo dissonante são Beckett e Kafka, que para além de uma exploração meramente formal de técnicas de vanguarda, conseguem compartilhar uma sensação de claustrofobia e perda de sentido adequada ao seu contexto. Assim, Adorno (1967, p.194) questiona tanto o formalismo puro: “When a work is merely itself and no other thing, as in a pure pseudo-scientific construction, it becomes bad art – literally pre-artistic”, quanto a arte engajada de Brecht, sustentando a autonomia da obra de arte como condição básica de criticidade. Ao assumir a necessidade de engajar a obra de arte em um posicionamento político, o artista estaria voltando-se a um projeto de realidade futura que acabaria por prejudicar a sua apreensão da totalidade de seu contexto histórico e social.

A arte não fornece conhecimento da realidade, refletindo-a fotograficamente ou “de uma perspectiva particular”, mas revelando o que é velado pela forma empírica assumida pela realidade, e isso só é possível em virtude do status autônomo da própria arte (ADORNO, 1967, p.162, nossa tradução).⁷

Antecipando de certa forma a crítica de Guy Debord à arte como parte da “Cultura do Espetáculo” do pós-guerra, Adorno (1967) questiona como, as vezes, a arte engajada pode representar seus inimigos, como a violência do fascismo e o sofrimento humano. Esta reencenação da violência serviria para criar obras de arte que acabariam por circular enquanto produtos do mesmo sistema, que provocou este sofrimento. Fica claro o quanto para Adorno a exigência de engajamento na arte é problemática.

Mesmo em “Um Sobrevivente de Varsóvia” de Schoenberg (...) ao transformar o sofrimento em imagens, por mais duras e inflexíveis

⁷ “Art does not provide knowledge of reality by reflecting it photographically or ‘from a particular perspective’ but by revealing whatever is veiled by the empirical form assumed by reality, and this is possible only by virtue of art’s own autonomous status” (ADORNO, 1967, p.162).

que sejam, fere a vergonha que sentimos na presença das vítimas. Pois essas vítimas são usadas para criar algo, obras de arte que são lançadas para o consumo de um mundo, que as destruiu. (...) A chamada representação artística da pura dor física de pessoas espancadas por rifles contém, ainda que remotamente, o poder de extrair dele gozo (ADORNO, 1967, p.189, nossa tradução).⁸

No entanto, como diz Ronald Taylor, em sua introdução aos textos de Adorno sobre Lukács e Brecht na coletânea "Aesthetics and Politics", sua posição não é tanto uma interpretação marxista do modernismo quanto é a posição modernista no contexto da teoria crítica marxista. A autonomia total da arte em relação a todos outros campos (inclusive da ciência), apresentado por ele, torna difícil a elaboração de alguma proposta para uma teoria crítica das artes que se articule com o social, uma vez estagnada no lugar institucional assegurado pela sociedade burguesa. Ainda, segundo Taylor, comparando os posicionamentos de Lukács e Adorno:

Lukács investiu contra o elemento do irracionalismo no modernismo, mas foi totalmente insensível ao seu momento disruptivo positivo. Adorno era justamente desdenhoso do "otimismo" prescrito pela ortodoxia soviética, mas era incapaz ou não queria reconhecer o "pessimismo" igualmente reacionário da ortodoxia liberal ocidental (TAYLOR, 2007, p.149, nossa tradução).⁹

DEBORD

Armado com argumentos de ambos, Marx e Lukács, Debord tentaria construir uma teoria de uma variante particular do fetichismo da

⁸“Even Schoenberg's Survivor of Warsaw (...) by turning suffering into images, harsh and uncompromising though they are, it wounds the shame we feel in the presence of the victims. For these victims are used to create something, works of art that are thrown to the consumption of a world, which destroyed them. (...) The so-called artistic representation of the sheer physical pain of people beaten to the ground by rifle -butts contains, however remotely, the power to elicit enjoyment out of it” (ADORNO, 1967, p.189).

⁹ “Lukács inveighed against the irrationalism element in modernism, but was wholly insensitive to its positive disruptive moment. Adorno was justly contemptuous of the 'optimism' prescribed by Soviet orthodoxy, but was unable or unwilling to acknowledge to equally reactionary 'pessimism' of Western liberal orthodoxy” (TAYLOR, 2007, p.149).

mercadoria que havia surgido nesse ínterim e que ele chamou de "o espetáculo (JAPPE, 1999, p.4, nossa tradução).¹⁰

Guy Debord formulará sua teoria crítica de um outro lugar, distinto dos autores citados anteriormente. Se existe uma distância cronológica entre esses e Debord, também há a diferença entre sua abordagem da arte e a função na sociedade. Para Debord as relações entre o indivíduo e as expressões culturais em uma sociedade capitalista são abortadas pelos mecanismos alienadores do capital, aproximando-se de Lukács e Marx para recuperar o pensamento de ambos no plano crítico. Como Lukács, Debord entende não haver relação orgânica entre obra artística e sociedade, ainda mais no contexto do capitalismo. No entanto, se a alienação fazia-se presente no tecido social em Lukács, na "sociedade do espetáculo", essa permanece oculta, intermediada por imagens. Como, para Debord, toda interação na sociedade contemporânea dá-se pela imagem espetacular, essa se estabelece como a própria realidade.

Em contraste com o primeiro estágio do desenvolvimento histórico da alienação, que pode ser descrito como um rebaixamento do 'ser' para 'ter', o espetáculo é caracterizado por um subsequente rebaixamento de 'ter' para 'aparecer' (...) O espetáculo consistem na reunificação de aspectos separados ao nível da imagem (JAPPE, 1999, p.6, nossa tradução).¹¹

Compreendendo a Internacional Situacionista como o último movimento a resgatar os ideais de superação da arte em direção à integração entre arte e práxis vital das vanguardas históricas, Debord incluirá a própria arte de vanguarda, anteriormente criticada, como commodities do capitalismo tardio. Nesse, mesmo o modernismo, dissonante de Adorno (apud RAY, 2010), e as técnicas de vanguarda, celebradas por Brecht (apud RAY, 2010), poderiam ser plenamente integrados à ideologia dominante sem possibilidade de subversão. Debord (apud RAY, 2010) conceitua o espetáculo como "o capital em tal grau de acumulação, que se torna imagem" – a

¹⁰ "Armed with arguments of both, Marx and Lukács, Debord would attempt to construct a theory of a particular variant of commodity fetishism that had arisen in the interim and that he called 'the spectacle'" (JAPPE, 1999, p.4).

¹¹ "In contrast to the first stage of the historical development of alienation, which may be described as a downgrading of 'being' into 'having', the spectacle is characterized by a subsequent downgrading of 'having' into 'appearing' (...) The spectacle consist in the reunification of separated aspects at the level of the image" (JAPPE, 1999, p.6).

derradeira forma de representação da alienação geral trazida pelo capitalismo, a ser contemplada e não vivida, em todos aspectos da sociedade. Uma das soluções apresentadas pelos situacionistas foi a tentativa de abolir a produção de objetos artísticos e a busca por novas formas de expressão criativa que não pudessem ser transformadas em imagens e incorporadas ao espetáculo, voltando-se para os espaços sociais urbanos e as formas possíveis de sua subversão.

no entender de Debord, os dadaístas tencionavam abolir a arte sem realizá-la, e os surrealistas, por sua vez, desejavam realizá-la sem aboli-la. O projeto situacionista consistia, por isso, em levar esta tentativa adiante, de modo a lograr a superação da arte; uma superação no sentido hegeliano, quer dizer, uma simultaneidade de desconstrução e realização num nível mais elevado (JAPPE, 2011, p.197).

A teoria e a prática da Internacional Situacionista efetivamente renovaram uma tendência ou vetor que pulsava dentro das vanguardas artísticas desde pelo menos o Dada em Berlim. Esse foi um tipo de greve permanente - a cessação da produção aprovada e o corte dos laços com o sistema de arte (RAY, 2010, p.88, nossa tradução).¹²

Debord (apud RAY, 2010) critica o sistema de arte e produção cultural, enquanto Brecht (apud RAY, 2010) acredita no potencial pedagógico e subversivo do sistema de arte engajado e militante na instituição burguesa. Enquanto para Debord esse potencial é neutralizado pela alienação sem limites do capital, também se aproxima de Brecht pelo esforço em desenvolver uma teoria e prática que caminhem juntas, influenciando e modificando-se mutuamente, uma tarefa difícil que a princípio parece produzir resultados ao mesmo tempo, inconsistentes e promissores. O texto de “A Sociedade do Espetáculo” é um bom exemplo disso, uma vez que o seu formato ao mesmo tempo que elabora uma teoria crítica, apreendida e aplicada na prática, exige que cada leitor faça uma interpretação pessoal do texto, construído a partir de processos híbridos da prática artística e filosófica (com procedimentos como a colagem e a apropriação). Guardadas as devidas proporções e anacronismos (uma

¹² “SI theory and practice effectively renewed a tendency or vector that pulsed within the artistic avant-gardes since at least Berlin Dada. This was a kind of permanent strike – a cessation of approved production and the cutting of ties to de art system” (RAY, 2010, p.88).

vez que as obras de Brecht antecedem até a filosofia em forma de romance e teatro de Sartre), Brecht compartilha dessa postura.

Acredito que os elementos do pensamento de Henry Flynt, apresentados no próximo capítulo desta dissertação, compartilham esse mesmo lugar de trocas constantes entre teoria e prática de Brecht (apud RAY, 2010) e Debord (apud RAY, 2010). Conforme Debord (apud RAY, 2010), Flynt (1964) atacará a arte como instituição em sua totalidade, traçando relações diretas entre suas estruturas (tanto formais como sociais) com sistemas de opressão racial e étnica no Capitalismo. Diferentemente de Debord (apud RAY, 2010), Flynt (apud PIEKUT, 2011) buscará uma proposição dentro dessas culturas, não em um atavismo primitivista de retorno a uma cultura pré-industrial, mas um salto para um futuro possível, ao convocar os oprimidos a se apropriarem dos meios e técnicas de seus opressores. Se o desenvolvimento histórico da cultura eurocêntrica consolidou a arte como instituição na sociedade burguesa, reescrever esta história a partir de uma nova origem poderia culminar na superação desta instituição. Flynt em momento algum cita qualquer um dos autores, anteriormente citados, mas sua proposição crítica à Arte e à Vanguarda certamente o insere no contexto da teoria crítica marxista. Flynt, nos textos aqui apresentados, relaciona questões do campo das Artes ao campo político.

2. THE INSURRECTIONS: Henry Flynt contra o imperialismo da Vanguarda

Inicia-se o capítulo com a exposição do pensamento crítico de Flynt desde sua chegada ao círculo de La Monte Young até seu disco *"I Dont Wanna!"* e as suas relações traçadas entre o rock negro, free-jazz, pensamento revolucionário e vanguarda. Os textos referenciados são *"Experimentalism Otherwise"* de Benjamin Piekut, que examina os piquetes organizados por Flynt e os concertos do compositor alemão Stockhausen dentro de seu desenvolvimento ideológico; *"Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the arts after Cage"* de Branden W. Joseph, no qual a *Concept Art* de Flynt e seu comprometimento com a cultura vernacular são colocados em relação ao desenvolvimento artístico de seu amigo e colaborador Tony Conrad; e *"Records Ruin The Landscape"* de David Grubbs, no qual o disco *"I Dont Wanna"* é discutido como objeto cultural em contraste com o fato de só entrar em circulação mais de 40 anos depois de sua gravação.

Os 3 textos de autoria de Flynt são expostos e discutidos sucessivamente, ressaltando seus conflitos com a vanguarda e a arte eurocêntrica até seu rompimento total e engajamento político no projeto artístico presente em *"I Don't Wanna!"*. Cada análise foi intitulada um *"round"* no qual aponto como Flynt confronta o lugar do artista e da arte na sociedade. Ao fim dos três *"rounds"* o disco *"I don't wanna"* é apresentando como manifestação prática de sua abordagem ideológica da cultura popular, e sendo comparado com os *bootlegs* (gravações ao vivo não oficiais) do *Velvet Underground*, uma banda que também se desenvolve em meio a cena experimental pós-Cage e cuja história Henry Flynt está discretamente conectado. Ao aproximar *The Insurrections* e *The Velvets* podemos compreender com maior clareza como a teoria de Flynt manifesta-se na prática, procurando não opor, mas encontrar os pontos de dissonância e consonância que potencializam leituras ativas. A partir desta leitura do disco *Henry Flynt and The Insurrections* o texto tenta estruturar um exercício metodológico que possa ser aplicado à prática artística, experiência essa que será relatada no capítulo final da dissertação, com a obra/projeto "O Livro Vermelho do Drone".

Nos *"rounds"* discutidos, Henry Flynt irá atacar o que interpreto como pilares do lugar social da arte em seu tempo:

- Suas estruturas de linguagem herméticas e ocultas, que exigem especialistas que garantam sua relevância e autenticidade. A arte se sustenta como uma ciência que precisa de intérpretes iniciados em seus mistérios
- Suas estruturas sociais que garantem lugar no contexto do que Flynt (1963) chama de “Cultura Séria”, o cânone da alta cultura.
- Suas estruturas políticas, que colocam a arte separada como tesouro cultural da elite, rebaixando outras formas de expressão e culturas. As estruturas políticas da arte garantem que a arte ocidental europeia e branca seja interpretada como o ápice do desenvolvimento humano.

Aproximadamente em 1966, em Nova Iorque, o compositor/pensador/artista Henry Flynt gravou o material do disco “*I Don't Wanna*” como “*Henry Flynt and The Insurrections*” no apartamento do artista (e baterista da banda) Walter de Maria. O conteúdo do álbum parte da sonoridade do rock'n'roll negro, no qual Flynt insere técnicas de vanguarda do free jazz, minimalismo e música não-ocidental em conjunto com mensagens políticas alinhadas com maoísmo terceiro-mundista e a luta anticolonial da esquerda radical. *Henry Flynt and the Insurrections* é um projeto dotado de um hibridismo inédito em sua época, reunindo o rock'n'roll em sua abordagem mais étnica, práticas de vanguarda e políticas revolucionárias.

Esse disco, como objeto, sintetiza as ideias do projeto de Flynt sobre a vanguarda, cultura popular e pensamento revolucionário. Um pensador reativo e radical, Flynt desenvolverá seus conceitos em reação à chamada “cena experimental” pós-John Cage de Nova Iorque nos anos 60, galvanizada em torno do compositor La Monte Young¹³, de onde surgirá também tanto o FLUXUS, como o minimalismo.

Nós piqueteamos Stockhausen duas vezes em 1964, a fim de se opor às implicações burguesas e Euro-chauvinistas da ideologia da “arte séria” (...). Posteriormente, alguns dos nossos pontos passaram a ser lugar-comum com o surgimento de “estudos negros” e o crescente interesse de estudantes americanos na música clássica

¹³ La Monte Thornton Young (nascido em 14 de outubro de 1935) é um compositor de vanguarda americano, tido em geral como o pivô para desenvolvimento do minimalismo e do drone na música do século XX.

indiana (FLYNT apud EMMET e AY-O, 1997, p.110, nossa tradução).¹⁴

Henry Flynt desenvolveu entre 1960 – 64 uma teoria crítica da vanguarda que envolvia uma postura anti-imperialista e anticolonialista, procurando respostas para perguntas para as quais seus contemporâneos artistas aparentemente ignoravam, Flynt (apud PIEKUT, 2011) “procurou rearticular as preocupações da vanguarda dentro de um contexto de identidade e as lutas coletivas de auto-determinação dos povos”. Enquanto que, conforme o próprio afirma na citação acima, algumas das questões por ele levantadas tenham se tornado mais comuns alguns anos depois, sua crítica total ao mundo da arte como um sistema suportado por práticas elitistas e racistas foi radical o bastante para o alienar dentro da narrativa mais “oficializada” da cena artística de seu tempo (mesmo estando plenamente envolvido com a história do FLUXUS, do minimalismo e da arte conceitual, Henry Flynt é até hoje relegado a notas de rodapé ou descrito como um lunático). É importante notar como suas questões apontam diretamente para proposições práticas. Nesse sentido os textos discutidos têm a forma de panfletos e a retórica de manifestos, feitos para serem publicados em meios como revistas e distribuídos antes de palestras e durante manifestações. Como em outros manifestos, os textos de Flynt expõem seus pontos rapidamente e chamam para a ação.

Um artista/músico formado em matemática pela Harvard, Flynt é um caso raro de intelectual/artista. Nascido em uma família de classe média branca na cidade de Greensboro, Carolina do Norte, Flynt ingressa no curso de matemática na Harvard em 1957, aos 17 anos. É nesse meio que ele conhecerá Tony Conrad, que futuramente acompanha-lo-á no meio da avant-garde nova-iorquina, tanto apresentando a La Monte Young como tomando seu lado em seus protestos contra Stockhausen e a “Cultura Séria”. Conforme Flynt (FLYNT apud BRANDEN, 2011) “Most of my writings are really collaborations with Tony Conrad. I often find that i do not understand my own position until i know how it appears to him” . Seus estudos o levam a uma forma de empirismo radical que via a matemática analítica e sistemas

¹⁴ “We picked Stockhausen twice in 1964 in order to oppose the bourgeois and European-chauvinist implications of the ideology of “serious art”.(...). Subsequently, some of the points we were making came to be taken for granted with the appearance of “black studies” and the growing interest of American students in classical Indian music” (FLYNT, apud EMMET e AY-O, 1997, p. 110).

de lógica como estruturas sustentadas por dogmas que não tinham relação com a experiência. Essa desconfiança com as estruturas que sustentam sistemas fechados acompanhará sua crítica ao lugar da vanguarda e à cultura eurocêntrica nos anos seguintes, mas acima de tudo denota um compromisso ético de Flynt para com a experiência do sujeito.

O contexto que Flynt vai chamar de vanguarda em seus depoimentos, contra a qual entra em conflito, é o que Burger (1974) chama de “neovanguarda”. Como foi apresentado no primeiro capítulo, para Burger as vanguardas históricas (surrealismo, dadaísmo, futurismo e construtivismo russo) buscavam superar a ruptura entre arte e vida (ou sociedade, cultura) estabelecida na arte burguesa. Essa superação da arte nunca ocorreu de fato, sendo a própria vanguarda institucionalizada e neutralizada como projeto político. Contemporânea a Flynt, a neovanguarda apresenta-se neste cenário pós John Cage, um artista que podemos dizer faz a ponte entre o alto-modernismo da primeira metade do século e seus desdobramentos posteriores. Em 1960, nos Estados Unidos, o artista de vanguarda não é mais um pária dentro do sistema de arte e possui um status especial, como diz Burger (1974): Jackson Pollock, Andy Warhol, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, John Cage todos grandes nomes das neovanguardas americanas tem lugar social garantido na instituição, podendo mesmo serem vistos como parte do “*star-system*” de inspiração hollywoodiana.

Para os vanguardistas, a característica dominante da arte na sociedade burguesa é o seu descolamento da práxis vital (BURGER,1974, p.115).

O gesto de protesto da neovanguarda padece de inautenticidade. Tendo-se provado irresgatável, sua pretensão de protesto não mais se sustenta (BURGER, 1974, p.121).

A neovanguarda institucionaliza a vanguarda como arte e nega, com isso, as genuínas intenções vanguardistas (BURGER,1974, p.122).

