

## **Produção artística alternativa em Nova York: os anos 1960 e 1970 e a constituição de uma concepção histórica presentista.**

MARINA CORRÊA DA SILVA DE ARAUJO\*

Este artigo tem a intenção de discutir os resultados decorrentes de minha pesquisa de Mestrado, realizado na Universidade Federal do Rio Grande do sul. A dissertação apresentada intitula-se “Os Novos Homens e a Adoração do Presente – A cena *punk/new wave* em Nova York: 1967-1977”. O presente texto também visa sugerir questões apontadas a partir de minha pesquisa preliminar realizada no período de meu doutorado, na mesma universidade. Venho pesquisando há alguns anos a constituição da chamada cena *punk* na cidade de Nova York a partir do ano de 1974. Ao redor das bandas que constituíram o campo do chamado punk rock e criaram a nomenclatura para a cena, desenvolvia-se uma efervescente cena artística nesta cidade, incluindo expressões artísticas no campo da poesia, performance, artes plásticas e fotografia. Minha atual pesquisa centra-se na formação do campo de poesia a partir do início dos anos 1960 em Nova York, sua relação com outras formas artísticas e a expressão, nos mais diversos produtos artísticos, de uma nova concepção de tempo histórico, principalmente na gradual transformação dos significados das possibilidades de futuro, ou *esperança* e passado, ou *tradição*.

### 1. Os *punks* e Nova York

A chamada cena *punk/new wave* nova-iorquina foi um momento especial na história do *rock* norte-americano. Surgida em meados dos anos 1970, influenciou toda a posterior produção musical deste gênero e tornou-se objeto de culto para muitos, principalmente pelo fato de sua extrema importância inovadora não ter sido acompanhada pelo sucesso comercial e reconhecimento da indústria fonográfica e imprensa musical. Grande parte das bandas aqui analisadas continuam relativamente desconhecidas para o público de *rock* em geral.

---

\* Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Doutoranda em História, bolsista Capes.

A tentativa de tornar tal momento da cultura popular em fato histórico relevante deve-se ao fato da consideração desta cena como uma nova forma de encarar a produção cultural, cuja existência deve-se ao contexto em que a sociedade norte-americana estava inserida na segunda metade do século XX. Minha pesquisa avalia que a cena punk não é um fato deslocado da mentalidade e sensibilidade geral da cultura jovem de sua época, e que o imenso estranhamento se deve à característica inovadora de tal cena. À parte da aceitação comercial dos produtos culturais da cena *punk* nova-iorquina, analiso suas criações artísticas como um fenômeno histórico que ajuda a construir a percepção de mundo de uma pequena parcela da população na década de 1970.

A cena *punk* tem o seu marco de fundação no ano de 1974. Esta data é significativa por ter reunido diversos elementos que convergiram para permitir a produção dos artistas *punks*. No final do ano de 1973, um bar na região do *Lower East Side*, em *Manhattan*, abriu suas portas para bandas que tivessem a pretensão de tocar músicas próprias. Localizado em uma região desvalorizada, onde residiam principalmente imigrantes latinos e judeus, muito antes de se tornar um espaço de arte alternativa no *Village*, em *Manhattan*, o bar não tinha grandes pretensões. Seu nome, CBGB & OMFUG, era a sigla dos gêneros musicais preferidos de seu dono, Hilly Cristal: “*Country, Bluegrass and Blues and Other Music For Uplifting Gourmandizers*”.

Neste período, não havia espaço de apresentações para artistas que estivessem fora do estabelecimento musical em Nova York. A maior parte das casas de apresentação estavam reservadas para bandas que tinham contrato com gravadoras. As bandas nova-iorquinas de rock, anteriores a este ano, *The Velvet Underground* e *The New York Dolls* haviam tido a oportunidade de tocar em dois lugares específicos: O *Max’s Kansas City* e o *Mercer Art Centre*. O primeiro tinha a política estrita de permitir apresentações apenas de bandas com contrato com gravadoras, que era a realidade do *Velvet Underground* e *New York Dolls*.<sup>1</sup> O segundo, um espaço multimídia para apresentações artísticas experimentais, construído em um antigo hotel, ruiu em agosto de 1973, deixando diversos órfãos no mundo artístico. Como ressalta Clinton Heylin, no

---

<sup>1</sup> Sendo o lugar preferido de toda a população artística que orbitava em torno do artista Andy Warhol e seu estúdio multimídia, a *Factory*, o *Max’s Kansas City* tinha restrições em relação a qualquer banda não estabelecida na cidade.

mais completo livro sobre este período da história musical nova-iorquina, “Sem a emergência de clubes onde bandas sem contrato pudessem tocar, dificilmente poderia haver uma nova onda de bandas em Nova York nos anos centrais dos anos 1970”. (HEYLIN, 2005:81)<sup>2</sup>

Contam as testemunhas e personagens que o início de 1974 trouxe a coincidência que tornaria o bar famoso. Richard Lloyd, guitarrista da recém-surgida banda *Television*, encontrou por acaso o bar no *Bowery*, rua do *Lower East Side* famosa, na época, por abrigar um público alcoólatra e violento. Este bar se tornou o ponto central das primeiras bandas *punks*.