É interessante ler esses trechos escritos por Flynt (1996) sobre o legado de John Cage no texto “*La Monte Young in New York 1960-62*” para situarmos este lugar onde se encontrava Flynt e seus pares, o cenário pós-Cage;

Cage era uma geração mais velha que seus colegas. Ele teve uma carreira como compositor de orquestras de ruído que durou até os anos quarenta. No final dos anos quarenta, encontramos sua busca por um sistema de organização total baseado em outras fontes além do serialismo. Na sucessão veloz, Cage teve encontros com a música hindustani, as palestras de Suzuki sobre o Zen e o I Ching. Cage de alguma forma juntou essas referências ao precedente do Dadá, (...) e chegou ao programa pelo qual ele é agora conhecido. (...) Cage coloca questões que eclipsam a escola serialista (...) Cage alegou que seu programa era infinitamente novo e radicalmente insuperável. Que ele transitou até o fim da eternidade. (...) Como Cage logo anunciaria, seu objetivo era confrontar o ouvinte com ruídos acidentais inventados. (...) Seja como for, Cage pretendia submeter o ouvinte ao objeto acústico, em vez de validar a personalidade do ouvinte. O objetivo de Cage era o ser humano perfeitamente estéril, o ser humano sem desejos ou preferências. (FLYNT apud FLEMING, 1996, p.45, nossa tradução)¹⁵

Ao considerar a carreira de Cage, é preciso concluir que Cage adorava ser o renegado da música. Sem esse papel carismático, ele não saberia o que fazer consigo mesmo. Ele persistiu em uma vida profissional que não podia ser conciliada com seus próprios pronunciamentos. Para não ser excessivamente sutil sobre isso, a ocupação de Cage era fornecer a música para uma companhia de balé cujos cenários eram às vezes fornecidos pelo pintor Rauschenberg. Este trabalho envolveu a manutenção de uma forma de arte especificamente europeia (FLYNT apud FLEMING, 1996, p.47, nossa tradução).¹⁶

¹⁵ “Cage was a generation older than his colleagues. He had a career as a composer for noise orchestras which lasted into the forties. By the end of the forties we find his casting about for a system of total organization based on sources other than serialism. In quick succession, Cage had encounters with Hindustani music, Suzuki’s lectures on Zen, and the I Ching. Cage somehow joined these references to the precedent of Dada, (...) and arrived at the program for which he is now known. (...) Cage poses issues which easily eclipse the serial school (...) Cage claimed that his program was infinitely and unsurpassably new and radical. That he transited to the end of eternity. (...) As Cage would soon announce, his goal was to confront the listener with contrived accidental noise. (...) Be as it may, Cage meant to submit the listener to the acoustical object rather than to validate the listener’s personality. Cage’s goal was the perfectly sterile human being, the human without wants or preferences” (FLYNT apud FLEMING, 1996, p.45).

¹⁶ “as one considers Cage’s career, one has to conclude that Cage loved being the renegade of music. Without that charismatic role, he would not have known what to do with himself. He persisted in a professional life which could not be reconciled with his own pronouncements. Not to be overly subtle

Neste trecho o autor aborda especificamente sobre a famosa peça silenciosa de Cage 4'33" (onde o intérprete apresenta quatro minutos e meio de silêncio, pontuados em 3 movimentos), de forma que identifica sua articulação com as estruturas que sustentavam a arte como instituição elitista.

O que 4'33 foi, na verdade, foi uma quebra de etiqueta em relação à tradição da música de concerto. Não foi infinitamente nova e radical; não foi um pouco novo e radical; se você não tivesse problemas com a tradição, era algo que você não se incomodaria em fazer. Cage assumiu o papel do renegado e tocou com um violino. Um público que investiu na pompa da música séria prestou atenção às suas violações da etquette, gritando 'Shock me again, baby!'. Enquanto isso, ano após ano, Cage trabalhou como diretor musical da companhia de balé (FLYNT apud FLEMING, 1996, p.47, nossa tradução).¹⁷

O silêncio como recurso artístico na música de arte ocidental, acredito, apenas impôs-se como possibilidade por convenções sociais como a etiqueta de concerto. De qualquer forma, fora do espaço neutro do concerto o silêncio seria quebrado pelos ruídos do público e da vida cotidiana. Em muitas outras culturas musicais não-ocidentais e seculares, o silêncio contemplativo não é um fato dado para o público, no mundo árabe espera-se que as pessoas incentivem e aprovelem o artista em momentos de grande emoção com expressões como "Allah!" e gritos, ou as expressões de "Wawa!" na Índia ou mesmo nos gritos de arrebatamento espiritual durante a performance dos "spirituals", cantados pela comunidade negra nos Estados Unidos.

Em "*La Monte Young in New York, 1960-62*" Flynt (1996) acusa Cage de valer-se da etiqueta de conceito para peças como 4'33" (1952), sendo essa um dos maiores

about it, Cage's occupation was to provide the music for a ballet company whose sets were sometimes supplied by the painter Rauschenberg. The job involved upholding a specifically European art-form; art trades" (FLYNT apud FLEMING, 1996, p.47).

¹⁷ "What 4'33" was, really, was a breach of etiquette relative to the tradition of concert music. It was not infinitely and unsurpassably new and radical; it was not a little bit new and radical; if you had no stake with tradition, it was something you would not bother to do. Cage seized the role of the renegade and played it like a violin. A public which was invested in the pomp of serious music made obeisance to his breaches of etquette, crying 'Shock me again, baby!' Meanwhile, year after year, Cage worked as the musical director of the ballet company" (FLYNT apud FLEMING , 1996, p.47

símbolos das práticas disciplinadoras da música que ele dizia condenar e fugir. Cage ataca as estruturas de controle presentes na música até onde seu embate poderia afetar seu status como artista: seu lugar de “gênio” que, para Flynt, é essencialmente um local de politicamente construído por sistemas de controle.

No entanto, é esse tipo de peça conceitual que, de formas distintas, abrirá caminho e motivará as críticas de Flynt à vanguarda. A primeira forma, que veremos a seguir ao falar sobre o texto “Essay: Concept Art”, será pelo fato de ao se valer da etiqueta de concerto e às formas musicais da música erudita (4'33” possui 3 movimentos, devidamente notados em uma partitura de acordo com os procedimentos padrão e notação convencional), a peça de Cage se vale das regras formais de linguagem de seu meio com matéria prima, 4'33” é uma peça onde o único elemento “concreto” é a linguagem (na medida que a única coisa que pode ser de fato analisada da peça é sua partitura, onde consta apenas um registro conceitual). A segunda forma, que irá se relacionar com a crítica de Flynt no texto “Art or BRENDA?” se dará pelo papel que é assumido pelo público em uma peça como 4”33', onde pela total ausência de material sonoro pela parte do compositor, resta ao público o papel de construir o significado da obra do zero. Em entrevista, o amigo de Flynt, Tony Conrad fala sobre como mesmo a aleatoriedade no processo composicional de Cage significou para ele que não havia mais um discurso, por parte do autor, presente na obra. A peça construída aleatoriamente não pressupõe a necessidade de uma leitura correta das intenções do artista: não há intenções, o público está livre para construir seus próprios significados. O que Flynt (e também Conrad) questionará é a forma como esses métodos composicionais, mesmo após teoricamente eliminarem a presença do autor da obra e emanciparem o público como cocriador, continuam a existir como métodos composicionais a serem utilizados por artistas. Flynt apontará então como o lugar do artista na sociedade é assegurado por uma série de estruturas sociais elitistas, estruturas essas imunes, inclusive, a questionamentos dentro do campo da arte.

2.1. PRIMEIRO ROUND: “Essay: Concept Art” (1963)

O verdadeiro inimigo de Flynt (...) era a noção de forma como qualquer componente de uma ação (...) que pode ser extrapolada da

existência material da ação em si (JOSEPH, 2011, p.121, nossa tradução).¹⁸

Ainda em Harvard Flynt já havia começado a compor “música séria”, sendo um violinista classicamente treinado e interessado em composição moderna. Em 1959 ele seria apresentado a La Monte Young e a cena experimental de Nova Iorque. Em um meio artístico pós-Cage, La Monte Young vinha desenvolvendo peças musicais baseadas em curtas partituras verbais, que circulariam muito graças ao FLUXUS. Essas pequenas partituras, muitas vezes semelhantes a poemas, lidavam com elementos do “nonsense” em seus extremos mais radicais, sendo herdeiras diretas do dadaísmo. Nas '*Compositions 1961*' de La Monte encontra-se o centro da discussão levantada por Flynt. A composição #2 (“Faça um pequeno fogo”) lidava com a ideia de sons muito diminutos como peças musicais e a composição #6 (“Deixe voar uma borboleta (ou um grupo de borboletas) pelo local da performance”) que propõe um evento que sem sons audíveis pelo homem e não lida com nenhum tipo de amplificação. Outras como a composição #10 (“desenhe uma linha e a siga”) passavam diretamente para o plano intelectual ou lírico, e sua execução poderia variar radicalmente entre uma abordagem musical e não-musical. Essas composições passaram a integrar a estética neodadá, lírica e apolítica, do FLUXUS, em muitas variações, de haikus a jogos de palavras e lógica (PIEKUT, 2011). Entretanto, Flynt também chama a atenção para a própria forma como *Compositions 1961* era apresentada, desafiando a lógica temporal ao datar as peças arbitrariamente e exibindo essas antes da sua, suposta, criação.

(La Monte) Young estava ameaçando apresentar as peças mais vanguardistas do mundo. Lembro-me de quando ele me disse por telefone como as obras seriam listadas no programa. Como ele ditou, ele veio para a composição # 8, datada de 2 de abril de 1961 [o concerto aconteceria em 31 de março]. Ele realizaria 22 composições antes de serem compostas. Em termos lógicos, ele seguiria uma regra que planejava, mas ainda não existia. Do ponto de vista da explicação convencionalista da existência de abstrações, Young estava introduzindo a viagem no tempo no nível de

¹⁸ “Flynt’s true enemy (...) was the notion of form as any component of an action (...) that can be extrapolated from material existence of the action itself” (JOSEPH, 2011, p. 121).

abstrações dadas existentes ou não (FLYNT, apud BRANDEN, 2008, p. 112, nossa tradução).¹⁹

Flynt, inspirado pelas possibilidades abertas por esse tipo de partitura “desconectada da matéria”, começa a escrever suas partituras verbais, como a peça “*Possibly by Henry Flynt*” que apenas aparecia no programa dos concertos e a peça “*Work as nobody knows whats going on*”, essas duas peças dependiam do fato do público acreditar ou não em sua existência, caminhando ainda mais para os aspectos extramusicais das performances. Essas “*word pieces*” de Flynt tentam muitas vezes partir de instruções impossíveis de serem praticadas, existindo apenas enquanto objetos de linguagem. Nisso fica claro o que Flynt via como a maior conquista de Young até então:

Nas composições de Cage dos anos 50, o público percebeu um evento do qual nenhuma das intenções do compositor podiam ser inferidas. As pequenas partituras de texto de Young foram além das obrigações da música; e eles manifestaram uma espécie de fantasia - paradoxal e auto-referencial - que foi filosoficamente desafiadora (FLYNT apud FLEMING, 1996, p.45, nossa tradução).²⁰

Além das possibilidades de uma relação criativa com a linguagem há, para Flynt, uma questão claramente ética: existe sentido em chamar isso de arte? Como ele já havia levantado o conflito entre os processos de Cage e seus resultados sonoros, nas “*word pieces*” percebe-se que:

O ponto do trabalho tornou-se algum tipo de jogo estrutural ou conceitual... O público recebe uma experiência que simplesmente soa como caos, mas de fato o que estão ouvindo não é o caos, mas uma estrutura oculta que está tão escondida que não pode ser

¹⁹ “Young had been threatening to present the most avant-garde pieces in the world. I remember when he told me over the telephone how the works were to be listed in the program. As he dictated, he came to Composition #8, dated april 2, 1961 [the concert was to take place on March 31] He was going to perform 22 compositions before they were composed. In logical terms, he was going to follow a rule he had planned, but did not yet exist. From the point of view of the conventionalist explanation of the existence of abstractions, Young was introducing time travel at the level of whether given abstractions existed or not” (FLYNT, apud BRANDEN, 2008, p. 112).

²⁰ “In Cage's compositions of the 50's the audience perceived an event from which neither of the composers intentions processes could be inferred. The short text scores of Young went beyond the bondaries of music; and they manifested a sort of fantasy – paradoxical and self-referential – which was philosophically challenging” (FLYNT, apud FLEMING, 1996, p. 45).

reconstruída a partir do som... Então eu senti que a confusão entre se eles estavam fazendo música ou se estavam fazendo outra coisa tinha chegado a um ponto que eu achei perturbador ou inaceitável! (FLYNT apud PIEKUT, 2011, p.72, nossa tradução).²¹

Esse será o primeiro embate com a vanguarda travado por Flynt. Essas peças apresentam um pensamento (estrutura, conceito, jogo de linguagem) como se fosse música, e sem haver mais relação alguma entre os sons produzidos pelas peças e as mesmas. Flynt entra em conflito com a figura do artista como autoridade de seu meio, uma vez que o público confia que há relação entre o som e a ideia apenas pela figura do compositor: “*ALGUMA coisa deve estar acontecendo!*” pensa o público. “*Essay:Concept Art*” propõe uma forma de arte que tem como material de trabalho a linguagem, deixando para a arte a expressão mais direta de emoções, direcionada aos sentidos.

Como os "conceitos" estão intimamente ligados à linguagem, a “concept art” é um tipo de arte da qual o material é a linguagem. Ou seja, ao contrário de, por ex., um trabalho de música, no qual a música propriamente dita (em oposição à notação, análise, a.s.f.) é apenas sonora, a “concept art” apropriada envolverá a linguagem. (FLYNT, 1963, nossa tradução).²²

Traçando os antecedentes da “*Concept Art*” com a própria arte ocidental no que ele chama de “*Structure Art*”, Flynt ataca diretamente a arte como instituição histórica e política. A “*Structure Art*”, diz Flynt, é uma herança de tempos em que a arte (em especial a música), ainda se considerava uma forma de ciência e tentava dar contribuição a outras esferas como a astronomia e a arquitetura, como na Idade Média e Renascimento, permanecendo em formas tradicionais como a fuga e mesmo o modernismo serial de Schoenberg, por exemplo, no qual estrutura é mais importante para a leitura e não o resultado sonoro/sensível. As *word pieces* de La

²¹ “The point of the work had become some kind of structural or conceptual play... The audience receives an experience which simply sounds like chaos but in fact they are hearing is not chaos but an hidden structure that is so hidden tha it cannot be reconstructed from the performed sound... So I felt that the confusion between whether they were doing music or they were doing something else had reached a point were I found it that disturbing or unacceptable!” (FLYNT apud PIEKUT, 2011, p.72).

²² “Since "concepts" are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language. That is, unlike for ex. a work of music, in which the music proper (as opposed to notation, analysis, a.s.f.) is just sound, concept art proper will involve language” (FLYNT, 1963).

Monte Young, por exemplo, são apenas possíveis de serem apreciadas como linguagem, mesmo porque não produzem som. No entanto, não deixam de ser apresentadas como som. O problema seria que, ao tentar ser som, a estrutura falha, é uma tradução incompleta. Libertando a estrutura do som, temos a “*Concept Art*”. (FLYNT, 1961).

Agora, há duas coisas erradas na “structure art”. Primeiro, suas pretensões cognitivas são totalmente erradas. Em segundo lugar, ao tentar ser música ou qualquer coisa (que não tem nada a ver com conhecimento) e conhecimento representado pela estrutura, a estrutura arte falha, é completamente entediante como música, e não começa a explorar as possibilidades estéticas que a estrutura pode ter quando libertada de tentar ser música ou qualquer outra coisa (FLYNT, 1961, nossa tradução).²³

Ao atacar a “*Structure Art*” como um vício histórico de linguagem, um dogma obscurantista herdado pela arte europeia desde a Idade Média até as *word pieces*, Flynt (1961) coloca toda a cronologia da arte ocidental, o mito modernista do artista-cientista que descobre novas formas de expressão em cheque. Em “*Concept Art*” o artista de vanguarda aparece como ou um charlatão ou um ingênuo, que reproduz formatos de linguagem não adequados aos meios e quanto mais teriam algum tipo de relevância para além de seu status dentro da sociedade.

Flynt é motivado por um compromisso ético e também pela inclinação para o pensamento utópico sobre arte, para além de seus antecedentes. Nesse sentido é importante entender o lugar que a vanguarda *deveria* ocupar no mundo, para Flynt. Sob a ótica de Burger (1974), poderíamos dizer que Flynt se posiciona no lugar das vanguardas históricas:

Os vanguardistas tencionam, portanto, uma superação [Aufhebung] da arte - no sentido hegeliano da palavra: a arte não deve simplesmente ser destruída, mas transportada para a práxis vital,

²³ “Now there are two things wrong with structure art. First, its cognitive pretensions are utterly wrong. Secondly, by trying to be music or whatever (which has nothing to do with knowledge), and knowledge represented by structure, structure art both fails, is completely boring, as music, and doesn't begin to explore the aesthetic possibilities structure can have when freed from trying to be music or whatever” (FLYNT, 1961).

onde, ainda que metamorfoseada, ela seria preservada (BURGER, 1974, p.116).

Neste momento, é preciso desconstruir a leitura da própria vanguarda, igualando vanguarda e tradicionalismo por meio do uso de estruturas, formas mortas e herméticas, que amplificam a ruptura entre arte e cultura.

O que Flynt chama de neo-dadá pós-cage (FLYNT,1996) não está livre de estruturas, e portanto das mesmas colunas fundamentais que sustentavam tudo aquilo que eles diziam querer destruir ou negar, a tradição e os sistemas que a propagavam. Mesmo Cage, que dizia escapar das estruturas através do aleatório e da auralidade, acabava reproduzindo, em termos puramente sonoros, os mesmos resultados do serialismo. (FLYNT, 1996)

Como Cage logo anunciaria, seu objetivo seria confrontar o ouvinte com o ruído acidental. (...) As soluções resultantes não soaram ao ouvinte leigo de todo diferente de um serialismo pontilista (FLYNT apud FLEMMING, 1996, p.46, nossa tradução).²⁴

Os exemplos dados por Flynt em *“Essay: Concept Art”* de quão boa pode ser a música desprovida de uma estrutura de linguagem são um indicativo claro de quais seriam seus rumos.

A propósito, quem disser que obras de música de estrutura têm ocasionalmente valor musical, não sabe como é boa a música real (o Goli Dance do Baoule; "Cans on Windows" de L. Young; o hit contemporâneo "Sweets for My Sweets", pelos Drifters) pode ser. (FLYNT, 1961, nossa tradução).²⁵

A Dança Goli de Baoule, é um ritual folclórico-religioso de música e dança do povo Baoule da Costa do Marfim, uma forma de expressão étnica de um povo não-europeu. *“Cans on Windows”* se refere a *“2 Sounds”* de La Monte Young, uma peça

²⁴“As Cage would soon announce, his goal was to confront the listener with contrived accidental noise. (...) The resulting solutions did not sound to the non-connoisseur all that different from pointlist serialismo” (FLYNT apud FLEMMING, 1996, p.46).

²⁵ “Incidentally, anyone who says that works of structure music do occasionally have musical value just doesn't know how good real music (the Goli Dance of the Baoule; "Cans on Windows" by L. Young; the contemporary American hit song "Sweets for My Sweets," by the Drifters) can get” (FLYNT, 1961).

de sons contínuos em altíssimo volume, explorando a materialidade do som. E “*Sweets for My Sweets*”, uma canção popular do grupo de rock'n'roll negro *The Drifters*. Flynt aponta como “música de verdade” aquela que dispensa as estruturas como um todo em favor do puro som (a peça de Young), a expressão cultural de povos não ocidentais (onde dança, música e religião se misturam, de forma totalmente oposta à música de concerto ocidental) e uma canção de rock'n'roll, um gênero urbano e popular muito novo, associado à mais baixa cultura musical do momento.

A postura de Flynt neste ponto, em elencar culturas musicais externas a alta cultura como superiores a tradição da música ocidental em geral, é praticamente oposta à abordagem de outras culturas por artistas europeus ao longo de todo o século XX. Enquanto a arte moderna valer-se-á de conceitos como o Primitivismo, buscando em outras culturas elementos para renovar a arte ocidental com formas “menos civilizadas” e “primitivas” de expressão, para Flynt essas outras culturas são justamente mais sofisticadas que toda a arte baseada em estruturas que dominam a tradição (e vanguarda) eurocêntrica. A dança dos *Baule* e a canção do *The Drifters* lidam com elementos que estão completamente ignorados dentro da “*Structure-Art*”, elementos que têm sido explorados por suas culturas respectivas há muito mais tempo e portanto são mais sofisticados. Fica claro também que Flynt não tem problema com estruturas, desde que estas estruturas estejam aparentes no objeto e possam ser lidas no resultado sonoro. Flynt desenvolverá ainda mais essa visão, progressivamente politizando seu olhar frente a relação entre a cultura hegemônica dominante e as minorias. A peça de La Monte aparece como único exemplo que não provém de uma cultura folclórica ou popular, mas sim da própria vanguarda. Ao lidar apenas com o som como matéria, a peça de La Monte também se coloca fora do cânone ocidental enquanto forma, a peça consiste apenas no som, sem estrutura alguma fora a duração desse som. No entanto, Flynt logo questionará o lugar ideológico ocupado por uma obra de vanguarda (qualquer que seja) ao não romper com o sistema de crenças que a sustenta.

Nesse ponto Flynt ainda não havia se radicalizado politicamente, e sua crítica às estruturas ainda pode ser lida como exclusiva ao campo da arte. Mas logo Flynt identificaria a recusa de artistas abandonarem as formas clássicas da arte europeia

como sinal de elitismo e esnobismo das convenções sociais e, mais tarde, com a aproximação ao imperialismo, racismo e supremacia branca.

2.2 SEGUNDO ROUND: “From Culture to Veramusement”, “Art Or Brend?” (1964), “Destroy serious culture!”

Talvez a justificativa mais decadente que o artista possa dar sobre sua profissão seja dizer que ela é de algum modo científica. [...] O artista ou *entertainer* não pode existir sem oferecer seu produto a outras pessoas. De fato, depois de desenvolver seu produto, o artista sai e tenta ganhar sua aceitação pública, para publicitá-lo e promovê-lo, para vendê-lo, para forçá-lo às pessoas. Se o público não o aceita de primeira, fica desapontado. Ele não abandona, mas repetidamente oferece o projeto a eles (FLYNT, 1968, nossa tradução).²⁶

Segundo a minha interpretação dos textos, a “*Concept Art*” liberta a prática artística de suas estruturas de linguagem, enfatizando o valor da expressão cultural e da experiência, buscando um comprometimento empírico. No entanto, estas estruturas também são reproduzidas devido às expectativas sociais diversas (as estruturas da arte continuam a ser reproduzidas não por um valor intrínseco à forma, mas por essa forma ser socialmente reconhecida como arte), cristalizando-se no que Flynt chama de “Cultura Séria”, as formas de arte institucionalizadas e socialmente aceitas pelas elites, e conseqüentemente pelo resto da sociedade. Os conceitos de Flynt (1968) sobre a “cultura acognitiva”, “*Veramusement*” ou “*Brend*” estão em embate com estas estruturas sociais da arte, da mesma forma que a *concept art* confronta as estruturas linguísticas da arte. Em “Art or Brend?” Flynt irá propor, novamente, uma forma de expressão que escape dessas estruturas sociais, se concentrado sobre a experiência e percepção do indivíduo.

Enquanto a “*Concept Art*” lida apenas com o pensamento na forma de linguagem, o “*Brend*” resume atividades simultaneamente externas a linguagem, ao pensamento e

²⁶ “Perhaps the most diseased justification the artist can give of his profession is to say that it is somehow scientific. [...] The artist or entertainer cannot exist without urging his or her product on other people. In fact, after developing his or her product, the artist goes out and tries to win public acceptance for it, to advertise and promote it, to sell it, to force it on people. If the public doesn't accept it as first, he or she is disappointed. He or she doesn't drop it, but repeatedly urges the project on them” (FLYNT, 1968).

as convenções sociais. *Brend* é uma atividade exclusiva de cada indivíduo, realizada para seu próprio prazer, porque ele “se sente a vontade para fazer” (FLYNT,1968), e que, se compartilhada socialmente perde seu sentido (em uma de suas palestras sobre o conceito Flynt se recusou a dar exemplos pois uma vez verbalizadas essas atividades deixariam de ser *atividades acognitivas*). O *Brend* no entanto, uma vez que não passa pela linguagem, é uma atividade perceptiva a ser experimentada exclusivamente pelo indivíduo. Qualquer tentativa de associar significados a uma ação para além de si mesma são tentativas, parecem ser para Flynt essencialmente desonestas.

Considere todos os seus feitos, o que você já faz. Exclua a satisfação de necessidades fisiológicas, atividades fisicamente prejudiciais e atividades competitivas. Concentre-se em auto-diversão ou brincadeira espontânea. Isso, ao concentrar em tudo que você faz porque você gosta, porque você gosta disso enquanto você faz (...) esses *just-likings* são seu BREND (FLYNT, 1968, nossa tradução).²⁷

O *brend* pretende emancipar atividades humanas que estariam mesmo “abaixo da baixa cultura” (JOSEPH, 2011), pois não praticam nenhum valor social, são experiências individuais. O conceito em si não teria nenhum impacto na arte uma vez que descrevia algo que, aparentemente, sempre existiu enquanto experiência. A questão que permanece é que a “Cultura Séria”, se sustenta sobre falsas premissas: em “*Concept Art*”, Flynt 1963) apresentava a “*Structure Art*” como baseada em premissas falsas e modelos medievais, falhando tanto enquanto arte como estrutura. A separação das estruturas implica enfatizar expressão cultural e material, mas nos textos sobre o *Brend* e a Cultura Acognitiva, Flynt questiona o lugar social de qualquer expressão artística: muito que é tido como arte o é baseado apenas em estruturas e convenções e heranças sociais, tomadas por Flynt como sistemas de controles. Se o interesse de Flynt era a construção de novas possibilidades de expressão para além dessas instituições, nenhuma dessas opções é válida, é preciso voltar-se para o indivíduo, para aquilo que parte do indivíduo para ele mesmo, atividades insignificantes tanto intelectual quanto socialmente, que escapam de toda estrutura

²⁷“Consider all of your doings, what you already do. Exclude the gratifying of physiological needs, physically harmful activities, and competitive activities. Concentrate on spontaneous self-amusement or play. That, is concentrate on everything you do because you like it, because you just like it as you do it.(...) these just-likings are your BREND” (FLYNT, 1968).

por ele denunciada. Flynt (1968) apresentava o *Brend* como um substituto da arte, uma forma de expressão liberada de convenções sociais e intelectuais. O *Brend* devia ser então promovido e a arte eliminada, e é nesse ponto que as atividades de Flynt tomam a forma da militância antiarte.

O novo conceito de cultura acognitiva de Flynt deveria estar completamente fora de qualquer forma social ou intersubjetivamente reconhecida; não era alta arte (cultura séria), nem baixa arte (entretenimento ou recreação); buscou escapar até a codificação da escrita, gravação, memória e pensamento (JOSEPH, 2011, p.112, nossa tradução).²⁸

No conceito de “*Brend*” é essencial o associar à percepção e à experiência. A ideia de compor uma música sozinho não é “*Brend*”, pois a própria ideia de música pressupõe a apreciação por outro, mas o ato distraído de tocar um elástico próximo ao ouvido talvez fosse *Brend*, desde que não compartilhado. O *Brend* parece ser um tipo de expressão pessoal inconsciente, um impulso criativo que surge em momentos de distração e que é satisfatório por si só. O *Brend* é uma atividade expressiva do indivíduo que está, na sociedade, em uma posição ainda inferior a da “baixa cultura”. A ideia de substituir a arte em sua totalidade pelo *Brend* é tão estranha que pode parecer ficção científica, no entanto, suas críticas à arte como instituição social fazem muito sentido. É curioso também, ler o projeto de Flynt em contraposição à resposta as suas propostas. O documento “Down With Art!”, escrito por Flynt e publicado por Georges Maciunas, consiste no texto “Art or BREND?” seguido de cartas-resposta de outros artistas para quem Flynt enviou suas ideias. Terry Riley é especialmente agressivo, ecoando os mesmos registros deixados pelos antagonistas de Flynt dentro do grupo FLUXUS.

Um dia, um garotinho se levantou e olhou para seus brinquedos, avaliou-os e decidiu que eles não tinham valor para ele, assim os abandonou. Vendo os outros cegamente e alegremente apreciando seus brinquedos, ele lhes ofereceu uma longa e radical “nova teoria” de “pura recreação” para o prazer, mas antes de entrar para

²⁸ “Flynt’s new concept of a-cognitive culture was to be completely outside any socially or intersubjectively recognized form; it was not high art (Serious Culture), nor it was it low art (entertainment or recreation); it sought to escape even the codification of writing, recording, memory and thought” (JOSEPH, 2011, p. 112).

esta altamente secreta “teoria revolucionária” eles devem seguir seu exemplo e participar de uma pequena iconoclastia do século 20 (RILEY apud FLYNT, 1963, nossa tradução).²⁹

O desenvolvimento teórico de Flynt já apontava para um rompimento ainda maior com o mundo da arte e da vanguarda. Suas idéias tomaram corpo político no plano social quando, organizados por Flynt, protestaram em frente ao MOMA ele, Tony Conrad e o cineasta Jack Smith portados de placas com os dizeres “DESTRUA A CULTURA SÉRIA!” , “DESTRUAM OS MUSEUS!” , “ABAIXO A ARTE!” enquanto distribuía folhetos de seu texto “From Culture to Veramusement”. Em “*Down With Art*” temos também uma descrição da palestra dada por Flynt no dia seguinte, que ajuda a contextualizar a natureza de seu projeto.

Na quinta-feira à tarde, 28 de fevereiro, no loft de Walter de Maria, Henry Flynt deu uma longa palestra onde expunha a doutrina base. Entrando na sala, o visitante encontrava-se pisando sobre uma reprodução da Mona Lisa utilizada como capacho. De um lado havia uma exibição das fotos da demonstração e assim por diante. Atrás do palestrante havia uma grande imagem de Vladimir Maiakovski, enquanto que do outro lado tínhamos os cartazes utilizados na demonstração. (...) O palestrante primeiro apresentou o sofrimento causado pelo elitismo esnobe da Cultura Séria, suas tentativas de forçar indivíduos a se alinharem a coisas que supostamente deveriam ter uma validação objetiva, mas, na verdade, representam gostos subjetivos externos [ao indivíduo] sancionados pela tradição. Ele então demonstrou como as categorias se desintegraram, e que sua retenção caiu no obscurantismo. (...) Finalmente, na parte mais intelectualmente sofisticada da palestra, ele demonstrou a superioridade do *veramusement* de cada um (...) sobre as atividades de lazer institucionalizadas (que impõem gostos externos sobre o indivíduo) e realmente sobre toda a “cultura” que a palestra estava discutindo. Após sua exposição, Flynt demonstrou como sua doutrina

²⁹“One day a little boy got up and looked at his toys, appraised them and decided they were no value to him so he did them in. Seeing the other blindly and blissfully enjoying theirs he offered them a long and “radical new theory” of “pure recreation” for the enjoyment but before he let them in for this highly secret and “revolutionary theory” they should follow his example and partake of a little 20th C. Iconoclasm” (RILEY apud FLYNT, 1963)

havia sido antecipada por algumas ideias pouco conhecidas de Maiakovski, Dziga Vertov e seu grupo (FLYNT, 1963).

O projeto de Flynt identifica-se com os textos de artistas soviéticos como Maiakovski e Vertov e aponta para um percurso, uma teoria crítica e método. Sempre presente neste percurso crítico, desde a criação da *concept art*, do *brend* e a emancipação da cultura acognitiva para uma identificação com o comunismo e a vanguarda soviética está a sua formulação do que seria a “Cultura Séria” e como esta instituição se impunha sobre a sociedade. Com a implosão das categorias de arte, primeiro por dadaístas como Duchamp, e depois pela totalidade do pensamento de Cage, onde o mundo e a experiência em geral poderiam ser incorporados em uma obra de arte, o que impede que todas formas de expressão possíveis possam ser, não apenas incorporadas na prática artística, mas de fato consideradas arte? De certa forma Flynt está questionando porque, estando aparentemente demolidas as fronteiras entre o que é e não é arte, porque permanecem as barreiras entre alta cultura e baixa cultura?

O questionamento sobre a separação entre alta (que Flynt chama de “Cultura Séria” e baixa cultura não é exclusividade de Flynt, sendo um lugar-comum no FLUXUS e na neo-vanguarda em geral (Rauschenberg, Warhol...), mas Flynt parece ir além, indagando porquê artistas “sérios” poderiam se apropriar do que é chamado de “baixa cultura” enquanto que os produtores dessa não seriam considerados artistas “sérios”. Ao estabelecer o fato de que, apesar de teoricamente a vanguarda artística ter rompido todas as fronteiras sobre o que poderia ou não ser considerado arte, ainda existir uma distinção presente sobre o que é “Cultura Séria” e o que não é, Flynt abre espaço para interpretar essa instituição como a arte ocidental em sua totalidade histórica e política. Diferente de uma oposição entre posturas estéticas revolucionárias (a vanguarda) e conservadoras (o tradicionalismo), a crítica à “Cultura Séria” de Flynt vai se voltar para a oposição entre posturas políticas revolucionárias e conservadoras (na qual a vanguarda, sob a ótica de Flynt, pode ser enquadrada por não romper com as estruturas sociais e ideológicas que garantem seu status quo). Alinhado com o que Burger (1974) define como o objetivo original das vanguardas históricas, a tentativa de superação da arte em direção a integração entre arte e praxis vital, Flynt vai se identificar com o pensamento da vanguarda artística soviética do construtivismo e cubo-futurismo (Maiakovski,

Vertov), onde um compromisso com a revolução social e criação de um novo mundo propõe novas relações entre arte e vida, formas estas constantemente submetidas a crítica e autocrítica do pensamento político revolucionário.

No seu ativismo anti-arte Flynt destruirá todos seus trabalhos artísticos, composições e uma grande parte de registros, no seu compromisso pelo fim da arte. Ele vai encontrar formas de expressão artísticas (culturais) que também escapam do escopo da “Cultura Séria”. No seu capítulo sobre Flynt, Piekut (2011) vai escrever sobre a influência do pensador e poeta negro Amiri Baraka e seu livro “*Blues People*” nos desdobramentos da teoria do *Brend* em direção a sua prática musical posterior.

O blues era uma música que surgia das necessidades de um grupo, embora se assumisse que cada homem tivesse seus próprios blues e que os cantaria. Como tal, a música era privada e pessoal. [...] Supunha-se que qualquer um poderia cantar o blues (BARAKA apud PIEKUT, 2011, p.85, nossa tradução).³⁰

Diferentemente de como ocorre dentro da arte e, em parte, da indústria cultural, é comum que os maiores expoentes de uma forma de expressão popular ou folclórica sejam de fato amadores, não-profissionais. Como no *brend*, o *blues* em suas origens populares e domésticas, carrega este elemento de “*just-liking*” “aquilo que é feito apenas porque você gosta conforme o faz” (FLYNT, 1963), sem, no entanto, se retrair do campo social para uma prática hiper-individualizada. A música negra ao mesmo tempo estava fora da “Cultura Séria” e se opunha à arte europeia, com suas estruturas de linguagem e status. Mesmo em “Art or BREND?”, Flynt já aponta essa direção:

Existem exceções. A arte às vezes se torna o único canal para a dissensão política, a única arena na qual as relações sociais opressivas podem ser superadas (FLYNT, 1963, nossa tradução).³¹

³⁰“Blues was a music that arose from the needs of a group, although it was assumed that each man had his own blues and that he would sing them. As such, the music was private and personal. [...] It was assumed that anybody could sing the blues” (BARAKA apud PIEKUT, 2011, p.85).

³¹“There are exceptions. Art sometimes becomes the sole channel for political dissent, the sole arena in which oppressive social relations can be transcended” (FLYNT, 1963).

O conceito de *Brend*, tirado do lugar radical do texto original e aproximado do amadorismo da expressão artística popular de Baraka articula-se com o pensamento de Marx sobre a arte e a expressão artística em “A Ideologia Alemã”:

A concentração exclusiva do talento artístico em indivíduos particulares, e a sua supressão na massa mais ampla que está ligada a esse fato, é uma consequência da divisão do trabalho. Se, mesmo em determinadas condições sociais, todas as pessoas fossem excelentes pintores, isso não excluiria a possibilidade de cada um deles ser também um pintor original, de forma que também aqui a diferença entre o trabalho “humano” e o “único” acumula-se próxima a falta de sentido. Em qualquer caso, dentro de uma organização comunista de sociedade, desaparece a subordinação do artista a estreiteza local e nacional, que surge puramente da divisão do trabalho, e também a subordinação do artista a alguma arte definida, devido a qual ele é exclusivamente pintor, escultor etc., o próprio nome da atividade expressando adequadamente a estreiteza de seu desenvolvimento profissional e sua dependência da divisão do trabalho. Em uma sociedade comunista, não existem pintores, mas pessoas que se engajam na pintura entre outras atividades (MARX, 1932, p.381).

Enquanto a linguagem de estruturas da vanguarda eurocêntrica depende da existência de especialistas que possam traduzir a importância de determinados códigos, as formas de expressão que Flynt chama de autóctone, não dependem nem ao menos que seus interpretes sejam especialistas. Nesse sentido, essas formas estariam um passo além na superação da divisão do trabalho, uma vez que ao menos nessas comunidades esta divisão no campo artístico era tênue, ao contrário da vanguarda.

Ao tomar frente contra a “Cultura Séria”, Flynt também assume um compromisso de evitar que as formas fora da “Cultura Séria” sejam assimiladas pela mesma. Mas diferentemente de uma abordagem purista em busca de práticas culturais preservadas dos conflitos sociais (a busca pelo verdadeiro blues, pela música popular mais pura e etc...), Flynt vai procurar por aquilo que está em maior conflito com seu meio. Essa expressão cultural será o rock’n’roll negro, que ele apresentará

no seu texto “Communists Must Give...” como o caso de uma música popular com origem étnica que consegue se aproximar suficientemente da indústria cultural para se apropriar de seus meios e tecnologias, superando assim as suas origens pré-industriais e tomando um lugar de força dentro do contexto capitalista.

2.3. TERCEIRO ROUND: “Communists must give revolutionary leadership in culture”, “Stockhausen - patrician ‘theorist’ of white supremacy go to hell!”

O radicalismo das propostas de Flynt como o *Concept Art* e o *Brend*, quando contrastadas com a perspectiva de expressão tão popular como o rock'n'roll abraçado por Flynt, parecem adquirir o significado literal de “*avant-garde*”; a infantaria que abre caminho, em direção a um potencial para novas abordagens. A pura linguagem da *Concept Art* e a expressão anti - social livre e disforme do *Brend* são ambas estratégias para eliminar as convenções exteriores à própria ação em si. É neste espaço utópico de renovação total, sem o comprometimento com estruturas conceituais ou sociais, que surge a possibilidade para o novo. No entanto, dado o comprometimento de Flynt com o pensamento revolucionário, esse novo deveria ser construído a partir do quê? As formas populares, vernaculares, de expressão, nunca estiveram longe da atenção de Flynt, e são o foco do texto discutido neste *round*, no qual Flynt (1965) propõe a música negra urbana como a base para o desenvolvimento de uma cultura revolucionária nos Estados Unidos. Essa forma de expressão estaria simultaneamente distante das estruturas eurocêntricas que ele ataca em “*Concept Art*” e das convenções sociais elitistas da “Cultura Séria” , apontando para seu valor intrinsecamente político como forma de expressão de uma cultura subjugada que mesmo assim consegue competir com a cultura branca dominante.

Historicamente, Flynt rompeu com a vanguarda artística em seu ativismo anti-arte e filiou-se ao partido marxista sectário *World Workers Party*. Um ano antes de “*Communists Must Give*” Flynt (1964) já havia feito seus protestos contra o compositor Karlheinz Stockhausen e publicado seus folhetos denunciando sua visão elitista e eurocêntrica como uma extensão do imperialismo e colonialismo europeus:

A dominação da arte plutocrática europeia branca e imperialista condena-o a viver entre massas brancas que têm um medo doente

de ser contaminadas pelo “primitivismo” das culturas das pessoas de cor. Sim, e é esse racismo cultural doentio, não a música "primitiva", a verdadeira barbárie (FLYNT apud JOSEPH, 2011, nossa tradução).³²

A crítica de Flynt (1963) a Stockhausen vai além das questões levantadas em Concept Art e em seu ativismo antiarte em favor do *Brend*, efetivamente associa a arte de vanguarda ao eurocentrismo e a degradação da expressão cultural de povos colonizados. Flynt (1964) acusa Stockhausen de menosprezar o jazz, o blues e a música não-europeia como um todo, em favor de um projeto que perpetua o domínio branco/europeu da música *séria*. Novamente voltando ao trecho inicial de “Art or BREND?” “*Perhaps the most diseased justification the artist can give of his profession is to say that it is somehow scientific*”(FLYNT, 1963) Flynt associa a postura pseudo - científica do modernismo europeu, a dominação cultural, onde Stockhausen perpetua o uso de estruturas criticado pro Flynt em “Concept Art” elevado agora à novas alturas de hermeticismo, Stockhausen produz leis e conceitos (“*scientific laws*”) para as artes, perpetuando os discursos da supremacia cultural europeia, elevando o modernismo a um tipo de ciência avançada da cultura.