*Nós estávamos conversando que precisávamos de um lugar para tocar porque nós tínhamos que alugar nossos lugares! Como nós havíamos alugado o Townhouse Theater, um teatro de 88 lugares na 44th Street, para o nosso primeiro show, em 2 de março. E nós publicamos um anúncio no jornal e fizemos os flyers – e nós não conseguiríamos fazer aquilo toda a semana. Nós precisávamos de um lugar onde nós poderíamos ser a banda da casa. Nós estávamos tocando música original. As bandas de bar na 2ª Avenida e 12th Street – se você não tocasse blues você não poderia tocar lá. Se você não tivesse um selo de gravadora você não poderia tocar na maioria dos outros clubes. “Se você tocasse música original você estava perdido”.* (LLOYD, 2007:11)

Juntamente com a banda *Television*, que teve sua estreia no bar em março de 1974, foi o *Patti Smith Group* que ajudou a moldar a cena, pois, já em abril passou a frequentar o CBGB e passaram apresentarem-se lá no início de 1975. (HEYLIN, 2005:355)

A partir deste momento foi criado um espaço onde performances de *rock and roll* que não estavam conectadas a uma gravadora ou ao gênero estabelecido na época poderiam apresentar-se.

O *Patti Smith Group* era liderado por Patti Smith, poeta que, a partir de 1973, decidiu incorporar a performance do rock em sua leitura de poesia. Juntamente com Lenny Kaye, guitarrista e crítico de rock, formaram uma das bandas mais heterodoxas de Nova York, mesclando o simples rock dos anos 1960 à performance literária e

---

<sup>2</sup> Como grande parte da bibliografia utilizada está publicada apenas na língua inglesa, efetuei a tradução do que achei necessário. Ela foi totalmente realizada por mim e de minha inteira responsabilidade.

arranjos de piano . Até o ano de 1974, o grupo havia se apresentado no *St. Mark Church Poetry Project*, projeto literário que ocorria em uma igreja no *Village, Manhattan* e que abrigava poetas alternativos, incluindo os *beats* William Burroughs e Allen Ginsberg, e no *Mercer Arts Centre*. No entanto, a forma da apresentação baseava-se em leitura poética com acompanhamento musical. A transformação em banda de rock ocorreu em 1974.

A banda *Television* fez aparecer o personagem mais emblemático da cena nova-iorquina: Richard Hell. Suas primeiras composições definiram a estética musical das bandas punks nova-iorquinas. Ainda em 1974, ele escreveu o hino da cena, *Blank Generation*, termo que serve para identificar as primeiras bandas a tocar no CBGB. Richard Hell saiu da banda ainda em 1974, e formou neste período duas bandas importantes para a cena, *The Heartbreakers*, em 1975, e *Richard Hell and the Voidoids*, em 1976.

Ainda em 1974, o bar e as bandas que nele tocavam passaram a ganhar importância considerável na cena cultural underground, principalmente na região sul de Manhattan, historicamente mais boêmia, que incluía o *Greenwich Village, SoHo, e Lower East Side*. Bandas em formação, que orbitavam ocasionalmente em bares desta região, concentraram-se no CBGB, e lá passaram a formar um público cativo, interessado na novidade e possibilidades da flexibilidade do gênero do rock que estas bandas operavam. Em agosto de 1974 estreia a banda *Blondie* no local, cuja líder Debbie Harry, já havia formado algumas bandas, dos mais diversos estilos, ainda no final dos anos 1960. Ainda no mesmo mês, a banda *Ramones*, cujos membros criadores, quatro jovens de *Forest Hills*, subúrbio de Nova York, no Queens, fazem também sua estreia no CBGB.

Este ano também presencia a mudança de posição do *Max's Kansas City*, que já em setembro abre suas portas para *Television* e *Patti Smith Group*. Após um breve fechamento entre 1974 e 1975, o lugar passa a ser, juntamente com o CBGB, a casa do *punk*.

A partir do ano de 1975, o CBGB consolida-se em suas propostas, e mantém suas portas abertas às mais diferentes bandas. O evento mais importante do ano é a

residência de cinco semanas, tocando quatro dias por semana, entre março e abril, de *Television*, já sem Richard Hell, e *Patti Smith Group*. A banda *The Talking Heads* passa a apresentar neste mesmo ano, tornando-se o pilar estético do chamado movimento *new wave* do rock nova-iorquino. A nova banda de Richard Hell, *The Heartbreakers*, que contava também com dois membros do *New York Dolls*, Johnny Thunders e Jerry Nolan, passa a ser atração da casa, e o ano termina com uma cena consolidada, organizando dois grandes festivais de bandas novas, o “*CBGB Festival of Unrecorded Rock Talent*” e o “*CBGB Christmas Rock Festival*”, quando grande parte das bandas acima citadas fizeram sua aparição.