Nessa crítica à arte ocidental em geral, Flynt (1965) coloca-se ao lado das minorias, contra “*these whites*”. Como membro do WWP, um partido alinhado com as lutas anticoloniais que advogava a luta dos direitos civis do movimento negro como uma luta anticolonial, uma vez que a exploração dos brancos aos negros no país era análoga a colonização. Neste sentido, denuncia também Cage como perpetrador do discurso oficial de superioridade da alta cultura em suas diversas formas. Cage era conhecido por menosprezar o jazz com base na “pobreza opressora de um compasso constante” (FLYNT 1980), mas Flynt também questionará o seu comprometimento com formas tradicionais europeias:

[Cage] persistiu em uma vida profissional que não pôde ser conciliada com seus próprios pronunciamentos. Para não ser excessivamente sutil, a ocupação de Cage era fornecer a música para uma companhia de balé. [...] O trabalho envolveu a manutenção

³²“The domination of imperialist white European plutocrat Art condemns you to live among white masses who have a sick, helpless fear of being contaminated by the “primitivism” of the coloured people’s cultures. Yes, and this sick cultural racism, not “primitive” music, is the real barbarismo” (FLYNT apud JOSEPH, 2011).

de uma forma de arte especificamente europeia; envolveu também a defesa da distinção cooperativa das artes europeias. (FLYNT apud FLEMMING, 1996, p.47, nossa tradução).³³

Outra crítica de Flynt é o caráter imperialista do olhar que Cage, conhecido por seu apreço pelas filosofias orientais, tem sobre outras culturas, ao se apropriar de outras dessas, enterrando as mesmas em um lugar subordinado aos seus próprios projetos

Devemos observar cuidadosamente como Cage usou referências a tradições asiáticas para tecer seu programa - um programa que os asiáticos tradicionais não teriam reconhecido. Em 1946, em uma de suas publicações mais importantes, Cage comparou a música hindustani com Shoenberg: alegando que ambas estavam rigidamente estruturadas. O efeito dessa interpretação foi de assimilar a música hindustani à primazia do sistema organizacional - desconsiderando totalmente a experiência do ouvinte (ou do improvisador) (FLYNT apud FLEMMING, 1996, p.45, nossa tradução).³⁴

Em “*Communists Must Give...*” Flynt assume que a música como expressão cultural e não como arte (*art-music*) e usa o termo “*music-dance*” para descrevê-la. O termo música-dança alinha-se com os exemplos citados em “*Essay: Concept Art*”, onde ele aponta o grupo negro *The Drifters* e a dança Goli dos Baoule. Também há uma questão utilitarista, alinhada com as preocupações de artistas soviéticos como Maiakovski e Vertov: uma música útil deve ser dançável. A dança tem importância para Flynt pois é uma forma de expressão onde o público e artista dividem de alguma forma a experiência sonora.

Em geral, para cada nação há uma cultura musical comum que é a criação espontânea daqueles trabalhadores agrícolas e depois dos

³³ “[Cage] persisted in a professional life which could not be reconciled with his own pronouncements. Not to be overly subtle about it, Cage’s occupation was to provide the music for a ballet company. [...] The job involved upholding a specifically European art form; it also involved upholding the cooperative distinctness of the European art trades” (FLYNT apud FLEMMING, 1996, p. 47).

³⁴ “We should note carefully how Cage used references to Asian traditions to weave his program- a program which traditional Asians would not have found recognisable. In 1946, in one of his most important publications, Cage equated Hindustani music with Shoenberg: on the grounds that both were rigidly structured. The effect of this interpretation was to assimilate Hindustani music to the primacy of the organisational system – utterly disregarding the listener’s (or improvisor’s) experience” (FLYNT apud FLEMMING, 1996, p.45).

trabalhadores da cidade que não são alpinistas sociais e não podem deixar de ser pobres. Na verdade, geralmente é uma fusão de música, dança e poesia - que é feita ou assistida, mas não 'performada'. (...) Essa musica-dança já é o símbolo original dos oprimidos. Em uma frase: 'street-negro music.' (FLYNT, 1965, nossa tradução). [...] O que esses brancos temem é, na verdade, um tipo de vitalidade que a cultura desses povos oprimidos tem, que não é nem sonhada por seus mestres brancos. Você perde essa vitalidade. Assim, ninguém que se aferra à dominação da arte europeia patriciana pode ser culturalmente revolucionário - não importa o que mais ele seja (FLYNT, 1965, nossa tradução).³⁵

Flynt (1965) aponta que é a "street-Negro music" (RnB, jazz e o rock'n'roll), uma forma de expressão cultural genuína e completa: originada dentro das comunidades oprimidas pelo sistema e inserida na indústria cultural, na medida que seus artistas se utilizam da tecnologia sonora de ponta (efeitos de estúdio e técnicas de gravação avançadas) e estão, como o proletariado, mais próximos dos meios de produção. A apropriação de novas tecnologias não serve para diluir a autenticidade e vigor de uma expressão étnica, mas justamente o contrário. Estabelece um lugar de resistência revolucionário, chegando a substituir as formas de expressão brancas "mesmo dentre as massas brancas" (FLYNT, 1965). Considerando hoje o aumento crescente de gêneros musicais que emergem da cultura afro-americana (a *disco-music*, o *electro* e o *detroid-house* e o *hip-hop*), a posição de Flynt parece acurada. Podemos até mesmo questionar se não foi esta penetração de uma expressão étnica dentro de um contexto industrial que tornou a música negra americana um modelo para expressões culturais não europeias do mundo todo. Mesmo que diversas músicas do terceiro mundo não tenham se desenvolvido da mesma forma (fazendo o caminho feito pelo blues rural até o rock eletrificado, por exemplo), híbridos de gêneros afro-americanos e gêneros regionais surgiram no mundo todo (samba-rock, afro-beat, cumbia elétrica, disco-music tailandesa). A música afro-

³⁵"In general, for each nation there is a common musical culture which is the spontaneous creation of those farm-workers and later city-workers who are not social climber and cant quit being poor. Actually, it is usually a fusion of music, dancing, and lyrics - which is done or watched, but not "performed". (...) This music-dancing is already the indigenous symbol of the oppressed. In a phrase: "street-negro music'. [...] What these whites fear is actually a kind of vitality the culture of these oppressed peoples have, which is undreamed of by their white masters. You lose this vitality. Thus, nobody who a[c]quiesces to the domination of patrician European Art can be revolutionary culturally - no matter what else he may be" (FLYNT, 1965).

americana, por sua proximidade dos meios de produção da indústria cultural, pode desenvolver uma abordagem que poderia ser adotada por outras formas de expressão cultural não europeias.

Ao contrário do jazz, em sua época, o rock não havia sido colocado a outro patamar dentro da hierarquia cultural, o que para Flynt era um ponto positivo, pois significa que não se adequou aos gostos da “*Serious Culture*”. E ainda, o rock não havia ainda perdido o que Flynt (1982) chama de “traços étnicos”, no sentido do gênero ainda trazer uma profunda marca cultural, relacionado diretamente com as condições sociais das comunidades negras nos Estados Unidos. Em “*Communists Must Give...*” FLYNT (1965) não apenas aponta a música urbana negra como a mais coerente com o pensamento revolucionário, mas também ataca a resistência dos próprios comunistas brancos em não reconhecer estas formas de expressão e insistirem em se engajar nas formas eurocêntricas da música erudita e “de protesto” (o *folk*).

Os rostos dos comunistas voltados para a velha música da burguesia europeia, mesmo que não saibam muito sobre isso; mesmo que eles não possam analisar a *Grosse Fuge* ou uma Sinfonia de Bruckner - mesmo que nunca tenham ouvido a inserção de sincopações de *Sumite karissimi* - ou dos *Faugues*. Sua ideia de música popular é música popular europeia, música anglo-americana, música Mitch Miller. Eles vão fabricar os sofismas mais tortuosos para provar que a música negra é “corrupção burguesa” - mas é claro que a *Missa Solene* de Beethoven em Ré não é. Os comunistas derivam o auto-respeito de serem demasiado “orgulhosos” para as danças “vulgares, barulhentas e inúteis”. Eles se sentem ameaçados pela música de rua negra como se fosse um poço sem fundo de alcatrão (FLYNT, 1965, nossa tradução).³⁶

³⁶“Communists’ faces are turned “up” to old european bourgeois Music, even through they do not know a great deal about it; even though they cannot analyze the *Grosse Fuge* or a Bruckner Symphony - even through they have never heard the insertion of syncopations of *Sumite karissimi* - or the *Faugues*. Their idea of popular music is European popular music, Anglo-American music, Mitch Miller music. They will fabricate the most tortuous sophistry to prove that street-Negro music is “bourgeois corruption” - but that of course Beethoven’s Solemn Mass in D Major is not. Communists derive self-respect from being too “high-minded” for those “vulgar, noisy, trashy” dances. They feel threatened by street-Negro music as it were a bottomless pit of tar” (FLYNT, 1965).

Sequestrando o papel de dirigentes do partido, Flynt e Maciunas apontam como deve a militância comunista promover a música negra, sugerindo que troquem suas coleções de discos, ouçam e toquem apenas “street-negro music” em festas e confraternizações como também não promovam nada ligado a arte eurocêntrica ou folclórica branca. Seu disco “*I dont wanna!*” é coerente a estas colocações. É um esforço em produzir algo relevante fora da cultura séria e fora dos mecanismos de apropriação da tradição e vanguarda brancos. Flynt em “*I Dont Wanna!*” coloca-se na perspectiva de um artista branco comprometido com suas causas anti-imperialistas, buscando um método coerente ao seu discurso.

Dentro de uma perspectiva revolucionária, a postura de Flynt em tomar o imperialismo cultural como o inimigo principal esta alinhada com o salto dialético do pensamento maoísta reorientando o conflito proletariado x burguesia para subjugados x imperialismo. Dentro dos textos de Flynt, a questão da dominação colonial e as agressões imperialistas a autodeterminação dos povos se sobrepõe, em parte, às questões de classe, e nesse sentido Flynt não vê problemas em exaltar uma forma de expressão que se desenvolveu dentro da industria cultural. Flynt sustenta inclusive, que mesmo que ocasionalmente tenha um conteúdo reacionário, a música popular negra está muito mais a frente que qualquer iniciativa branca engajada, justamente por ser a expressão de um sujeito oprimido. Nesse sentido, mesmo sem o citar em seus textos, podemos associar sua postura aos conceitos de contradição interna de Mao-tsé-tung, onde uma contradição maior (proletário vs. Burguesia) pode conter em sua oposição outras contradições (culturas subjugadas vs. Imperialismo) sem que essas se anulem (ZIZEK, 2007). Enquanto isso pode ser discutido dentro do marxismo como uma contribuição positiva ou negativa, a reorientação do conflito para “terceiro mundo x imperialismo” influenciou profundamente todas as lutas anticoloniais da segunda metade do séc. XX, considerando que todas revoluções sociais desde então se deram em países “não-europeus”, alinhados ou não com a China (Cuba, Vietnã, Coréia, Nicaragua, Palestina, Líbia, Cabo Verde, Índia). Ainda alinhado com o pensamento de Mao, Flynt também busca por atacar diretamente os pontos onde a contradição inerente ao sistema capitalista se torna aparente, como pode-se ver em suas críticas quanto ao lugar do artista.

Este ponto é importante pois em sua luta contra a “Cultura Séria”, Flynt está em um embate simultâneo contra não apenas o que seria a cultura burguesa dominante, mas a cultura eurocêntrica dominante. Flynt vê nas formas de expressão populares de outras culturas (e reafirma que a cultura popular europeia, apesar de existir, foi diluída ao nível de não contar com mais nenhum vigor) uma forma de escapar a reprodução incessante de estruturas concebidas não apenas pela cultura burguesa, mas pela cultura européia e imperialista. Flynt propõe uma revolução cultural de baixo para cima, mas sem sugerir que a expressão cultural dos subjugados necessita de qualquer forma de melhora ou sofisticação: comparada às formas dominantes, que ele afirma em “*ESSAY: Concept Art*” e “*Art or BREND?*” são sustentadas por estruturas sociais e de linguagem, as formas de expressão cultural como o rock e o jazz possuem sofisticação e profundidade genuínas. Anos depois no texto “*The Meaning of my Avant-gard Hillybilly and blues music*” Flynt vai dizer sobre a música étnica:

O melhor das linguagens musicais que incorporam a tradição de experiência das comunidades autóctones são excepcionalmente valiosas por sua especificidade de sentimento e paixão, seu envolvimento holístico, sua expressão de possibilidades humanas extraordinárias e elevadas. Eles transmitem algo que não estou disposto a ignorar (FLYNT, 2002, nossa tradução).³⁷

Antes mesmo de elaborar a relação entre a música negra e o pensamento revolucionário, Flynt já havia colocado a música não-ocidental em um alto patamar em relação a cultura erudita europeia. Em “*Essay: Concept Art*” e “*Art or BREND?*”, conforme expus, isso já está presente.

Historicamente, o *free jazz* estabelece-se como a primeira experiência de rompimento sistemático com sistemas da arte ocidental e europeia a partir de uma expressão cultural de origem popular, o jazz. De diferentes formas, artistas como Ornette Coleman, Jonh Coltrane, Sun Ra e Albert Ayler romperam com as estruturas que definem a música como som organizado para encontrar outras formas e lógicas

³⁷“The best of the musical languages which embody the tradition of experience of autochthonous communities are uniquely valuable for their specificity of sentiment and passion, their holistic engagement, their expression of extra-ordinary and elevated human possibilities. They transmit something which I am not willing to ignore” (FLYNT, 2002).

de expressão. O *free jazz* rompe com o *bebop* (que apesar de sua complexidade harmônica, melódica e rítmica cada vez mais intrincada, ainda está dentro dos 12 tons e da teoria musical europeia em geral) para explorar o som por uma perspectiva calcada na experiência frente ao som como matéria. Ao implodir a teoria musical, o *free jazz* pode se aproximar da vanguarda enquanto abordagem, sem no entanto, tomar parte na instituição. Por mais que o resultado sonoro possa se assemelhar ocasionalmente, o *free jazz* parte de uma prática física e processos outros que pontuam a relação entre o instrumentista e seu som. A crítica que Flynt (1962) formula à *Structure Art*, pode ser aqui contextualizada. Esses artistas produzem uma música nova e sofisticada, lidando com o som como matéria ainda dentro de sua tradição, perfeitamente reconhecíveis como pertencentes a uma linguagem. Como diz Litweiller (1984) sobre Albert Ayler, o *free jazz* está aparte da vanguarda branca:

Antes de Albert Ayler, os artistas de jazz aceitavam - como eles aceitavam a necessidade de respirar - que a música era fundada em ritmo e escalas. Não, disse Ayler; a música começa com o próprio som e, a partir dele, você pode criar as relações que deseja sem a bagagem da teoria. As descobertas de Ayler não têm nada a ver com desenvolvimentos paralelos na música ocidental - minimalismo, música aleatória, as muitas escalas de Partch, composição eletrônica. Essas práticas tendem a resultar de teorias musicais, enquanto a fonte da música de Ayler estava em tocar o saxofone com as mãos e a respiração e os nervos e a mente (LITWEILER, 1984, p.170, nossa tradução).³⁸

A implosão das escalas e acordes em pura matéria sonora e energia de John Coltrane não emerge de um formalismo pseudo - científico, mas de uma prática intensa, quase religiosa, de exploração formal, mais próxima da decomposição dos nomes de deus do misticismo islâmico e judeu que dos laboratórios tão frequentes nas anedotas de Cage. Coltrane elabora sua busca espiritual no fazer artístico para além de um atavismo pré-industrial, mas para o futuro, assumindo um lugar de

³⁸“Before Albert Ayler, jazz artists accepted - as they accepted the need to breath - that music was founded on rhythm and scales. No, said Ayler; music begins with sound itself, and from their you can create what relationships you wish without the baggage of theory. Ayler’s discoveries have nothing to do with parallel developments in Western music - minimalism, aleatory music, Partch’s many-noted scales, electronic composition. These practices tend to result from musical theories, whereas the source of Ayler’s music was playing the saxophone with hands and breath and nerves and mind” (LITWEILER, 1984, p.170).

exploração formal que não se compromete com ideais de beleza anteriores e, principalmente, ocidentais.

Este é o mundo que Coltrane percebeu. O valor não reside na descoberta, mas na busca e na luta do explorador. A insatisfação é eterna; a beleza do “espiritual” não pode ser desenvolvida em seus próprios termos, mas deve ser violada e depois abandonada; (A composição) “India” também depende do estabelecimento, depois da abolição da beleza. Os reflexos não toleram a pausa que a beleza proporciona, e a nobreza desses temas está além da capacidade do homem moderno de cultivar. Assim, as improvisações subsequentes são fragmentadas e finalmente brutalizadas, como a consciência, vislumbrando a liberdade na liberdade harmônica, combate o inconsciente, com suas batidas e simetrias, pela liberação (LITWEILER, 1984, p. 955, nossa tradução).³⁹

Quando Flynt (1982) cita Ornette Coleman e John Coltrane, aponta para essa prática híbrida na qual uma forma de expressão cultural (estranha à arte como instituição) consegue estabelecer critérios, apropriando-se da vanguarda enquanto ferramenta crítica da arte burguesa, como aponta Burger (1974). A exploração formal do *free jazz* ataca as amarras ocidentalizadas do jazz como prática autônoma, em um contexto de resistência à opressão racial. O *free jazz* busca ao mesmo tempo o futuro e o passado no som no lugar de um presente opressor. Assim como diz Flynt (1965) sobre a “*street-Negro music*” “*is already the vital symbol of the most oppressed*”. Também ecoando o argumento de Flynt sobre o uso da tecnologia avançada de gravação por artistas negros, os artistas como Sun Ra estavam também conscientes das novas possibilidades do som.