O ano de 1976 inicia com o movimento consolidado. A partir daí, a cena passa a ganhar contornos definitivos, o nome, *punk rock*, espalhado e sedimentado pela imprensa musical, e a definição alternativa, *new wave*, ganhado espaço em determinados segmentos impressos. Durante este ano, o CBGB presencia a estréia de mais algumas bandas relevantes, como *The Dead Boys*, original de Cleveland, que passa a ser gerenciada pelo dono do estabelecimento, Hilly Cristal, *The Dictators* e finalmente *Richard Hell and the Voidoids*, que iniciam sua carreira em novembro de 1976. (HEYLIN, 2005)

A cena *punk* estava conectada, de forma essencial, à produção artística nova-iorquina alternativa, que ganhou forma e contornos claros também nos anos 1970. Era a chamada “arte do centro da cidade”, a *Downtown Scene*. Torna-se, portanto, imprescindível inserir e relacionar o *punk* a esta forma de expressão artística. A *Downtown Scene* adotou o *punk rock* como seu filho mais popular, como parte de uma nova maneira de encarar a arte e a cultura. Até que ponto se pode incluir o *punk* como produção direta desta manifestação histórica específica é discutível. O fato é que foi neste contexto cultural que a música e a maneira de ser *punk* surgiram, e foi neste ambiente de convivência constante que se formou a estreita relação que a música *punk* tem com o conceito de arte, e mais especificamente, de vanguardas artísticas.

Deve-se esclarecer, já no princípio, que a *Downtown Scene* não operava com conceitos tradicionais de arte. Queria antes, discutir, reinterpretar e principalmente subverter tais conceitos, restritos demais para abranger suas próprias individualidades artísticas.

A cena foi caracterizada da seguinte forma pelo coordenador do arquivo dedicado a ela, presente na New York University:

*Em meados dos anos 1970, uma nova atitude distintiva em relação à produção artística revestiu Downtown, New York. Não foi uma nova estética, não foi um novo estilo e nem um movimento unificado, mas antes uma atitude em relação às possibilidades e produção de arte. Embora em sua maior parte não formulada, esta atitude foi partilhada por um grande número de escritores, artistas, performers, músicos, criadores de filmes e artistas de vídeo que se mudaram para os lofts relativamente baratos e tenements do SoHo e Lower East Side. Influenciados pelos Simbolistas, Beats, New York School, Situacionistas, Dadas, Pop Art, Hippies, Marxistas e Anarquistas, os Artistas de Downtown New York buscaram expandir os limites das tradicionais categorias de arte. (TAYLOR, 2006:20)*

A caracterização de tal cena artística, no livro que reúne o material do citado arquivo, dá lugar de destaque à cena punk nova-iorquina, como um produto bem-sucedido deste experimentalismo que buscava uma possível mudança nas possibilidades da representação da arte:

*Talvez nada tenha abastecido tanto a cena quanto o punk. Fundado por bandas como Television, The Ramones, Richard Hell and the Voidoids, and Patti Smith, o Punk rejeitou o mercado da música comercializada e retornou o rock às suas raízes. Este som feito por eles auto-promovido levou muitos a ligar o Punk e seu companheiro, a New Wave, à teoria pós-moderna, mas muito frequentemente apenas de maneiras superficiais. Raramente essas inter-relações intrincadas e contraditórias foram seriamente investigadas.(...) Embora não sejam poucos os comentários sobre a Downtown Scene – incluindo a mítica subcultura do Punk – poucos deles se distinguem de hagiografia. (TAYLOR, 2006:20)*

Quando a *Downtown Scene* surgiu, em meados dos anos 1970, seu mundo estava restrito primeiramente ao *SoHo*, região ao sul de *Manhattan*, onde os artistas viviam em *lofts* cujo aluguel era mais baixo que a média de *Manhattan*, e criaram galerias de arte, exposições e publicações alternativas aos tradicionais espaços de arte em Nova York.

No começo dos anos 1980, devido à valorização desta região pelos próprios artistas, a cena artística se instalou no *East Village*, região do *Greenwich Village*, também ao sul de *Manhattan*. (GUMPERT, 2006:12)

Segundo Marvin Taylor, desde os anos 1960, artistas viviam na região do *SoHo* (*south of Houston Street*), cujos prédios serviram anteriormente como pequenas fábricas e estavam, em sua maioria, abandonados. Os *lofts* do *SoHo* serviam como estúdios, pois

tinham um amplo espaço. Embora “faltasse encanamento, aquecimento e outras amenidades”. (TAYLOR, 2006:18) Desta forma, o *modus operandi* de tais artistas partia da premissa de que “espaço de trabalho e espaço de exibição eram intercambiáveis”. (GOLDBERG, 2006: 10)

Além do evidente compartilhamento de espaços, a vontade de romper e ultrapassar as estruturas fechadas da alta modernização era um ponto de intercâmbio entre os artistas.

Na tentativa de analisar qual o valor destes produtos artísticos feitos pelos artistas, percebeu-se uma forte influência das vanguardas históricas européias na concepção de arte dos músicos *punks* da *Downtown Scene* de forma geral. Pretensões dadaístas e surrealistas; inspiração do simbolismo francês; questionamentos constantes das formas artísticas engessadas, que oprimiam suas manifestações, tudo isto estava na agenda destes artistas, cuja vontade mais profunda era exprimir a mentalidade de uma nova geração.