(sun ra) sabia que a maioria, se não todos os efeitos eletrônicos produzidos até agora, estavam enraizados em técnicas acústicas afro-americanas: os sons do wah-wah vinham das surdinas usadas nos metais, o *phaser* e o *delay* vinham do chamado e da resposta; o *fuzz*

³⁹“This is the world that Coltrane perceived. Value resides not in discovery but in the quest and in the struggles of the explorer. Dissatisfaction is eternal; the beauty of “Spiritual” cannot be developed in its own terms but must be violated and then abandoned; “India” too, depends on the establishment, then abolition of beauty. The reflexes cannot tolerate the pause that beauty affords, and the nobility of these themes is beyond the capacity of of modern man to cultivate. So the subsequent improvisations are fragmented and at last brutalized, as consciousness, glimpsing freedom in harmonic Freedom, battles the unconscious, with its downbeats and symmetries, for release” (LITWEILER, 1984, p. 955).

e distorção vinham de tons “sujos” ou *mutes* e *hats*; e efeitos multi-tonais vieram de *split-tones*. E mesmo o alto volume em si não era um fenômeno puramente acústico, mas socialmente construído entre o número de músicos, sua organização e quem eles eram (SZWED, 1997, nossa tradução).⁴⁰

O interesse de Flynt pela música popular começa no jazz, e ele cita diversas vezes Ornette Coleman e John Coltrane em seus textos. Artistas como Ornette Coleman e Albert Ayler fornecerão a abordagem que Flynt utilizará para ir além do que formulou em “*Communists Must Give*” e partir para a prática musical ele mesmo, sem entrar em conflito com suas ideias quanto a atitude colonizadora das vanguardas. Tanto Ayler como Coleman abordam, em algum momento, o jazz por uma abordagem não-treinada, buscando a inovação formal pela abordagem informal de seus instrumentos. Coleman vai em diversos momentos trocar repentinamente para instrumentos para qual não foi treinado (saxofonista, ele vai adotar o violino e o trompete para desaprender a linguagem) aproveitando o acaso e os erros, e trazendo músicos inexperientes para sua banda, ao ponto de colocar seu filho de 12 anos para tocar bateria. Ayler adota palhetas de plástico duro para seu saxofone, que tornam muito difícil o sopro e induzem a “erros” Ao mesmo tempo escolhendo um repertório de canções folclóricas, hinos gospel e marchas populares, abordando esses temas sob uma perspectiva destreinada, sem o controle esperado de um músico profissional, implica explorar novas possibilidades do som em um embate físico com a sua materialidade. Esta perspectiva de uso *naif* da técnica como procedimento para obter resultados inesperados, será utilizada por Flynt em “*I Dont Wanna*” e, eu acredito, está relacionada com o *punk rock* no futuro.

não é por acaso que tanto as instruções de Tzara para produção de um poema dadaísta como as orientações de Breton para a composição de textos automático possuem o caráter de receita. Se isso abriga, por um lado, uma polêmica contra a criatividade individual do artista, por outro, a receita deve ser tomada inteiramente ao pé da letra, como referência a uma possível atividade

⁴⁰“(sun ra) knew that most if not all of the electronic effects produced so far were rooted in Africa-Americam acoustic playing: the wah-wah sounds came from plungers used on horns, phasing and delay came from call and response; fuzz tones and distortion from old time “dirty” tones or mutes and hats; and multi-tonal effects came from split tones. And even loudness itself was not a purely acoustic phenomenon, but socially constructed between the number of players, their organisation, and who they were” (SZWED, 1997).

do receptor (...) Com efeito, essa produção não deve ser entendida como artística, devendo antes ser apreendida como parte de uma praxis libertadora. É esse o significado da exigência de Breton de que é preciso “praticar a poesia”. Nessa exigência não apenas convergem o produtor e receptor, como também os conceitos perdem seu sentido. Não há mais produtores e receptores, mas ainda e tão somente aquele que se serve da poesia como instrumento para a realização da vida (BURGER, 1974, p.122).

Existe na proposta de Flynt, aquela apresentada por suas obras híbridas de vanguarda e cultura popular, algo do caráter de receita que fala Burger (1974), onde os meios de produção estão expostos de forma simples ao espectador. Essa característica, que tenta dissolver a distância entre produtor e receptor, irá aparecer com muita força em inúmeros relatos relativos ao punk e sua recepção. Em diversos cenários no punk e pós-punk, indivíduos no público se sentiam inspirados, e autorizados, a formar suas próprias bandas, não apenas a sensação de “eu posso fazer isso” como “eu quero fazer isso”. Em “*I dont wanna!*” todos os elementos estão dispostos com a mesma crueza e simplicidade do punk, cada qual em seu lugar para ser entendido e quem sabe apropriado pelo ouvinte.

Para Grubbs (2014), no capítulo dedicado a Henry Flynt em “*Records Ruin the Landscape*”, o disco “*I Don't Wanna*” é retomado pelo seu lugar histórico, considerando que este material só foi lançado nos anos 2000.

Do ponto de vista do presente, *I Don't Wanna* parece suficientemente do seu momento (...) para criar a impressão de que foi lançado em 1966, e que deve ter interferido na música pop, na cultura pop e na política. do seu dia. É uma ilusão interessante, já que este álbum foi lançado trinta e oito anos depois de ter sido gravado. Essa experiência auditiva desorientadora - o que você quis dizer com o fato de as pessoas não estarem falando desse álbum em 1966? - aponta para anacronismos que muitas vezes acompanham a recepção de lançamentos de arquivos. (GRUBBS, 2014, p. 22, nossa tradução).⁴¹

⁴¹“From the perspective of the present, *I Don't Wanna* seems sufficiently of its moment (...) as to create the impression that it was released in 1966, and that it must have intervened in the pop music, pop culture, and politics of its day. It is an interesting illusion, as this timely album was released thirty-

Apesar de não apontar o posicionamento ideológico radical de Flynt como a chave de leitura de sua postura, Grubbs (2014) aponta como no discurso inflamado de Flynt, está o questionamento nos discursos artísticos, de alguns dos reflexos de racismo, colonialismo e elitismo.

Flynt retorna ao assunto de Cage, explicando que Cage exemplificou o pensamento de que a música com um ritmo constante “mostrava uma sensibilidade inferior. [...] Eu levei isso a sério, esse tipo de intimidação. O pathos! Histórias da música moderna são repletas de contos de intimidação pessoal subscritos pela estética (GRUBBS, 2014, p.39, nossa tradução).⁴²

Para o autor a música de Flynt apresenta-se totalmente excêntrica ao período, tanto no campo popular quanto erudito, mas parece estranhamente familiar agora, quando muitas destas barreiras entre baixa e alta cultura foram superadas do discurso artístico e estudos do pós-colonialismo, por exemplo, já trabalham em desconstruir a superioridade da arte europeia.

No caso de Flynt, o apelo contemporâneo - além do caráter inflamado e geralmente inspirado de sua música e do teor sem concessões de seus escritos e entrevistas - é que sua música não seguiu esquecida por causa de sua natureza ‘avançada’, mas sim por causa de seu sincretismo (GRUBBS, 2014, p.42, nossa tradução).⁴³

É neste processo teórico e ideológico tão pessoal e inflamado que parece interessante contrapor os VELVETS aos INSURRECTIONS no embate de Flynt contra a vanguarda. Para Flynt o blues, o rock e o free-jazz já são mais avançados

eight years after it was recorded. This disorienting listening experience— what do you mean that people weren’t talking about this album in 1966?— points to anachronisms that often accompany the reception of archival releases” (GRUBBS, 2014, p. 22).

⁴²“Flynt returns to the subject of Cage, explaining that Cage exemplified the thinking that music with a consistent beat “showed an inferior sensibility. [...] I took that to heart, that kind of intimidation. The pathos! Histories of modern music are rife with tales of personal intimidation underwritten by aesthetics” (GRUBBS, 2014, p.39).

⁴³“In Flynt’s case, the contemporary appeal—in addition to the overheated, generally inspired character of his music and the no-punches- held tenor of his writings and interviews—is that his music went unheard not because of its “advanced” nature but rather because of its syncretism” (GRUBBS, 2014, p.42).

que qualquer coisa produzida pela vanguarda pois lidam com elementos ignorados não apenas na história da arte moderna, como também por “visionários” como Cage e Stockhausen, fora do vício em estruturas mentais e sociais que acompanham essa tradição burguesa. O sincretismo de Flynt vai além de uma escolha formal, ele de fato se coloca em oposição a um sistema de dominação cultural.

2.4.ENTRE VELVETS E INSURRECTIONS: “No blues licks” vs. “Ethnic chops”

Em 1966 Henry Flynt grava o disco *“I don't wanna”*, com a banda *“Henry Flynt and the Insurrections”* (figura 1), basicamente ele na guitarra (e ocasionalmente saxofone alto) e o escultor Walter De Maria na bateria, depois contando com uma pequena sessão de apoio com Art Murphy no órgão e o baixista Paul Breslin. Flynt (2004) chamará suas canções de *“poster-songs”*, funcionando como “agit-prop”. Enquanto o rock'n'roll branco terá como maiores expoentes grupos como os Beatles e Elvis, Flynt parte de artistas negros como Bo Diddley e o Chuck Berry, e insere técnicas de vanguarda como improvisado *free-jazz* de Ornette Coleman, ritmos irregulares, eliminação de mudanças de acorde, o *drone* (som contínuo), técnicas e abordagens da música não-européia (do blues e jazz a música indiana), amparado pelos ritmos constantes de Walter De Maria.

Flynt não era nenhum Chuck Berry, e as músicas não eram exatamente *“radio-friendly”*. No entanto, a combinação do estilo de guitarra angular de Flynt e a abordagem descontraída e enérgica de De Maria na bateria criaram um som incomum, que talvez esteja mais a vontade vista junto do garage, punk ou no-wave que do R'n'B e blues elétrico. A influência de Young pode ser ouvida nas harmonias estáticas estendidas em muitas das faixas; As letras de Flynt compensam com sua clareza o que falta em poesia (PIEKUT, 2011, nossa tradução).⁴⁴

⁴⁴“Flynt was no Chuck Berry, and the songs were not exactly radio friendly. Nonetheless, the combination of Flynt’s splintered guitar style and De Maria’s rollicking approach to the beat created an unusual sound, which is perhaps more at home in histories of garage, punk, or no-wave than in those of R&B and electric blues. Young’s influence can be heard in the extended static harmonies on many of the tracks; Flynt’s lyrics make up in clarity what they lack in poetry” (PIEKUT, 2011).

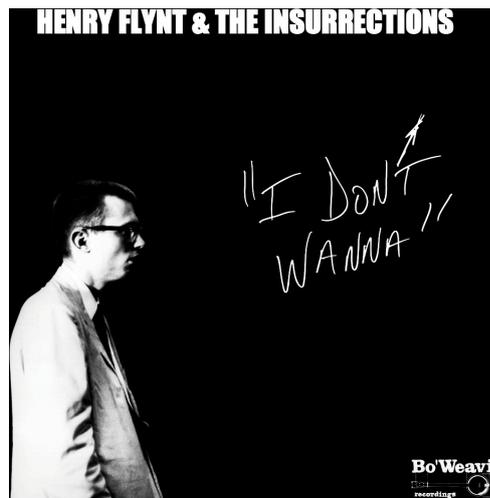


Figura1: Henry Flynt and The Insurrections - I Don't wanna!

A influência desse álbum (figura 1), com seu lançamento tardio foi basicamente nula. No entanto, sua abordagem experimental em música popular, em especial o rock, antecipando em quase 15 anos coisas que só seriam exploradas no futuro, parece antecipar a exploração formal e expansão conceitual do rock no *punk* e *pós-punk*. Pessoalmente, foi uma grande surpresa ao encontrar no disco de Flynt elementos híbridos que estava tentando desenvolver na minha prática sonora há anos, que antes só havia encontrado nos *bootlegs* do Velvet Underground.

É difícil não associar a sonoridade de “*I Dont Wanna*” com o que conhecemos do *Velvet Underground* em sua formação clássica, com John Cale (membro do grupo *Theather of Eternal Music* junto de Tony Conrad), nos dois primeiros discos (“*Velvet Underground & Nico*” e “*White Light/White Heat*”), e em especial nos registros ao vivo não oficiais, *bootlegs* como “*The Legendary Guitar Amp Tapes*” (figura 2). Este *bootleg* consiste no áudio de um gravador deixado dentro do amplificador de Lou Reed em shows entre 1968 e 1969. Esse registro traz a tona a guitarra de Lou Reed, influenciada justamente pelo mesmo rock'n'roll negro e Ornette Coleman, explorando o som como matéria. A banda ao fundo, mesmo que um tanto abafada, também mantém o mesmo alto nível de energia e improvisado, distanciando-se de qualquer outra abordagem da época. Talvez, exceto, de “*I Dont Wanna*”



Figura 2: The Velvet Underground - The Legendary Guitar Amp Tapes (bootleg)

O Velvet Underground em sua formação já parece juntar os elementos que Flynt levanta ao descrever em *“Essay: Concept Art”* o que seria a boa música, livre de estruturas (a dança Goli dos Baules, “2 sounds” de La Monte Young e The Drifters). Temos Lou Reed e Sterling Morrison vindos diretamente do rock’n’roll, Lou trabalhava em uma “fabrica de hits” chamada Pickwick records, onde gravava músicas no estilo que estivesse em voga para serem vendidas sob nomes de grupos fictícios, um notável exemplo de baixa cultura e Morrison auto-descrito como *“an inconsiderate rock’n’roller”* (WITTS 2016). John Cale, originalmente um compositor de vanguarda, colaborava com La Monte Young e Tony Conrad) e por fim Maureen Tucker, uma jovem baterista sem apego a virtuosidade que, após o trabalho sentava em sua bateria e tocava junto a discos de Bo Diddley (um favorito de Flynt) e do percussionista africano Babatunde Olatunji. Alguém poderia dizer que talvez se o letrista Lou Reed tivesse algum tipo de compromisso ideológico com as lutas sociais (e ele definitivamente não tinha) quem sabe *“I Dont Wanna”* se mostrasse ainda mais semelhante ao *Velvet Underground*. No entanto, acredito que as diferenças fundamentais entre Flynt e o dos *Velvets* se apresentam enquanto projeto, e indicam um abismo político entre os dois, apesar de apresentarem o mesmo hibridismo de elementos sonoros diversos (rock, vanguarda, não-europeia). Esse hibridismo, inclusive, será atacado dentro do *Velvet Underground*.

Cale: ‘Você só pode ter um gostinho do que fizemos nas gravações. Em ‘Sister Ray’ você pode ouvir algumas pistas [no órgão] de como

eu teria que mover a música, mas fizemos mais do que você ouve no álbum. E nós não tínhamos um *set* fixo. Nós poderíamos trocar de instrumentos. Uma vez nós todos tocamos percussão. Até mesmo Nico improvisou, cantando sem palavras, enquanto Lou conseguia improvisar as letras’.

Morrison: ‘Você teria que viajar no tempo para ouvir o que poderíamos fazer. Não está nos álbuns, não foi feito no estúdio. É uma daquelas ironias que tudo o que fizemos no estúdio- preparado e refeito ou apenas trabalhado ao vivo como no palco - nunca captou o que éramos, cara’. Tucker: ‘Você tinha que nos ouvir ao vivo. É uma vergonha que todos esses jovens que têm todos os discos e sabem tudo sobre nós nunca nos ouviram! ... Eu mantinha o ritmo para os outros e o que eles faziam era selvagem. Às vezes ficava louca tentando manter o ritmo. Não havia nada parecido’. (WITTS, 2006, p.129-130, nossa tradução).⁴⁵

Assim como no caso de “*I Dont Wanna*”, as gravações ao vivo (não-oficiais) do Velvet Underground com John Cale somente chegaram ao grande público após a internet e a troca de arquivos digitalizados, estando antes apenas ao alcance de aficionados e colecionadores. Os *bootlegs* (gravações não oficiais de shows) da banda apresentam um som antes apenas conhecido por relatos, sobre os longos improvisos, o volume ensurdecidor e exploração sonora da banda. Essas gravações aproximam mais ainda a banda de artistas como Henry Flynt e Tony Conrad. Tanto Flynt como Conrad tiveram, por um longo período, sua participação apagada da história da arte oficial do experimentalismo americano e das vanguardas da segunda metade do século XX, sendo resgatada com a veiculação de seus discos no século XXI. Da mesma forma, os *bootlegs* do *Velvet Underground* apresentam uma exploração sonora que nos seus discos aparece muito mais timidamente. Se os discos oficiais do Velvet Underground serviram de inspiração para movimentos

⁴⁵“Cale: ‘You can only get a flavour of what we did from the recordings. On ‘Sister Ray’ you can hear the cues [on the organ] I would have to move the music along, but we did more than you hear on the album. And we had no set line-up. We could swap around. One time we all played percussion. Even Nico improvised, singing without words, while Lou could improvise lyrics for himself’. Morrison: “You’d have to time-travel to hear what we could do. It’s not on the albums, it wasn’t done in the studio. It’s one of those ironies that whatever we did in the studio – prepared and redone or just worked through live like on stage – it never captured what we were, man’. Tucker: “You had to hear us live. It’s a crying shame that all these young people who have all the records and know everything about us never heard us!... I kept a beat going for the others and what they did was wild. It sometimes drove me mad trying to keep that beat going. There was nothing like it” (WITTS, 2006, p.129-130).

posteriores como o punk, suas apresentações ao vivo poderiam dar origem a outros projetos muito diversos. Enquanto nos discos pode-se avaliar uma simplicidade primitiva e objetividade sem adereços, os *bootlegs* apresentam uma exuberância de experimentação, improvisação, ruído e outras abordagens radicais do som, sem, no entanto, se distanciar de sua proposta original. Como no caso de outras culturas musicais étnicas, as composições servem como formas básicas que podem ser manipuladas diferentemente de performance para performance, respondendo à experiência. Como no caso de Flynt, a música nunca perde seu aspecto utilitarista, permanecendo dançante.

Em Setembro de 1966 Henry Flynt tocou violino com o Velvet Underground por quatro dias no Dom, East Village em Nova Iorque, substituindo John Cale que estava doente. A sugestão foi dada pelo próprio Cale, que conhecia Flynt do círculo de La Monte Young. O pagamento por este trabalho foram as suas primeiras e únicas lições de guitarra, com Lou Reed.

Reed me ensinou o repertório em cerca de cinco minutos, porque basicamente ele só queria que eu estivesse no tom certo. Em um momento eu briguei com ele no palco porque eu estava tocando um estilo muito *hillybilly* no violino e isso o aborreceu muito. Ele queria um som muito sofisticado; ele não queria referências rurais no que deveria ser essa imagem S&M decadente que eles estavam projetando (FLYNT apud BOCKRIS, 1994, p.127, nossa tradução).⁴⁶

Esse conflito entre Flynt e Reed também expõe suas diferenças na abordagem da prática musical. Conforme já foi dito, a porta de entrada de Flynt para a música vernacular, não-européia, foi principalmente o jazz, em especial as inovações de John Coltrane e Ornette Coleman. Lou Reed também era um grande admirador de Ornette Coleman e Albert Ayler, e assim como Flynt pretendia aplicar as técnicas de Coleman para o violino, piano e flauta e exercitou a linguagem de Coleman na guitarra elétrica. No entanto, pelo conflito entre o estilo rural de Flynt e o som urbano idealizado por Reed para o *Velvet Underground*, pode-se ver que Flynt interpretou

⁴⁶“Reed taught me their repertoire in about five minutes, because basically he just wanted me to be in the right key. At one point I got in a fight with him onstage because I was playing a very hillybilly-influenced style on the violin and that upset him very much. He wanted a very sophisticated sound; he didn't want rural references in what was supposed to be this very decadent S&M image that they were projecting” (FLYNT apud BOCKRIS, 1994, p.127).

sua participação na banda por um viés muito mais próximo do jazz, onde espera-se que cada instrumentista traga seu próprio estilo pessoal para a música, sua linguagem e técnica. Aparentemente não havia espaço para isso no *Velvet Underground* de Lou Reed, cuja abordagem parece vir direto da sua experiência na Pickwick Records: cada banda é um projeto, com um som e direcionamento definidos. Essa abordagem inclusive foi o que se consolidou no rock (e na música pop em geral). Não é o caso de se traçar por aqui uma oposição entre os Velvets e Flynt, pois como já foi dito, o *Velvet Underground* era conhecido por seus longos improvisos e exploração sonora sem comparação com os grupos da época. No entanto, para Flynt é importante sublinhar todas as características étnicas do rock, que fazem do rock, blues e free-jazz expressão de uma mesma cultura. Flynt não tem tanto interesse em produzir um objeto comercial, como Reed, e sim em tomar parte em uma forma de expressão.

Henry Flynt and the Insurrections não é apenas o esforço de Flynt em produzir seu próprio Rock'n'Roll, mas encontrar a forma pela qual ele, como artista branco e burguês poderia, em meio a conflitos de raça e classe, produzir uma música que fosse relevante frente ao próprio discurso. Assim como propõe em "*Communists Must Give...*", a música popular das minorias deve ser o ponto de partida para qualquer cultura revolucionária, exatamente por sua origem e não apenas por sua forma. Descolar a forma de sua cultura é reproduzir os mecanismos de exploração colonialistas na arte.