Este momento na história do *rock and roll* testemunhou a formação inédita de uma constelação alternativa de música popular. Juntamente com ela, toda uma imprensa alternativa a seguiu. No mesmo momento em que estas bandas iniciavam contratos com gravadoras, surgiam revistas de música com o intuito específico de oferecer uma interpretação a este novo fato cultural.

O termo *punk rock* já era utilizado desde o ano de 1971 para caracterizar um gênero musical. Tomando o significado da palavra em inglês, que até o momento tinha o significado de *vagabundo*, o *punk rock* foi definido pela primeira vez nas revistas *Creem* e *Bomp* como o rock amador e minimalista produzido pelas bandas de garagem (“*garage bands*”) dos anos 1960. (GENDRON, 2002:240)

No entanto, em janeiro de 1976 surgiu o primeiro *fanzine*<sup>3</sup>, cujo nome *Punk Magazine*<sup>4</sup> definiu a caracterização das bandas do CBGB. É importante lembrar que até o momento elas eram chamadas de *underground*, ou *alternativas*.

---

<sup>3</sup> Revista amadora escrita normalmente à mão por fãs de bandas musicais.

<sup>4</sup>< [www.punkmagazine.com](http://www.punkmagazine.com)> (24/05/2010).

A revista *New York Rocker* também foi fundada no mesmo ano, especialmente para cobrir as mesmas bandas, e tornou-se a alternativa interpretativa da *Punk Magazine* ao analisar os aspectos artísticos e vanguardistas das bandas. A revista *Village Voice*, publicação alternativa e cultural de Manhattan, também cobriu amplamente a cena, bem como a *Hit Parader* e *SoHo Weekly News*, todas elas orbitando e sendo distribuídas na região *Downtown* de Manhattan.(GENDRON, 2002:256)

Apesar do surpreendente esquecimento relativo de revistas de *rock* mais estabelecidas e bem divulgadas, como a *Rolling Stone*, a cena *punk* teve um espaço preferencial na coluna de música do jornal *New York Times*, com a cobertura do colunista John Rockwell.

Já em julho de 1975 ele começa a escrever sobre a cena no *Bowery*, focando nas bandas com inclinações artísticas como *The Talking Heads* em 1976, mas também dando espaço para *Blondie*, *Ramones* e utilizando constantemente os termos *punk* e *new wave* para descrevê-las. (GENDRON, 2002:369)

O crescimento da cena atraiu a atenção das gravadoras, que perceberam nela um potencial comercial importante. Durante o período abarcado por esta pesquisa, que se encerra no ano de 1977, o *Patti Smith Group* lançou dois álbuns, *Horses*<sup>5</sup>, de 1975 e *Radio Ethiopia*<sup>6</sup>, de 1976; *The Ramones*, três álbuns, *The Ramones*<sup>7</sup>, em 1976, *Leave Home*<sup>8</sup> e *Rocket to Russia*<sup>9</sup>, em 1977; *Blondie*, que lançou um álbum em 1977, intitulado *Blondie*<sup>10</sup>; *Television* que lançou até hoje apenas um álbum, *Marquee Moon*<sup>11</sup>,

---

<sup>5</sup> THE PATTI SMITH GROUP. *Horses*. New York: Arista Records, 1975. 1 disco compacto (43:10 min.).

<sup>6</sup> THE PATTI SMITH GROUP. *Radio Ethiopia*. New York: Arista Records, 1976. 1 disco compacto (41:15 min.).

<sup>7</sup> THE RAMONES. *The Ramones*. New York: Sire Records, 1976. 1 disco compacto (28:53 min.).

<sup>8</sup> THE RAMONES. *Leave Home*. New York: Sire Records, 1977. 1 disco compacto (30:49 min.).

<sup>9</sup> THE RAMONES. *Rocket to Russia*. New York: Sire Records, 1977. 1 disco compacto (31:36 min.).

<sup>10</sup> BLONDIE. *Blondie*. New York: Private Stock Records, 1976. 1 disco compacto (33:25 min.).

<sup>11</sup> TELEVISION. *Marquee Moon*. New York: Elektra Records, 1977. 1 disco compacto (45:49 min.).

em 1977; *Talking Heads*, '77<sup>12</sup>, em 1977 e *Richard Hell and the Voidoids*, que em 1977 lançou o álbum *Blank Generation*<sup>13</sup>.

## 2. O Tempo renovado

A análise dos fatos históricos brevemente descritos acima resultou na concepção de que este desenvolvimento histórico culminou na invenção de “novos homens”, em uma acepção próxima à descrita por Tristán Tzara em seu Dada Manifesto, de 1918, em que discorre a respeito da necessidade de uma arte de combate ligada ao cotidiano, cujo pressuposto é uma maior proximidade com os aspectos sensoriais da vida:

*“Eu aprecio um trabalho antigo por sua novidade. É apenas o contraste que nos liga ao passado. Escritores que gostam de moralizar e discutir ou aperfeiçoar bases psicológicas têm, à parte de um desejo secreto de vencer, um conhecimento ridículo da vida, que eles devem ter classificado, parcelado, canalizado; eles estão determinados a ver essas características dançar quando eles derrotarem o tempo. Seus leitores riem ironicamente, mas preocupam-se: qual é a utilidade?”*

*Há um tipo de literatura que nunca alcança as massas insaciáveis. O trabalho de escritores criativos, escritos pela necessidade real do autor, e para seu benefício próprio. A consciência de um egoísmo supremo, na qual as leis tornam-se significantes. Cada página deveria explodir, por causa da sua profunda gravidade, ou de seu turbilhão, novidade, eternidade, ou por causa de sua absurdidade vacilante, do entusiasmo de seus princípios ou sua tipografia. Por um lado, há um mundo cambaleante em seu vôo, conectado ao ressoante tilintar da escala musical infernal; por outro lado, há: os novos homens. Esquisitos, galopando, viajando montados em soluços. E há um mundo mutilado e charlatanismo literário na necessidade desesperada de aperfeiçoamento.”* (TZARA, 2005: 126-127)

Um aspecto fundamental da constituição destes “novos homens” parte de uma nova concepção de tempo, que desde a década de 1970 começa a ganhar forma, e que foi expressa em toda a atitude *punk*. Este trabalho delinea alguns traços da formação desta nova ótica, da exaustão de um conceito de tempo moderno, baseado na revolução e no progresso. O presente torna-se a única realidade palpável para esta geração norte-americana, e a maneira como se expressaram reflete esta nova visão.

Os termos históricos “passado” e “futuro” são de importância fundamental para esta cena. A noção de uma necessidade de mudança constante na produção cultural se

---

<sup>12</sup> TALKING HEADS. '77. New York: Sire Records, 1977. 1 disco compacto (38:37 min.)

<sup>13</sup> RICHARD HELL AND THE VOIDOIDS. *Blank Generation*. New York: Sire Records, 1977. 1 disco compacto (39:44 min.).

entrelaça com uma utilização do passado, das tradições culturais a que estes artistas estavam ligados. O futuro, para os *punks*, não necessariamente traria o progresso, mas estava contido no presente, na necessidade de mudar, imediatamente, todos os aspectos do passado. No entanto, este passado deveria ser utilizado na forma de matrizes criativas não necessariamente como tradição, mas como algo que passou e que pode se tirar uma lição, uma forma de ornamento para a arte do presente.

Para Koselleck, a noção de *progresso*, base para o conceito de história moderna, apreendia a diferença temporal entre experiência e expectativa. No entanto, é possível que com a aceleração do tempo, com os eventos futuros constantemente colocados no âmbito do presente, tenha havido o fenômeno de que “as velhas expectativas se desgastam nas novas experiências”. No momento em que as experiências tivessem aumentado, as expectativas seriam mais cautelosas, mas também mais abertas, o que representaria “o final da modernidade no sentido de progresso otimizador” (KOSELLECK, 2006:320-327). É, portanto, na mudança da relação entre experiência e expectativa que se pode compreender a amplitude da atitude extrema da produção cultural dos *punks* nova-iorquinos.

O historiador François Hartog, também partindo da premissa de Koselleck, conceitua o que ele chama de Regime de Historicidade presentista, ou seja, uma nova relação de pensar o tempo histórico, não mais centrada no futuro, e sim no presente. Hartog ressalta que, se analisarmos os anos após a Segunda Guerra Mundial, houve realmente uma dificuldade da juventude nascida na década de 1940 de lidar, na década de 1960 e 1970, com

*a utopia revolucionária, as esperanças de transformar a sociedade, a reconstrução, a modernização, a planificação, a competição, o confronto leste-oeste, os progressos econômicos, técnicos, as rápidas transformações, em resumo, a aceleração da história e do tempo [...].*  
(HARTOG, 1997:11)

Nos Estados Unidos, a resposta a isso foi, em grande parte, o movimento *hippie*, mas a resposta tardia, e talvez definitiva, foi, ainda que em nível simbólico, o

movimento *punk*. Na França, os eventos que giraram em torno de Maio de 68 têm relação direta com isto. Como Hartog bem aponta,

*O slogan “esquecer o futuro” é, provavelmente, a contribuição dos sixties ao fechamento extremo sobre o presente. As utopias revolucionárias, progressistas ou futuristas em sua origem, deviam operar dentro de um horizonte que quase não ultrapassava o círculo do presente: “Tudo, imediatamente!”, diziam os muros de Paris, em 1968, pouco antes de se escrever: “No Future”.*(HARTOG, 1997:12-13)

Quando as primeiras bandas, que seriam classificadas posteriormente por *punks*, *Television* e *The Patti Smith Group* surgem, em 1974, é perceptível sua relação com as vanguardas históricas européias, principalmente o surrealismo e o dadaísmo. Na realidade, seus objetivos artísticos estavam bem próximos do que Benjamin descreveu como a virtude do dadaísmo, em seu famoso ensaio “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”:

*“O comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo. Na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam uma distração intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. [...] De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador.”* (BENJAMIN, 1995:190)

Para Bernard Gendron, professor de filosofia da Universidade de Winsconsin, autor do livro “*Between Montmartre and the Mudd Club – Popular music and the avant-garde*” (Entre Montmartre e o Mudd Club – Música popular e o avant-garde), só se pode analisar o movimento punk nessa relação dupla entre vanguarda e cultura de massa. A cena punk seria uma apropriação da alta cultura, modernista e vanguardista, à música popular, ou mais especificamente, ao rock and roll.