Para a liderança revolucionária, a "*street-Negro music*" deve ser o ponto de partida ... Agora não há tolice alguma em trazer essa música de dança para as massas, porque elas a criaram. (...) A "*street-Negro music*" já é o símbolo vital dos oprimidos; tudo que é necessário é o encorajamento para que se torne ainda mais (FLYNT, 1965, nossa tradução).⁴⁷

Para Flynt é extremamente importante que o rock'n'roll negro, música popular urbana, não deixe de ser a forma de expressão das minorias para abarcar também a

⁴⁷"For revolutionary leadership, street-Negro music must be the point of departure... Now there is no nonsense about bringing this music-dancing to the masses, because they created it. (...) Street-Negro music is already the vital symbol of the oppressed; all is needed is encouragement só that it can become more so" (FLYNT, 1965).

expressão dos brancos e privilegiados. Parece haver um cuidado na abordagem para que sua música não seja apenas o canal de sua expressão pessoal mas a tentativa de tomar parte em uma cultura maior, enquanto ação política. Para Flynt a “*street-Negro music*” é uma cultura popular genuína de sua época, pouco importando o conteúdo das suas letras ou a aparente frivolidade de seus objetivos. Quanto a Flynt, o artista branco, cabe encontrar o seu lugar. Ele o faz, em parte, pela reapropriação da cultura *Hillybilly* da sua região natal na Carolina do Norte. O *Hillbilly* é a cultura rural branca e pobre do sul dos Estados Unidos, a música de fazendeiros isolados, e é uma escolha coerente para Flynt, dado seus interesses sociais. No entanto, em “*I Dont Wanna*” os elementos de *Hillbilly*, apesar de presentes, não superaram o rock'n'roll como a linguagem definidora do disco.

Em geral, a ascendência dos Beatles e o assassinato de Martin Luther King Jr. acabaram com o rock étnico - os impulsos étnicos voltaram-se aos mercados segmentados de RnB e Country'n'Western. Depois de meados dos anos 60, o rock-pop não tinha mais **ethnic chops** (FLYNT, 1982)⁴⁸

Mas nós tínhamos uma regra no Velvet Underground: **no blues licks**. Havia pessoas que eram realmente boas nisso. Mas não é isso que estamos propondo. (REED, 1998)⁴⁹

“*I Dont Wanna*” é um disco de rock, diretamente inspirando em artistas como Little Richard, Chuck Berry e principalmente Bo Diddley, o que ele chama de “*ethnic-rock*” (FLYNT 1983).

A ordem “*no blues licks*”, outra anedota recorrente do processo do *Velvet Underground*, poderia ser colocado como uma antítese total do processo de Flynt, que buscava no rock o que ele chamava de “*ethnic chops*”, grosseiramente traduzido como “gestos étnicos”. No entanto, não é tão simples. Apesar de deixar clara sua inspiração no rock negro, o disco de Flynt dificilmente se passaria por um Chuck Berry, assim como o *Velvet Underground* não consegue esconder tão bem sua

48 In general, the ascendancy of the Beatles, and the assassination of Martin Luther King, Jr., ended ethnic-rock—the ethnic impulses reverted to the segmented R&B and C&W markets. After the mid-Sixties, rock-pop no longer had **ethnic chops** (FLYNT, 1982)

49 But we had a rule in the Velvet Underground: **no blues licks**. There were people who were really good at that. But that’s not what we were about. (REED, 1998)

influência do blues. Em ambos os casos, pela afirmação ou negação dos traços culturais, há um mesmo ímpeto pela busca por uma nova linguagem (Flynt para além da vanguarda, Reed para além do rock). A abordagem modernista do *Velvet Underground* na busca por inovação formal, ao mesmo tempo que escapa da possível apropriação cultural do blues também se torna apolítica, como parte da vanguarda criticada por Flynt, uma vez que tenta se dissociar da própria cultura que formou seu projeto estético, o rock negro. No projeto de Flynt, há uma preocupação para que os elementos étnicos não se tornem “tokens culturais”, mas que sua leitura tenha relevância em um contexto político-ideológico imediato (no caso de Flynt as lutas anticolonial e antirracista).

A formação mais experimental do *Velvet Underground* durou apenas dois discos, sendo logo o maior representante da vanguarda pós-Cage da banda, o galês John Cale, expulso deliberadamente por Lou Reed. Cale gostaria de levar a frente a exploração sonora de extremos volumes e energia de *White Light/White Heat*, enquanto Reed tinha interesse em compor “hit songs” e tocar nos rádios. O disco seguinte homônimo do *Velvet Underground* continha apenas uma canção que flertava com a experimentação formal, e o disco seguinte e final, “*Loaded*” assim se chamava pois estaria “loaded with hits”(WITTS, 2006). Lou Reed se afirma como o compositor-cantor, um artista comercial em busca de sucesso como qualquer outro (Cale, de certa forma seguiu o mesmo caminho). Lou Reed afirmaria seus interesses mais experimentais no seu disco “*Metal Machine Music*”, 64 minutos de feedback de guitarra e ruídos em diversas velocidades diferentes antecipando em alguns anos o que seria a *noise music*, é um disco profundamente influenciado pela cena em torno de La Monte Young e poderia ser interpretado como uma espécie de rock de vanguarda. No entanto, o disco é apresentado por Reed como uma exploração formal, como o trabalho de um compositor sério, para além do rock. Enquanto a experimentação do *Velvet Underground* se mostrou fora do projeto comercial de Reed, ele como compositor realoca a experimentação sonora fora da sua prática popular, fora do rock. Nesta leitura, Reed de fato reforça as distâncias entre alta e baixa cultura, impedindo sua hibridização e reafirmando suas diferenças e a pureza de cada elemento. Reed destrói o *Velvet Underground* pois deseja fazer “rock de verdade” e depois encontra o lugar para a “vanguarda de verdade”. O projeto de Reed é quase o oposto do de Flynt, sem, no entanto, criar uma distância estética intransponível. As diferenças políticas, no entanto, são enormes, o que torna Flynt

especialmente relevante hoje em dia, quando as promessas da contra-cultura já se mostraram falsas e a própria contra-cultura um reflexo liberal na cultura, facilmente comodidade, individualizante e acima de tudo, branca.

O problema apresentado por Flynt está anos a frente de seu tempo, ele parece ser um dos únicos artistas a pensar, ao mesmo tempo, tanto nas possibilidades em trabalhar com culturas musicais não-europeias quanto com os problemas políticos que implicam em um artista branco e europeu se apropriar da produção cultural de grupos sociais cujas condições sociais ele não compartilha. Mais alinhado com o pensamento dos Panteras Negras do que com o FLUXUS, Flynt (e seu colega Tony Conrad) talvez tenha sido o único artista branco a formular esse problema e tentar lidar com ele sem fechar os olhos às questões de raça e classe.

Para mim, inovação não consiste em compor música Europeia ou acadêmica com referências “folk”. Ela consiste na apropriação de dispositivos acadêmicos ou culturais e os subordinando aos meus propósitos como uma ‘folk creature’ (FLYNT, 1986).

Se, para Flynt, existe na música étnica, na música não-europeia, um vigor e força que não podem ser encontrados em nenhum outro lugar, como ter acesso a essas formas de expressão sem acabar por vampirizar seu significado político? A “folk creature” da citação acima é, para mim, a chave para a leitura de sua abordagem. A “folk creature” é a inversão do colonialismo cultural, onde a cultura explorada se volta contra o colonizador em busca de se apropriar de seus meios técnicos e tecnológicos para desenvolver sua própria cultura, conforme Flynt descreve a “street-Negro music” em “Communists Must Give...”, mas agora aplicada a ele mesmo. Uma vez que ele não é um músico tradicional de qualquer origem étnica, a “folk creature” é uma construção, e para que esta construção não se torne um imperialista cultural pintado com outras tintas, é preciso estabelecer alguns pontos fixos, pontos que podem ser apreendidos a partir da leitura de *“Henry Flynt and the Insurrections”*.

Falando de forma geral, eu aspiro por uma beleza que seja estática e perpétua, enquanto que ao mesmo tempo humanamente concreta e emocionalmente profunda. A especificidade de sentimento e paixão

com a qual estou comprometido requer para sua expressão uma linguagem musical étnica, uma linguagem musical que incorpore a tradição da experiência de comunidades autóctones (FLYNT, 1986).

O primeiro, conforme foi exemplificado pelo contraste entre a abordagem de Flynt sobre o rock negro e aquela do Velvet Underground de Lou Reed, é que esta forma de expressão não-ocidental deve ser explorada dentro de sua própria linguagem e “tradição”. Isso significa que a forma étnica deve ser a base, ao contrário dos inúmeros exemplos de música europeia a se apropriar de elementos étnicos, conforme Flynt critica em “Communists must give...” .

O segundo é que esta forma de expressão não-ocidental deve ser apropriar dos recursos técnicos e tecnológicos da cultura dominante, que no caso, para Flynt, incluem os processos e procedimentos da vanguarda, do modernismo e da arte experimental. Estes recursos incluem desde técnicas de gravação, efeitos sonoros, instrumentos eletrônicos até procedimentos e abordagens, como o formalismo, o abstracionismo e etc. Enquanto que no caso do rock negro essa apropriação dos recursos da cultura dominante é também uma questão de sobrevivência de suas formas culturais (de modo a conseguir competir com a cultura dominante em seus próprios meios), para Flynt e sua “folk creature”, é uma questão de não se tornar apenas um reproduzidor de códigos étnicos, interpretando uma outra cultura.

Esse ponto pode ser exemplificado comparando as diferenças nas formas como Henry Flynt e La Monte Young se relacionaram com a tradição da música indiana e o mestre de canto Pandit Prah Nath. Tanto Flynt como Young foram profundamente impactados e influenciados pela música indiana, e ambos tiveram aulas com o mestre Pandit Prah Nath quando este veio a Nova York. No entanto, enquanto Young irá efetivamente se tornar um discípulo de Prah Nath junto de Terry Riley e Marian Zazeela, abandonando temporariamente sua carreira de artista para mergulhar em uma outra cultura, Flynt permanecerá em seu mesmo lugar cultural, sem pretensão de adotar uma outra cultura. Flynt não tem a pretensão de se tornar um representante da cultura indiana uma vez que ele não pertence efetivamente a esse grupo étnico e social, ele não tem interesse em “performar” outra cultura. Para tanto, uma das formas de evitar esta reprodução cultural enquanto tradição é explorar a linguagem desta tradição (conforme o ponto primeiro), mas incorporando

novos elementos e procedimentos a ela. As conquistas formais desenvolvidas nesta pesquisa podem inclusive servir a cultura original dessas formas de expressão. Da abordagem de Flynt do rock negro em "*I don wanna!*" o próprio rock negro pode aproveitar elementos.

O terceiro ponto é o posicionamento político claro contra o racismo, colonialismo e imperialismo cultural, que envolva tanto crítica como autocrítica. O envolvimento de Flynt com políticas radicais de esquerda é uma das coisas que mais o distanciam de outros artistas de seu contexto, e é este envolvimento que proporciona e garante a abordagem presente em "*I Dont Wanna!*". Por mais que no disco esse posicionamento radical possa se mostrar às vezes caricato e carregado de humor, é também porque esse posicionamento está exposto da maneira mais clara possível, de forma a não ser confundido com os seus pares.

3. O PEQUENO LIVRO VERMELHO DO DRONE

Um breve relato de percurso: Leila e Cama Rosa

Antes de iniciar este capítulo, acho interessante apresentar um breve relato pessoal do meu percurso artístico, no sentido de apontar quais foram as questões que encontrei em minha prática artística que me levaram até o pensamento e obras de Henry Flynt. Conforme já havia apresentado na introdução, uma das propostas deste trabalho é desenvolver um modelo metodológico de crítica e auto-crítica para o trabalho artístico em música, e a necessidade de desenvolver este aparato crítico se deu justamente pela minha experiência até então.

O pensamento de Flynt sobre o que ele chama de música “étnica” ou “autóctone” me é precioso justamente por propor, conforme visto no fim do capítulo anterior sobre a sua “folk creature” e o *The Insurrections*, uma abordagem voltada não para orientar estes povos subjugados como desenvolverem suas formas de expressão mas uma abordagem para um artista branco neste contexto. Flynt não apenas assume a superioridade formal e expressiva dessas culturas não-europeias, como também tenta encontrar uma forma de desenvolver um trabalho artístico que reconheça e se relacione com estas tradições culturais de forma politicamente radical, caçando e eliminando os vícios coloniais e classistas da arte. Identifico-me muito com a citação de Flynt reproduzida abaixo, e vejo que todo o meu percurso artístico foi guiado por um semelhante amor à música étnica e às culturas não-europeias.

A música étnica tem uma visão da possibilidade humana (...) que personifica a tradição da experiência de comunidades autóctones, que são valiosas por sua especificidade de sentimento e paixão, seu envolvimento holístico, sua expressão de possibilidades humanas extraordinárias e elevadas. Eles transmitem algo que não estou disposto a ignorar (FLYNT, 1986).

Gostaria de focar este relato em dois projetos, Leila e o duo Cama Rosa.

Leila

Desde 2013 mantenho um projeto chamado Leila, que por alguns períodos até mesmo figurou como meu único projeto sonoro e via de expressão musical. Esse

projeto iniciou-se a partir do meu interesse na música do oriente médio, em especial a música árabe, e em como abordar esta cultura musical. Leila sempre foi um projeto solo, ocasionalmente firma uma colaboração com outros músicos, mas essencialmente é uma “banda-de-um-homem-só”. Enquanto no começo o som girava em torno de um buzuq sírio (um instrumento tradicional da região do Levante) eletrificado de forma primitiva, posteriormente em torno desse som foram se acumulando muitos outros instrumentos (como a guitarra, sintetizadores, violino e instrumentos de sopro orientais) e procedimentos (loops, samples, drones). As estruturas dos sons se alternam entre o improviso estruturado em algumas formas de expressão idiomáticas e composições propriamente ditas.

Tendo o *buzuq* em minhas mãos, eu me vi na posição de encontrar uma forma de evitar duas abordagens:

- A necessidade de realizar um estudo sério de sua linguagem e técnica, o que significaria estudar música árabe com o objetivo de mimese e aprofundamento teórico.
- O risco de abordar o instrumento e sua cultura de forma superficial, reproduzindo os clichês e lugares comuns que a cultura árabe possui em nosso imaginário.

Já havia tido contato com o livro de Edward Said “Orientalismo, a invenção do Oriente pelo Ocidente” de 1990, que descreve o *Orientalismo* como a tradição europeia de conceber e definir o outro oriental nos termos e moldes que fossem politicamente mais interessantes para os impérios coloniais (por exemplo, o primitivo que merece ser dominado). Uma das práticas do orientalismo descritas por Said é de projetar, nos povos ditos “orientais” o contraste entre um “passado glorioso” e um “presente deplorável”, o suficiente para justificar a dominação colonial como a atitude mais humana e correta. (SAID, 1990) Neste sentido, decidi que, enquanto imagem, o projeto deveria se associar explicitamente com questões contemporâneas do mundo árabe, na indicação do que seria um presente glorioso, manifestado na resistência política e anticolonial.

Portanto, o projeto foi desde o início associado ao imaginário e às narrativas da resistência Palestina, se intitulando no começo “Para Leila Khaled” em homenagem a militante palestina da Frente Popular pela Libertação da Palestina, Leila Khaled.

Posteriormente o nome foi abreviado para Leila. Dessa forma eu também encontrava um precedente no qual onde eu poderia me inserir, sendo um brasileiro branco produzindo músicas sobre a questão palestina e a luta revolucionária no oriente médio. Possuindo como referência os movimentos de Solidariedade Internacional Terceiro-Mundista dos anos 60, enquanto organizações políticas que demonstravam solidariedade e apoio as lutas de lugares geograficamente distantes, como Cuba e Vietnã, Nicaragua e Burkina-Fasso, Brasil e Palestina. A opressão colonial e a agressão imperialista são inimigos comuns, cujos efeitos, mesmo eu em meu lugar privilegiado, posso sentir e comentar. A luta Palestina, também, é um movimento cultural, e produziu música e poesia, com a qual eu dialogo.

Ao evitar o *orientalismo* (SAID, 1990) como estética eu também me vi diante da necessidade de levantar quais seriam os clichês orientalistas presentes na música e procurar evitar todos. O “reverb de igreja” e outras “sonoridades místicas”, por exemplo, são quase onipresentes em gravações de música árabe feita por não-árabes, como que referenciando a um passado ideal ou fantástico, evitando assim as questões políticas atuais. No lugar disso busquei referências de som nas gravações de música árabe popular urbana e rural e também na chamada “era de ouro da música árabe”, os grandes cantores e cantoras dos anos 40, 50 e 60, cujo sucesso foi impulsionado pelo pan-arabismo de Nasser, gerando uma indústria cultural endogênica no mundo árabe, desenvolvendo uma linguagem autêntica e moderna cuja apropriação de técnicas da música erudita europeia e da cultura de massa ocidental não é tão distante daquela apontada por Flynt na “street-Negro music”. Até poucos anos, nos países árabes a fita cassete era onipresente, e também influenciou pela sua sonoridade e materialidade, sendo que boa parte da música árabe urbana que eu tinha acesso vinha ou de fitas cassete da minha coleção ou digitalizadas por terceiros.

Mas a abordagem sobre essas referências sonoras ainda precisaria ser melhor definida. Como Flynt relata em relação as suas aulas com o cantor indiano Pandit Prat Nath (FLYNT, 1986), eu não tinha interesse ou disciplina para mergulhar em outra cultura e aprender profundamente uma linguagem. Uma abordagem possível para mim se desenhou em uma leitura particular do punk. Em sua segunda geração, no pós-punk, muitas bandas passaram a abordar elementos musicais de outras

culturas, em especial a cultura negra, a partir gêneros como a disco, o reggae e o funk. Ao invés de desenvolverem sua expressão dentro destas linguagens, essas bandas usavam pequenos elementos dessas culturas sonoras para construir novas abordagens dentro do punk. De maneira bastante inédita na indústria cultural, estas bandas como Gang of Four e The Slits conseguiam produzir algo vigoroso como forma artística e ainda relevante politicamente, escapando tanto da mimese como da apropriação, ao mesmo tempo que referenciavam a essas culturas de resistência. Dessa forma decidi então abordar a música árabe por este mesmo filtro do pós-punk, que foi afinal a minha formação musical. Assim, trabalhei principalmente separando elementos da música árabe para serem explorados em um “circuito fechado”, como por exemplo, ao reduzir uma melodia folclórica a quatro ou cinco notas, estabelecendo uma estrutura base para improvisação eu poderia ao mesmo tempo manter alguma força emocional da música original e também explorar a linguagem por um “formalismo grosseiro” semelhante ao do punk. Naturalmente, outros elementos e linguagens são recorrentes, muitos que trato nesta pesquisa, como o drone-democracia de Tony Conrad, o free-jazz e em especial as técnicas do hip-hop, como o uso de samples rítmicos.

Minha experiência com a abordagem do Leila estabeleceu a base a partir da qual eu passei a refletir sobre estas questões referentes a música étnica, o colonialismo cultural, conflitos raciais e pensamento revolucionário, questões que me levaram até a obra de Henry Flynt. Esta pesquisa é portanto particularmente informada por esta experiência, mas não só.

Cama Rosa [<http://camarosa.bandcamp.com>]

Cama Rosa é um duo formado com minha Cindy Lensi, que existe como uma “banda de rock” que realmente circula nesta cena/cenário, ao contrário de outros projetos que não circulam muito além dos lugares mais comuns para música experimental. O grupo foi formado inicialmente para tocar as canções dela. Aos poucos nossa prática passou a incorporar mais improvisos em relação às poucas canções. A experiência do Cama Rosa se alterna entre a execução de composições e improvisos livres e abstratos, ainda que dentro dos elementos da linguagem seca e angular do punk, como elementos pinçados da cultura negra da época, a disco, o

funk, o electro e a house, a partir de duas guitarras, uma bateria eletrônica e ocasionalmente um sintetizador.

O fato de nossos ensaios muitas vezes se desenrolarem em longos improvisos com diversas partes diferentes nos inspirou a tentar utilizar um formato originado no hip-hop, da *mixtape* para lançar esse material, uma vez que sempre gravávamos e ouvíamos esses ensaios. Na *mixtape*, artistas de hip-hop têm liberdade para ordenar diferentes tipos de material, músicas originais, remixagens de músicas de outros, novos versos cantados sobre versões instrumentais de grandes sucessos, misturando esses elementos sem a necessidade de formarem a coerência esperada de um álbum.

Decidimos então editar estes improvisos em duas faixas e dar um nome a cada uma, estabelecendo este formato fixo para todas as *mixtapes*, intituladas pelos nomes das faixas: **gato/angular** (2017), **hibisco/navalha** (2017), **exausta/220v** (2018), **samambaia/oroboros** (2018). É interessante para nós que esse formato entre em conflito com uma série de regras dogmáticas esperadas do material sonoro no nicho:

1 – Certos momentos dessas *mixtapes* posteriormente se tornaram canções fixas, mas a sua forma embrionária (no improviso do ensaio) é apresentada ao público muito antes de se desenvolver sua versão final, subvertendo a ordem da indústria cultural em vender essas sobras e curiosidades após um grande sucesso como forma de lucrar ainda mais. No nosso caso, este material funciona como um arquivo particular, ao revisitar frequentemente estas *mixtapes* em busca de inspiração para canções. Teoricamente dessa forma tanto o público quanto nós temos o mesmo nível de acesso ao material bruto.

2 – Colocamos para circular um material maior a um baixo custo e de baixa qualidade técnica, mas neste sentido conseguimos subverter o trabalho esperado de nós como artistas na era do algoritmo, onde sua projeção depende de quantos dados você alimentou o algoritmo. Conseguimos circular mais dentro do espetáculo, uma vez que tudo que gravarmos pode ser publicado.

3 – A *mixtape*, como no *hip-hop*, dá espaço para explorar procedimentos que não poderiam em outros formatos, como por exemplo as formas longas (músicas que se desenvolvem em um longo período) e o improviso totalmente abstrato e exploratório.

Decidimos, juntos, tentar aplicar sobre os elementos do pós-punk o mesmo ímpeto de pesquisa formal encontrado no construtivismo russo, o que chamamos, com humor e sem nenhuma pretensão teórica, de “Rodchenko/Dancefloor”, em homenagem ao fotógrafo soviético Rodchenko e a *disco*, um gênero de origem negra e queer e cuja estrutura definiu a forma como o ritmo é pensado até hoje. Essa ideia é uma espécie de falso formalismo, despindo os processos de exploração formal de qualquer pretensão pseudo-científica, tratando-os pelo aspecto recreativo. Este “formalismo recreativo” inspirou diretamente minha abordagem para com o “O Pequeno Livro Vermelho do Drone” que veremos a seguir.

“O Pequeno Livro Vermelho do Drone”

“O Pequeno Livro Vermelho do Drone” surgiu como uma forma de organizar uma série de gravações feitas em meu nome (Bruno Trochmann), distanciando de outros projetos já orientados, com temáticas fechadas e formas idiomáticas definidas (como Leila e Cama Rosa), e, também, tentando escapar dos formatos definidos pela indústria cultural. Estas propostas sonoras, mais exploratórias e abstratas, foram diretamente influenciadas pelos estudos dirigidos nesta dissertação sobre Henry Flynt. Esses registros não apresentam compromisso com um acabamento definitivo de obra, e, por isso mesmo, expandem-se enquanto forma, em construção conjunta com meus posicionamentos dentro da teoria crítica das artes. O termo “drone”, utilizado para categorizar uma estrutura musical baseada em sons contínuos e/ou repetitivos, não é para mim exatamente adequado, pois exclui do gênero outras abordagens sobre o mesmo procedimento (o uso de sons contínuos/repetitivos) que não se encerram no procedimento em si (músicas folclóricas do mundo todo se utilizam do drone como material compositivo, mas não podem ser consideradas dentro do gênero drone); mas é suficientemente conhecido para que faça sentido adotá-lo. O drone como procedimento também traz, para mim, uma carga simbólica e histórica que vai contra o que para mim é representado pela harmonia ocidental. Em meu percurso razoavelmente autodidata na música, me vi constantemente em um lugar de conflito, esse que é um dos elementos mais importantes da música ocidental, a teoria harmônica.

Iniciei minha prática musical dentro de um grupo cujo repertório de canções eram harmonicamente complexas. Sendo totalmente leigo, não conseguia entender a estrutura dos acordes usados nem mesmo sua notação em cifras, uma dificuldade que parecia ainda mais intransponível do que minha própria inaptidão técnica. Minha solução foi decifrar lentamente acorde por acorde e encontrar o número mínimo de notas que poderia sustentar durante toda a canção. Embora essa experiência tenha me levado de encontro ao *drone* e ao uso de notas longas (diretamente relacionados com Flynt e Conrad), o que permaneceu por mais tempo foi a ligeira sensação de humilhação, de ter de decifrar os acordes para encontrar uma forma de não soar *desafinado* em relação aos outros instrumentos, ter que encontrar as notas que estavam dentro daquele acorde para poder tocar *harmonicamente*, uma vez que dissonâncias não eram admitidas se não fossem totalmente intencionais. A harmonia se impunha essencialmente enquanto estrutura, e não som. Mesmo assim, o drone surgiu como uma forma de desafiar uma disciplina musical que me havia sido imposta em termos de “decifra-me ou te devoro”.

A harmonia, da forma como me foi apresentada, exigia que eu me dobrasse diante dela, não pela experiência sensorial (que era impossível, pois além de inexperiente, na época, era certamente um caso de surdez tonal) mas por uma estrutura que eu não podia apreender apenas pelo som, conforme Flynt aponta em “*Essay: Concept Art*”. Ainda mais, a harmonia me foi apresentada de forma mistificada, sem que eu conseguisse traçar as relações entre os intervalos sozinho, colocando-me em um lugar inferior em relação aos meus colegas. Ainda mais, a complexidade dos acordes parecia servir como um sinal de complexidade da composição, quanto mais complexa a harmonia, mais sofisticada era a música, em um processo de elitismo cultural identificado com a tradição eurocêntrica (se a complexidade estrutural da harmonia é sinônimo de sofisticação artística, a música europeia estará no auge do desenvolvimento artístico mundial).

A harmonia funcional passou a simbolizar para mim os aspectos mais autoritários da cultura em que estava inserido. Desde então procurei alternativas para harmonia funcional, que obrigatoriamente tinham de ser buscadas em outras culturas musicais, pois dentro da música ocidental, as alternativas à harmonia funcional parecem depender da compreensão técnica de seus antecedentes. Encontrei

referências na música heterofônica do oriente médio, e essa pesquisa se desenvolveu em meu projeto Leila. Encontrei, depois, referências em sons que já conhecia, mas nunca havia lido por esse viés, como *drone* do Velvet Underground e as simplificações radicais do punk e pós-punk, e do improviso de carga emocional do Free-Jazz. Assim como para Flynt, parece-me essencial antagonizar a posição eurocêntrica, que parece se infiltrar em todos aspectos, ecoando na cultura as agressões imperialistas do capital. A escolha de trabalhar o “Pequeno Livro Vermelho do Drone” é também por eu acreditar, por experiência, na capacidade deste procedimento tão básico da música em criar guerrilhas dentro dos sistemas de controle, de afinação, das hierarquias culturais, das segregações culturais, na tentativa de democratizar os meios de expressão.

A partir das colocações de Henry Flynt, apresento como fundamental nesta pesquisa reconhecer uma proposta metodológica para referenciar o que chamo de “relevância política” na produção artística. Flynt constrói um aparato crítico formal, que possibilita apontar na minha produção artística elementos que gostaria de evitar, quando contraditórios com uma postura anti-imperialista, anticolonialista e eurocêntrica. Conforme apontado no capítulo anterior, Flynt propõe uma abordagem da arte baseada na inversão do status quo entre cultura dominante e cultura dominada, que infere, portanto, na apropriação das técnicas e tecnologias dos dominadores pelos povos e classes subjugados. Esta prática orienta-se de preferência por um posicionamento crítico e militante contra o colonialismo, racismo, capitalismo e etc. Assim, inicio este capítulo a partir do gráfico abaixo (figura 3) que pontua estes princípios formuladores para o meu processo de criação, validados pelas proposições teóricas e práticas de Flynt.



Figura 3: Princípios metodológicos e processo de criação.

Conforme foi explicado no final do capítulo anterior, essas diretrizes são essenciais principalmente para o artista branco e ocidental, uma vez que para Flynt toda produção fora do que é considerado “cultura séria” e eurocêntrica já está em um lugar mais próximo por ele ambicionado, e, portanto, tornando-se cultural e politicamente relevantes (como o *rock negro* e o *free jazz*).

Esses princípios apontados, eu acredito, permanecem coerentes nos dias de hoje. Anos depois dos textos de Flynt, a música negra originou novas abordagens e procedimentos que inspiraram uma onda constante de renovação da música popular: o *dub*, o *funk*, a *disco-music*, o *hip-hop*, a eletrônica (*house* e *techno*) e uma infinidade de gêneros que poderiam ser lidos como uma “vanguarda popular” (FISHER, 2014), por explorarem novas técnicas e tecnologias fora da tradição eurocêntrica e erudita.

Mesmo o maior fenômeno cultural externo à comunidade negra da segunda metade do século XX, o punk, é informado pela música negra. Para Reynolds (2006), o *punk* e *pós-punk* apresentam em igual proporção a presença de elementos não-brancos em sua música: as bandas, como *The Slits* e *Pop Group*, *Public Image* e *Gang of Four*, mantiveram presentes em sua música as influências claras do *jazz*, *funk*,

disco, dub e reggae, sem, no entanto, abordar essas culturas musicais de forma predatória e colonialista. Também em consonância com a proposição de Flynt para o artista branco, é possível enxergar como nessas abordagens do *pós-punk* é importante o caráter programático adotado: esses grupos estão conscientemente citando essas culturas musicais, mas evitam formas e procedimentos que consideram alinhados com o sistema cultural estabelecido, as referências à cultura comercial branca e apolítica.

A partir de projetos como *Leila*, totalmente voltado para a música árabe e as questões políticas do oriente médio, venho buscando explorar uma temática e sonoridade mais abstrata e maleável, sem assumir uma postura apolítica. Nesse sentido, em conjunto com esta pesquisa referencial, pareceu-me fundamental desenvolver uma nova linguagem “não-idiomática” de improviso, que foi intitulada “*O Livro Vermelho do Drone*”. É importante ressaltar que os itens apresentados, a partir dos princípios metodológicos propostos, não são independentes entre si, mas se retroalimentam em um processo contínuo e interativo.

Uma expressão não-ocidental, explorada dentro de sua linguagem e tradição

A partir de Conrad (2016), que como Flynt, toma como adversário a arte eurocêntrica, o elitismo cultural e suas instâncias disciplinadoras, proponho uma reflexão sobre meu processo de criação, visando encontrar modos de produção/estrutura mais abertas/frouxas, que abarcassem, como em outros projetos, por exemplo *Leila*, um envolvimento com uma outra expressão cultural específica (a música árabe).

Para Conrad (2016), o processo de criação deve acontecer a partir da experiência do indivíduo, propondo situações que eliminem as hierarquias entre público, compositor e intérprete, em direção ao que ele chama de “democracia radical”. Esta abordagem referencia-se em especial na música criada por Conrad no grupo *Theather of Eternal Music* com La Monte Young e John Cale nos anos 60, chamada por ele de “*Dream Music*”. Sua forma de improviso coletivo escapa dos paradigmas da arte europeia sem, no entanto, se apropriar de outras culturas e propondo uma nova tradição cultural, ou como ele diria “*the first non-bagpipe western drone music*” (CONRAD, 2016). Apesar de claramente influenciado pelo som contínuo da tamboura indiana, a música do *Theather of Eternal Music* reduz o drone a

frequências matematicamente calculadas, desprovidas de referencial cultural: não há timbres ou coloridos que remetam a qualquer outra cultura musical. No entanto, ainda assim, essa prática se estabelece fora da cultura musical do ocidente europeu. O trabalho artístico de Conrad promove um embate constante com as possibilidades de reescrita através da prática, criando heterotopias (no sentido que Foucault dá ao termo) nas quais ele desconstrói os sistemas de controle e de disciplina. Ao trazer a história para o agora e fazer da música o espaço de embate com a escrita do passado, Conrad torna esse lugar, eu acredito, um espaço que Foucault chamaria de “heterotopia”.

Na maior parte dos casos, as heterotopias estão ligadas a pequenos momentos, pequenas parcelas de tempo (...) O auge funcional de uma dada heterotopia só é alcançado quando há uma certa ruptura do homem com sua tradição temporal (FOUCAULT, 1967).

Conrad (2016) ao propor o conceito “drone”, como uma nova cultura musical (ou o resgate de uma cultura musical abandonada pela tradição europeia), passa a ser minha referência para o desenvolvimento dos elementos musicais do *“Livro Vermelho do Drone”*. Como ponto de partida, defini ,a partir de uma interpretação pessoal, dois tipos de som, que não se aproximam da tradição ocidental europeia e são: os longos/contínuos (como o drone da tamboura indiana) e os percussivos (como os sons de gongos e percussão de metal do folclore chinês). Sendo uma construção pessoal (o que seria o som mais não-ocidental possível?), pois se sustenta na minha pesquisa formal, pretendo criar para todos os procedimentos adotados um vocabulário próprio para o improviso.

A apropriação de técnicas (dispositivos) e tecnologias da vanguarda (formalismo, experimentalismo)

Outro conceito, não desenvolvido no capítulo 2 sobre Henry Flynt, é o “modernismo popular”, conforme aponta Fisher (2014)

No modernismo popular, o projeto elitista do modernismo foi retrospectivamente reivindicado. Ao mesmo tempo, a cultura popular estabeleceu definitivamente que não precisava ser populista. Técnicas modernistas não foram apenas disseminadas, mas coletivamente retrabalhadas e ampliadas, assim como a tarefa

modernista de produzir formas adequadas ao momento presente foi retomada e renovada (FISHER, 2014, nossa tradução).⁵⁰

Fisher (2014), aborda em seus textos a banda inglesa de pós-punk *The Fall*, para exemplificar a forma como o cantor/compositor Mark E. Smith lança a mão de técnicas artísticas desenvolvidas no alto modernismo (T.S Eliot, James Joyce, Ezra Pound). O artista, sem abandonar seu sotaque e linguagem de origem operária, reinventa estas construções formais dentro da própria linguagem. De fato, não apenas o *The Fall*, mas outros grupos, como os anteriormente citados *The Slits* e *Gang of Four* e artistas do *punk* e *pós-punk* que sempre me inspiraram pareciam compartilhar esse mesmo “ímpeto modernista” pela busca de inovação formal e pesquisa.

Esta compreensão alia-se facilmente a de Flynt sobre a vanguarda ser apropriada enquanto técnica, e posteriormente utilizada por outra cultura, diferente da de origem, sem que sua linguagem torne-se irreconhecível. O modernismo, quando apropriado como técnica, não precisa carregar consigo seus aspectos universalistas e pseudo científicos e a crença de produção de conhecimento pela arte.

Para “*O Pequeno Livro Vermelho do Drone*”, um termo que emergiu da prática artística foi o “formalismo recreativo”, na medida em que utiliza ferramentas de uma pesquisa formal em arte, sem no entanto, aprofundar-se nas razões desta para além do gosto pessoal. Assumindo como um dos objetivos do projeto o desenvolvimento de um vocabulário sonoro para o uso em improviso e composições, uma das atitudes formais foi registrar cada elemento em separado, como uma “falsa postura analítica”, uma vez que cada registro não é orientado por uma pesquisa formal objetiva.

Posicionamento político (crítica e autocrítica) contrario ao imperialismo, colonialismo e racismo

⁵⁰ “In popular modernism, the elitist project of modernism was retrospectively vindicated. At the same time, popular culture definitely established that it did not have to be populist. Particular modernist techniques were not only disseminated but collectively reworked and extended, just as the modernist task of producing forms which were adequate to the present moment was taken up and renewed” (FISHER, 2014).

“*O Pequeno Livro Vermelho do Drone*” tenta fazer oposição ao misticismo e pseudo-cientificismo que parece dominar o drone enquanto gênero nos dias de hoje, em um processo que se perpetua desde os anos 60, conforme apresentado nesta dissertação. Enquanto os experimentos fundadores do drone, como abordagem da música experimental, por La Monte Young, Tony Conrad e outros haviam sido diretamente inspirados pela música não-européia, folclórica e popular (no caso de La Monte, por exemplo, a música indiana, japonesa e o jazz), o drone enquanto gênero distanciou-se de suas fontes populares em direção a uma postura “torre de marfim” do misticismo e ciência. “*O Pequeno Livro Vermelho do Drone*” pretende retomar nesta prática os aspectos folclóricos, populares e de origem étnica. Uma das formas de fazer isso é priorizar a expressão emocional e o ritmo, aproximando novamente o drone das formas de expressão folclóricas, ligadas à dança e à comunidade.

A referência à obra de Mao Tsé Tung, apesar de conter algum humor, também tem o objetivo de lançar sobre essa prática um olhar do materialismo histórico e do pensamento revolucionário: a base dessa prática encontra-se fora do *hall* eurocêntrico da cultura, e a valorização deste outro pensamento musical está diretamente ligado a uma postura anticolonial, negando as bases teóricas nas quais se desenvolvem a música européia: harmonia e contraponto. Neste ponto entra o pensamento de Henry Flynt enquanto método para garantir esta postura crítica no trabalho.

Sobre o formato: teoria crítica e prática crítica

Cultivando o que chamei de formalismo recreativo, “*O Pequeno Livro Vermelho do Drone*” é registro de uma prática de improviso cotidiano, organizado no website <http://www.brunotrchmnn.bandcamp.com> (figura 4) e dividido em dois momentos:



Figura 4: Vista da interface do "O Pequeno Livro Vermelho do Drone".
 Fonte: <http://brntrchmnn.bandcamp.com>

Teoria Crítica

O vocabulário desenvolvido foi separado por siglas de acordo com o tipo de som e procedimento sonoro explorado na gravação (ex: GO – sons de gongos e pratos, TA – sons relacionados a tamboura, CHI – sons de guitarra elétrica rítmica). A exposição destes vocábulos em separado implica em desmistificar os meios de produção musical, apresentando cada elemento dissociado da complexidade de uma ação artística para que fique clara a sua simplicidade de construção. Alguns vocábulos são técnicas (violino amplificado, por exemplo), outros são tecnologias, instrumentos construídos (como duas formas de adaptar a guitarra elétrica para se comportar como uma tamboura indiana).

A base de escolha desse vocabulário foi uma redução formalista para responder a questão “quais seriam os sons mais distantes da tradição musical eurocêntrica?”. A resposta pessoal trouxe dois objetos/instrumentos que representam para mim duas abordagens totalmente estranhas à música eurocêntrica: a tamboura indiana e a infinidade de gongos e sinos metálicos da música folclórica chinesa. Reforçando

aqui que quando digo “música eurocêntrica” ou “tradição ocidental”, não estou levando em conta as correntes mais modernas e de vanguarda, que não somente se esforçaram para aumentar a paleta sonora da música erudita como também fetichizaram sonoridades de outras culturas (conforme a crítica de Flynt). Estou falando da tradição que pode ser sintetizada na polifonia ocidental, que tem como maior expoente a sua tradição orquestral que culminará no serialismo do século XX. Os sons que gostaria de trabalhar no “*O Pequeno Livro Vermelho do Drone*” são exatamente aqueles considerados impróprios para este tipo de pensamento musical, sons que desapareceram da cultura musical do ocidente conforme ocorreu a imposição da tradição polifônica.

A tamboura indiana (figura 5) representa o drone propriamente dito: um som contínuo produzido por um instrumento de corda. A tamboura também possui uma particularidade de timbre que é seu zumbido, produzido por uma parte específica na base do instrumento. Este zumbido distorce o som e deixam mais aparentes os harmônicos, não apresentando nenhum equivalente entre os instrumentos modernos no ocidente. Existem, porém, alguns instrumentos antigos medievais e folclóricos, como a tromba marina e a viela de roda, a muito tempo sem uso justamente por não serem adequados para a construção polifônica. Neste sentido, o som da tamboura não representa apenas um tipo de som contínuo (como o do órgão ou do violino), mas som longo produzido com um instrumento de cordas ressonantes e distorcidas.