Em seu livro, ele se apropria do conceito de arte pós-moderna de Andreas Huyssen<sup>14</sup>, no que Huyssen chama de “*The Great Divide*” uma mudança fundamental ocorrida no século XX: o perceptível enfraquecimento das barreiras entre arte e entretenimento. Para Huyssen, as vanguardas históricas já haviam se relacionado

---

<sup>14</sup> Pensador alemão que analisa a relação entre os objetivos das vanguardas históricas européias no século XX com o conceito de arte pós-moderna, tentando percebê-la como, antes de tudo, uma maneira mais aberta de encarar a arte em sua relação com a cultura popular.

amplamente com a cultura de massas desde o final do século XIX, e o aspecto político destas vanguardas de trazer a arte para o cotidiano sempre abriu caminho para este relacionamento. (HUYSSSEN, 1986)

A banda Television, por exemplo, desenvolveu-se a partir da batalha destes dois extremos. Richard Hell, baixista e vocalista, estava interessado na improvisação, rapidez da música e performance no palco, com a energia que o rock poderia trazer para a sua audiência.

Em meio aos documentos deste artista, por mim pesquisados na *Fales Library and Special Collections*, na New York University, um cartaz, feito à mão, com uma foto de Patti Smith, na seção *promotional materials* se destacou. A única frase contida no cartaz é a seguinte: “*Progress is not future. It is keeping up with the present*” (progresso não é futuro, é acompanhar o presente). (HELL, 1977) A palavra progresso tem um significado profundo em um conceito moderno de história. Para Koselleck, “o progresso é o primeiro conceito genuinamente histórico que apreendeu, em um conceito único, a diferença temporal entre experiência e expectativa.” (KOSELLECK, 2006:320)

O que significa, portanto, na tentativa de entendimento da arte e cultura criada pelo movimento *punk*, esse deslocamento de sentido da palavra *progresso*? Quando e por que o *progresso* adquiriu um sentido de *imediato* e não mais sua característica de expectativa? Em Koselleck, percebe-se que este distanciamento entre experiência e expectativa surge da esperança de que o futuro deve ser melhor, novo e original, o que não pode ser corroborado pela experiência passada. (KOSELLECK, 2006:318-319) As expectativas, na cena *punk*, aparentemente estão incluídas no tempo presente, e o futuro esvazia-se para estas pessoas. Parece-me que este fenômeno ocorre a partir de outro conceito utilizado para explicar o conceito moderno de história: a noção de *aceleração* do tempo.

A vontade dos punks de inventar-se a partir do abuso de drogas, experimentos em relação a sua sexualidade, estética da auto-destruição (bem expressado na frase de uma camiseta de Richard Hell, usada em um show de sua banda, em que se lia “Mate-me Por Favor”) têm uma forte influência surrealista. Paradoxalmente, é no passado que estes artistas buscam, e encontram, a legitimação de suas mais fortes pretensões

presentistas de aniquilamento. Tal atitude aproxima-se, como um manifesto, das vanguardas históricas do começo do século XX. Para Walter Benjamin, isto é *niilismo revolucionário*. Ao analisar o surrealismo, Walter Benjamin delimita o espaço da revolução no domínio da arte, e mais, da arte do cotidiano, do feio, do mal. Para Benjamin, o surrealismo explodiu o domínio da literatura ao levar a vida até os limites extremos do possível. Acabou com a precedência do “Eu”, do individual. A imagem, a linguagem, o sonho, estão à frente, dominam a razão. É a embriaguez, o misticismo e até mesmo a vingança, a mesquinha e a crueldade que recuperam o caráter de toda a revolução, pois só isso estiliza a burguesia moralizante. (BENJAMIN, 1995:23-30-31)

Esta auto-criação chega a ser tão radical quanto a do *dandy*, herói moderno de Walter Benjamin, personalizado em Baudelaire: “a modernidade revela-se como sua fatalidade. Nela o herói não está previsto; ela não tem emprego para este tipo. Ela amarra-o para sempre no porto seguro; abandona-o a uma eterna ociosidade”. (BENJAMIN, 1975:27) A mudança da estrutura do tempo histórico opera também uma mudança na ideia de sujeito, de eu individual. O presente sem fim abre as portas para o que vai além do eu natural. O artista punk encontra então no passado, na tradição vanguardista, o sujeito que quer construir em seu presente.

O herói da modernidade é um artista que desbrava e vence, portanto, os intrincados rituais burgueses. Richard Hell segue neste caminho, desafiando a pedra de toque da ideologia burguesa: o trabalho. Em um texto não publicado, de 1978, intitulado *My Way of Life* (meu estilo de vida), ele deixa claro sua aversão ao trabalho:

*Eu estou agora me permitindo [...] o único trabalho que eu aprecio: ser eu mesmo. Eu quero que minhas necessidades e desejos sejam realizados simplesmente porque eu sou eu mesmo. Pessoas são normalmente consideradas como sendo o que elas fazem, o que é uma das coisas que me levou a me descrever como vazio (em branco). (HELL, 1978)*

O *dandy* ocioso é aqui revisitado. Patti Smith, em uma das primeiras críticas sobre a banda Television, deixa claro o processo operado pela banda de valorização da representação individual como valor estético nas produções artísticas: “Eles não se escondiam atrás da imagem. Eles eram a imagem. [...] Um grupo chamado Television que se recusa a ser a imagem latente, apenas a máquina, ela mesma.” (SMITH, 1974)

O fato é que nos Estados Unidos há uma descoberta das vanguardas históricas europeias apenas na década de 1960. Para Andreas Huyssen, a contracultura norte-americana é uma forma massificada e mais popular do projeto vanguardista dos anos 1920. Realmente, não se pode analisar a cena punk nova-iorquina sem perceber esta ligação íntima e muitas vezes paradoxal com as vanguardas europeias. Para Huyssen, o projeto político de futuro da contracultura norte-americana é uma tomada tardia das idéias vanguardistas europeias. Pode-se imaginar que o desencantamento com relação ao futuro nos anos 1970 origina-se da transformação em tradição destes projetos nos EUA, e principalmente de seu fracasso. (HUYSSSEN, 1986:161-171) A cena punk poderia ser vista como um símbolo da exaustão dos objetivos de tais vanguardas, ao chegar a conclusão fundamental que os projetos de futuro foram incorporados nas invenções de si mesmo operadas no presente. O crítico musical Robert Christgau, ao escrever em 1977, auge do movimento punk na Inglaterra e Estados Unidos, um artigo em que tenta descrevê-lo e interpretá-lo, fez um jogo de palavras com o termo *avant-garde*, chamando-o de *avant-punk*. O artigo é concluído da seguinte forma:

*“Pense que elas (as bandas punk) nem ao menos reivindicam acreditar no rock and roll. No entanto, isto também eu acho refrescante, porque a indústria da música transformou acreditar no rock and roll no sentimentalismo mais odioso de todos. O rock and roll não é algo que em que você acredita, naquela maneira insatisfatória e auto-reflexiva que tanto destruiu a arte modernista. (CHRISTGAU, 1977)*

A atitude vanguardista, para ele, purificava o mundo do rock, ao retirar dele qualquer pretensão de futuro que não mais poderia fazer sentido em um regime de historicidade presentista.

### 3. Poesia e presentismo

As conclusões aqui expostas estão sendo novamente problematizadas em uma ampliação do objeto de estudo. O pressuposto da manifestação de concepções presentistas estão sendo analisadas, no momento, nas movimentações de poetas norte-americanos em Nova York que tinham o objetivo de radicalizar a linguagem poética ao ajustá-la ao cotidiano do contexto social específico em que viviam. No momento, analiso a New York School of Poets (LEHMAN, 1998) e sua emergência da década de

1950 e a New Generation New York School of Poets (KANE, 2003), organizada em meados dos anos 1960.

A New York School of Poets é estudada na produção dos poetas John Ashbery, Frank O'Hara, Kenneth Koch e James Schuyler, que se organizaram como um grupo ainda no início dos anos 1950. Sua produção é relevante porque se trata de um caminho de possibilidades que foi aberto para a geração de poetas e músicos dos anos 1960. Este caminho encontra-se em uma nova visão da utilização da linguagem poética como forma de expressão, que se aproxima em vários momentos das concepções estéticas dos *punks* e suas concepções vanguardistas e presentistas:

*“Ashberry, O'Hara e companhia penetraram fontes além do estritamente literário: filmes, histórias em quadrinhos, música, teatro vanguardista, e, acima de tudo, arte moderna. Como os Beats, eles estavam determinados a ser politicamente incorretos; seu trabalho é cheio de gestos provocativos e violações do decoro. Diferente dos Beats, no entanto, os poetas da New York School perseguiram uma agenda estética que era deliberadamente apolítica, mesmo antipolítica. A rebelião que eles conduziam tinha a ver com a poesia: como escrevê-la, como lê-la.” (LEHMAN, 1998:9)*

A chamada Second Generation School of New York Poets tem início por volta do ano de 1964, com a criação de diversas revistas<sup>15</sup>, e o *St. Mark's Church Poetry Project*, evento em que poetas reuniam-se para realizar as leituras de poesias. Poetas como Anne Waldman, Ted Berrigan, Clark Coolidge, John Perrault, Vito Acconci, Lewis Warsh e John Giorno, criaram revistas de poesias, organizaram eventos de poesia combinados com shows de moda, realizaram colagens de palavras aparentemente sem sentido para criar uma nova linguagem poética, desenvolveram manifestações de poesia concretista, fizeram intervenções nas ruas, utilizando panfletos poéticos, bem como ligações para telefones públicos como forma de alargar o conceito de poesia.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Estas revistas foram pesquisadas por mim de forma preliminar e encontram-se na New York University Libraries, The Avant-Garde Collection: Fales Library and Special Collections.