O gongo metálico chinês (figura 6) representaria então o contrário do drone: um som curto e percussivo. Ao contrário dos instrumentos metálicos de percussão, como o *gamelan* do sudoeste da Ásia e o marimba/vibrafone, os gongos da música folclórica chinesa (címbalos e os chamados *tiger gongs*) não produzem notas definidas, e muitas vezes produzem mais de uma nota ao mesmo tempo. Este instrumento tem grande importância nas apresentações do folclore chinês da “dança do dragão e do leão”, na qual os guizos, sinos e gongos tem a função de afastar o azar e os maus espíritos. Os gongos de metal possuem uma variedade de funções sonoras, podendo ser melódicos, rítmicos ou utilizados como ruído ou textura. Exceto talvez no modernismo, quando houve um grande interesse nos sons percussivos, o tipo de som produzido por estas peças de metal nunca tiveram função alguma na música europeia senão como efeito. São sons compostos e complexos, imprevisíveis demais para contribuir nas estruturas fixas da polifonia ocidental.



Figura 5: Tamboura



Figura 6: Gongo Chinês

Os vocábulos produzidos e registrados em separado foram categorizados e nomeados com um sistema de sílabas que descrevem as técnicas e procedimentos utilizados. Na plataforma do *bandcamp*, o sistema de sílabas é acompanhado da duração de cada gravação (ex: TA 26m30s):

TA – sons de tamboura produzidos por uma guitarra colocada sobre um amplificador, que gera *feedback* (microfonia). A guitarra é preparada com uma afinação em uníssono, e equalizando o amplificador se consegue um som ressonante muito semelhante à tamboura indiana. Ocasionalmente é ligado um captador de contato (piezo) ao braço da guitarra para reproduzir mais uma camada de frequências.

TA TA – sons de tamboura produzidos utilizando duas guitarras colocadas sobre o amplificador, gerando *feedback* (figura 7).

TA TA TA – sons de tamboura produzidos utilizando três guitarras colocadas sobre o amplificador, gerando *feedback*.

TA CHI – sons de tamboura produzidos por uma guitarra elétrica adaptada com uma ponte de madeira, que reproduz o mecanismo das cordas da tamboura indiana e seu zumbido característico (figura 8).

GO – sons produzidos por gongos, sinos ou guizos amplificados por captadores de contato (piezo).

GO CHI - sons produzidos por gongos, sinos ou guizos tocados sobre as cordas de uma guitarra elétrica

VI – sons produzidos por um violão acústico amplificado com captadores de contato (piezo).

TO - sons longos produzidos por instrumentos de corda tocados com um arco de violoncelo ou violino (figura 9).

CHI – Sons produzidos por guitarra elétrica sem modificações, tocada de forma comum e rítmica.

BO – Sons acompanhados de percussão pré-gravada.

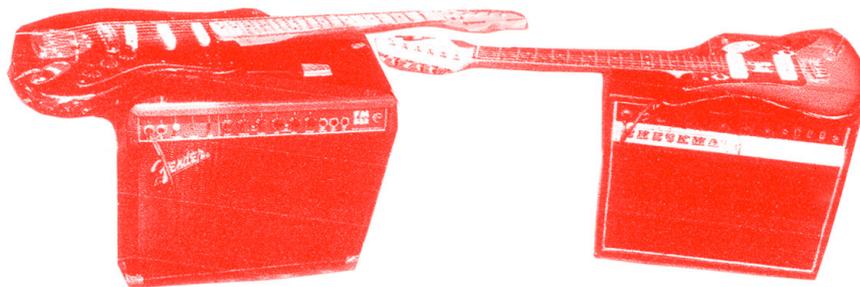


Figura 7: TA TA



Figura 8: TA CHI

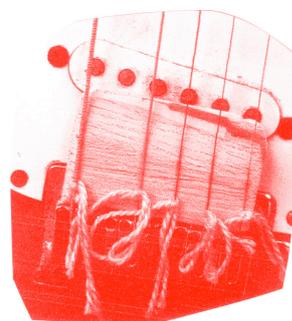


Figura 9: TO

Prática Crítica

Registro de improvisos em si, colocando em ação o vocabulário desenvolvido. Estas são gravações de apresentações com público ou então improvisos gravados em estúdio ou em casa. Estes são os elementos relacionados mais com a performance e construção de uma experiência sonora e menos com uma prática laboratorial. Os registros nesse caso são nomeados de forma livre, com um título único e escolhido de maneira coerente ao projeto. A parte de ação do “*O Pequeno Livro Vermelho do Drone*” vale-se do vocabulário de técnicas e tecnologias para reagir às condições de

cada experiência. Assim como qualquer “pequeno livro” que cabe em um bolso, o “*O Pequeno Livro Vermelho do Drone*” é algo que não necessita ser ostentado publicamente, é parte de uma prática reflexiva e pessoal, me dando liberdade assim para me apresentar enquanto indivíduo e não um projeto (como Leila), e aplicar estas ideias de forma livre e experimental. Na prática, alguns “vocábulos” do “*O Pequeno Livro Vermelho do Drone*” acabam adquirindo funções específicas, como no caso do som contínuo da guitarra sobre o amplificador (catalogado como TA) que por muitas vezes foi usado como “cama sonora” sobre a qual outras ações se desenvolviam. Seguindo o jogo de crítica e autocrítica proposto pelo método, a saída é propositalmente subverter estas funções fixas conforme elas se solidificam, propondo novas funções e usos dos “vocábulos” dentro do conceito de formalismo recreativo, mesmo que a nova função não seja a melhor, a ruptura irá propor novas questões. O modelo para o uso de técnicas simultâneas é a bateria moderna, um instrumento surgido de expressões culturais populares/folclóricas como o blues e o jazz e que é, na verdade, um conjunto de instrumentos a disposição de um único instrumentista. Principalmente no Free Jazz, este conjunto de instrumentos de percussão foi sendo progressivamente expandido conforme o papel do baterista passou de apenas manter o ritmo para a criação de textura e colorido, adotando um sem número de instrumentos não ocidentais (gongos, sinos, tambores étnicos e etc...). A abordagem da bateria do Free Jazz (pensando em bateristas como Milford Graves, Rashied Ali e Max Roach) orienta também uma prática musical que privilegie o gesto e o fluxo sonoro sobre a construção e o desenvolvimento de estruturas, sem também negar a possibilidades emocionais do ritmo fixo. Esta forma de trabalhar o improvisado é também diretamente influenciada pela obra de John Coltrane, o disco “*Ascencion*”, onde o grupo de instrumentistas improvisa livremente sobre um tema simples, mas em constante movimento, que Litweiler (1990) descreve como “uma centrífuga de fogo”.

Ascencion é um projeto massivo em todos os aspectos. (...) A subestrutura modal e o material temático são pouco importantes em face das massas de instrumentistas reunindo linhas simultâneas, separando breves solos e reunindo-se em pesados urros. Apesar da turbulência da música, a multidão de vozes permanece fixa em seu

peso: *Ascension* soa como uma centrífuga de fogo de três e oito minutos (LITWEILER, 1990, p.100, nossa tradução).⁵¹

⁵¹ "Ascension is a massive project in every way.(...) The modal substructure and theme material is hardly important in the face of the masses of players gathering simultaneous lines, parting brief solos, and rejoining in heavy wailing. Despite the music's turbulence, the crowd of voices remains fixed by its weight: Ascencions sound live a third-eight-minute centrifuge of fire" (LITWEILER, 1990, p.100).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar sobre os princípios metodológicos na práxis artística a partir dos apontamentos de Flynt, implica em um posicionamento questionador das premissas usuais da pesquisa disciplinar, enquanto um processo de sistematização de forças já instituídas. Assumindo então a pesquisa em Artes enquanto deslocamentos teóricos e práticos, que mobilizam embates de ordem política e cultural, nos vemos levados a exercitar a compreensão do “transformar para conhecer, e não de conhecer para transformar a realidade” (PASSOS e BARROS, 2009, p.18).

A partir de Flynt reconhece-se um ponto de partida para abordar outras culturas na prática artística sem validar os mecanismos do colonialismo. Este método opera, principalmente, com questões raciais e culturais, sem propor reflexões sobre questões de classe, pois para Flynt estas eram indissociáveis.

Importa-nos para esta pesquisa o exercício de construção de um sistema que se sustente como método trazendo a crítica e auto-crítica na prática artística enquanto ação de criação e de caráter pessoal. Os textos de Flynt escolhidos nomeiam os mecanismos da ideologia dominante, pois, são propositalmente manifestos – um gênero que se pretende enquanto ideia-ação e um ideal. Importa, no entanto, apontar que alguns manuscritos como “On Pandit Prah Nath” (1996), “Against Participation: A Total Critique of Culture” (1994), “The Psychedelic State” (1992), ficaram fora desta pesquisa, mas, podem indicar futuros desenvolvimentos de outros sistemas críticos. Este trabalho, no que diz respeito ao pensamento de Flynt, é uma análise objetiva de cunho marxista de sua obra e seus textos, sem levar em conta a sua formação filosófica e desdobramentos subsequentes de seu pensamento. Um dos textos mais importantes de Flynt para este trabalho é panfleto “The Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture!” (1965), que nem ao menos figura no site oficial do autor e que Flynt dá a entender não ver com muita seriedade. Também o disco “I Dont Wanna!” não costuma ser referenciado por Flynt com constância, e suas letras políticas agit-prop já foram chamadas por ele de uma espécie de ficção científica. Nesse sentido, o trabalho mais se utiliza dos textos de Flynt para construção metodológica do que apresenta seu pensamento de forma organizada.

Também neste sentido, o pensamento de Tony Conrad não foi abordado como contraponto às ideias de Flynt, ainda que igualmente antagônico à “cultura séria”, ao eurocentrismo e seus desdobramentos na vanguarda. Enquanto Flynt busca nas expressões culturais étnicas os elementos marginalizados da narrativa do pensamento europeu (que ele aponta como vigor, profundidade emocional e experiência humana), Conrad recorre à história para definir os elementos segregados da música ocidental e recriar em sua prática um novo ponto zero. Esta prática, que pode ser interpretada como de “expressão cultural artificial”, aponta simultaneamente para novas formas futuras de expressão e lança uma luz crítica sobre as narrativas eurocêntricas. Esta prática de Conrad, voltada para a história e o indivíduo, é bastante diversa de Flynt, articulada na cultura e comunidade, mas ambas miram no mesmo objetivo crítico.

Como citado no capítulo final sobre o desenvolvimento do “O Pequeno Livro Vermelho do Drone”, recorri à prática de Conrad, uma vez que não exige (como Flynt) a apreensão de uma linguagem tradicional, e sim a criação de uma nova linguagem dentro da história. Talvez esta proposição coloque, de certa forma, Conrad em relação ao “improviso livre” assim como Flynt está para o “*free jazz*”. Considerando que diversas práticas experimentais (*free jazz*, improviso livre, drone, vanguarda, *rock* e etc) se misturam, convivem e proporcionam novas leituras, estabelecer estas construções em paralelo nos parece desafiador para proporcionar uma crítica coerente ao contexto atual. Assim, a perspectiva teórico-prática de Conrad aponta para novos caminhos desta pesquisa.

Uma outra questão futura frente ao objetivo de abstrair princípios metodológicos para a prática artística com base em Henry Flynt implica em ampliar as referências, primeiramente, dentro do pensamento político-revolucionário militante, como os textos clássicos de Lênin, Mao Tsé Tung, Che Guevara e Ho Chi Min. Uma segunda potencial busca seriam as práticas de artistas exteriores ao sistema criticado por Flynt, em especial o *free jazz*, e a produção escrita de de seus precursores (como Sun Ra, Coltrane e Ornette Coleman). Durante a pesquisa, o *free jazz* se impôs como uma chave de leitura decisiva para a subversão da narrativa eurocêntrica da vanguarda, apresentando novas perspectivas em como uma forma de expressão poderia basear seu desenvolvimento exploratório em pontos totalmente externos a tradição ocidental, e como esta proposta se desdobra em novos posicionamentos

políticos e filosóficos. Existe também implícito nesse trabalho um questionamento relativo à identidade. Mais de uma vez em no percurso artístico levantou-se a questão de porque, enquanto artista natural do Brasil, buscar tantas referências em outras culturas estrangeiras não-européias: neste trabalho muito se fala da música negra americana, a música experimental de Nova Iorque, o *punk*, a música indiana e chinesa mas nada relativo ao Brasil. Este problema, no entanto, diz menos respeito às escolhas estéticas e mais sobre o lugar social desprovido de raízes culturais em que eu me encontro, na medida em que cresci em um ambiente suburbano e culturalmente estéril. Toda cultura tradicional do Brasil que eu possa me referir é tão estranha à minha vivência quanto seria a música do Vietnã ou Guatemala. Este lugar urbano e desenraizado obedece, no Brasil, um recorte de classe. Enquanto que Flynt encontrou alguma forma de conexão com a música “*hillbilly*” do sul onde conseguiu explorar uma linguagem que se relaciona com a comunidade de sua cidade natal, no meu caso, eu vivi em um contexto no qual as rupturas do tecido social e da narrativa cultural já eram amplas demais para recuperar alguma ligação do gênero (qual seria a expressão cultural mais representativa da região em que cresci? Não saberia dizer). No entanto, acredito ter encontrado alguma base cultural no que Mark Fisher chama de “modernismo popular”: a produção dentro da cultura popular que atua como uma “vanguarda orgânica”, e cujos exemplos ele encontra no *rock* e no *punk*. De fato, enquanto sujeito urbano e desenraizado, encontrei em grupos como o “*Velvet Underground*” e o *punk* do *Slits* e *Raincoats* modelos para a construção não só da minha expressão como para a leitura de outras obras e culturas sonoras. Um dos pontos desse modelo, conforme foi apontado nos capítulos anteriores, é a busca por outras abordagens musicais em outras culturas. De fato, quando se pensa neste “modernismo popular” no qual a cultura urbana torna-se um lugar para a exploração e pesquisa formal, é fácil apontar o “*Velvet Underground*” como berço desta abordagem. Ao mesmo tempo que este lugar cultural vazio é ideal para assumir posições utópicas, abertas ao pensamento revolucionário e experimental, também é propenso ao niilismo e ao mesmo elitismo e colonialismo cultural que marcam o alto modernismo. Ao propor uma leitura do pensamento do “*The Insurrections*” em contrapelo ao “*Velvet Underground*”, acredito que pude assim como Flynt (1986) diz ter “tirado o fascismo do *bluegrass*”, propor uma forma de tirar o elitismo do “*Velvet Underground*”.

Por fim, pensar futuramente o desenvolvimento de um método implicará em um momento de aplicação e de crítica dos resultados. Por exemplo, investigar como o vocabulário sonoro desenvolvido para “O Pequeno Livro Vermelho do Drone” comporta-se em contextos de improvisação e diálogo com outros artistas e tradições musicais, e como a prática poderia tensionar os dogmas do programa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Reconciliation under Duress**. In: Aesthetics and Politics. Londres Verso Books. 1980

ADORNO, Theodor. **On Commitment**. In: Aesthetics and Politics. Londres Verso Books. 1980

BEAUMONT-THOMAS, Ben. "People thought we were on drugs – and we were!" ... Tony Conrad, the great avant-garde adventurer". **The Guardian**, Março 2016. Disponível em <<https://www.theguardian.com/music/2016/mar/22/people-thought-we-were-on-drugs-and-we-were-tony-conrad-the-great-avant-garde-adventure>>. Acesso em Junho de 2018.

BESANCENOT, Oliver; LÖWY, Michel. **Afinidades Revolucionárias: Nossas estrelas vermelhas e negras**. São Paulo: Ed. Unesp. 2016

BOCKRIS, Victor. **Transformer: The Lou Reed Story**. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1996.

BRECHT, Bertold. **Against Georg Lukács**. In: Aesthetics and Politics. Londres Verso Books. 1980

BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Ubu Editora, 1974.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1967.

DERRIDA, Jaques. **The other's language: Jacques Derrida interviews Ornette Coleman**, 1997. Disponível em <http://www.ubu.com/papers/Derrida-Interviews-Coleman_1997.pdf>. Acesso em Junho de 2018

DI PERNA, Alan. Lou Reed Talks About the Velvet Underground, Songwriting and Gear in 1998 Guitar World Interview. **Guitar World**, Novembro 2013. Disponível em

<<https://www.guitarworld.com/magazine/lou-reed-talks-about-velvet-underground-songwriting-and-gear-1998-guitar-world-interview>>. Acesso em Junho de 2018.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e Crítica Literária**. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

FISHER, Mark. **Ghosts of My Life**. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures. Londres: Zero Books. 2014

FLEMING, Richard; DUCKWORTH, Willian (org.) **Sound and Light**: La Monte Young, Marian Zazeela. Nova Jersey: Bucknell Review, 1996.

FLYNT, Henry. **Communists must give revolutionary leadership in culture**. Nova Iorque: World View Publishers, 1965.

FOUCAULT, Michel. **De Outros Espaços**. 1967. Disponível em <<http://escolanomade.org/2016/02/23/615/>>. Acesso em Novembro de 2018

GRUBBS, David. **Records Ruin the Landscape**: John Cage, the Sixties, and Sound Recording. Durham: Duke University Press Books, 2014.

HENRY FLYNT "PHILOSOPHY". **Essay**: Concept Art, 1961. Disponível em <<http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>> Acesso em Junho de 2018.

HENRY FLYNT "PHILOSOPHY". **Art or BREND?**, 1963. Disponível em <<http://www.henryflynt.org/aesthetics/artbrend.html>>. Acesso em Junho de 2018.

HENRY FLYNT "PHILOSOPHY". **The Meaning of My Avant-Garde Hillbilly and Blues Music**, 1982. Disponível em <http://www.henryflynt.org/aesthetics/meaning_of_my_music.htm>. Acesso em Junho de 2018.

JAMESON, Fedric. **Marxismo e Forma**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1985.

JAMESON, Fredric. Reflections in Conclusion. In: **Aesthetics and Politics**. Londres: Verso Books, 1980.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Los Angeles: University of California Press, 1999.

JAPPE, Anselm. Os Situacionistas e a superação da arte: o que resta disso 50 anos depois. **Baleia na Rede**, vol. 1, n.8, ano VIII, Dez/2011.

JOSEPH, Branden W. **Beyond the dream syndicate**: Tony Conrad and the arts after Cage. Cambridge, MA: Zone Books; MIT, 2011.

LITWEILLER, John. **The Freedom Principle**: Jazz after 1958. Cambridge, MA: Da Capo Press, 1990.

MARX, Karl. **A Ideologia Alemã**. São Paulo: Editorial Boitempo, 1932.

PASSOS e BARROS. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCOSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009, p.17-31.

PIEKUT, Benjamin. **Experimentalism Otherwise**: The New York Avant-garde and its Limits. Los Angeles: University of California Press, 2011.

RAY, G. Adorno, Brecht and Debord: Three Models for Resisting the Capitalist Art System. **The Nordic Journal of Aesthetics**, v. 23, n. 44-45, 21 jun, 2014.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1978.

SZWED, John F. **Space is The Place**: The lives and times of Sun Ra. Cambridge: Da Capo Press, 1997.

TAYLOR, Roland. Presentation IV. In: **Aesthetics and Politics**. Londres:: Verso Books. 1980

ZIZEK, Slavoj. **Mao Zedong**: the Marxist Lord of Misrule. Disponível em <<http://www.lacan.com/zizmaozedong.htm>> Acesso em junho de 2018.

WILLIAMS, Emmet. MR. FLUXUS. In NOEL, Ann AY-O (org.). **TMR. FLUXUS**. Londres: Thames and Hudson, 1998.

WITTS, Richard. **The Velvet Underground (Icons of Pop Music)**. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

REFERÊNCIAS MATERIAL SONORO

Henry Flynt and The Insurrections. **I Don't Wanna!**. Locust Music. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=_JhehMHjZCk>. Acesso em Junho de 2018.

The Velvet Underground. **The Legendary Guitar Amp Tapes**. *Bootleg* não-oficial. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ofGVisFjwEM>>. Acesso em Junho de 2018.