<sup>16</sup> Nos arquivos de revistas de poesia por mim pesquisadas (0 to 9, Angel Hair, C: A Journal of Poetry, Once: A One Shot Magazine e Genesis:Grasp), todas produzidas a partir de meados dos anos 1960, percebe-se a tentativa de utilizar todos os meios de expressão disponíveis para criar uma nova forma de linguagem. Como exemplo, há o The Fashion Show Poetry Event, organizado em Dezembro de 1968 por Eduardo Costa, John Perrault e Hanna Weiner, e exposto na revista *O to 9*. A intenção de combinar poesia com moda é expressa da seguinte forma: “No entanto, algumas das razões pelas quais escolhemos fazer o esforço de apresentar um show de moda foram: mover-se fora das limitações da palavra impressa, mover-se para longe da expressão pessoal, e apresentar uma versão ficcionalizada de um evento da vida real que atrairia uma audiência acostumada com a percepção sofisticada de um fenômeno visual.” (COSTA, 1968)

A pesquisa deste material indica que se pode tentar analisar as diferentes formas artísticas alternativas nova-iorquinas do período citado mapeando novas concepções de tempo e a influência disto em suas produções artísticas. Ao problematizar fontes artísticas dentro de questões da área da Teoria da História é possível buscar um significado às palavras de Norman Mailer, escritas ainda na década de 1950, a respeito de uma sensação que, mesmo de forma subjacente, marcava o direcionamento dos objetivos dos mais diversos artistas:

*[...] se o destino do homem do século XX é viver com a morte da adolescência até a velhice prematura, que a única resposta que a vida dá é aceitar os termos da morte, viver com a morte como perigo imediato, divorciar-se da sociedade, existir sem raízes, [...] e se vive no presente, neste presente enorme que é sem passado ou futuro, memória ou intenção planejada, a vida onde um homem deve ir até estar derrubado, onde ele deve apostar com suas energias em todas essas crises grandes ou pequenas de coragem e situações não previstas que cercam seu dia, onde ele deve viver com isto ou ser condenado a não andar. (MAILER, 1957)*

### **Bibliografia**

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975

CHRISTGAU, Robert. *Avant-Punk: a cult explodes... and a movement is born*. Village Voice, 24 out. 1977. Disponível em: <<http://www.robertchristgau.com>> Acesso em: <jan. 2010>

COSTA, Eduardo. *The Fashion Show Poetry Event*. In: The 0 to 9 Archive; 1967/1969; Series II, Manuscripts, 1967-8; Series III, Issues. Box 1, Folder 17. The Avant-Garde Collection. Fales Library and Special Collections, New York University Libraries, 1968.

GENDRON, Bernard. *Between Montmartre and the Mudd Club – Popular Music and the Avant-Garde*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

GOLDBERG, Rose Lee. *Apud*. GUMPERT, Lynn. In: TAYLOR, Marvin (ed.). *The Downtown Book – The New York Art Scene 1974-84*. New York: Princeton University Press, 2006.

GUMPERT, Lynn. Forework. In: TAYLOR, Marvin (ed.). *The Downtown Book – The New York Art Scene 1974-84*. New York: Princeton University Press, 2006.

HARTOG, François. *O Tempo Desorientado. Tempo e História. "Como Escrever a História da França?"*. Revista Anos 90 – Revista do Programa de Pós-Graduação em História. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 7, julho de 1997.

HELL, Richard. *My Way of Life*. Richard Hell Papers: Manuscripts New York: Fales Library and Special Collections, New York University Libraries, 1978.

\_\_\_\_\_. Richard Hell Papers: Projects – Promotional Materials. New York: Fales Library and Special Collections, New York University Libraries, 1978.

HEYLIN, Clinton. *From the Velvets to the Voidoids. The Birth of American Punk Rock*. Chicago: Chicago Review Press, 2005.

HUYSSSEN, Andreas. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

KANE, Daniel. *All Poets Welcome. The Lower East Side Poetry Scene in the 1960's*. Berkeley: University of California Press, 2003.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado – Contribuição à semântica dos tempos históricos*. RJ: Contraponto, 2006.

LEHMAN, David. *The Last Avant-Garde. The Making of the New York School of Poets*. New York: Anchor Books, 1998.

LLOYD, Richard. "We were playing original music!" Punk Magazine, n. 21 Outono de 2007.

MAILER, Norman. *The White Negro*. Dissent Magazine. New York: Dissent Publishing Association, Outono, 1957. Republicado em Dissent Magazine, Inverno, 2008. Disponível em <<http://dissentmagazine.org/online.php?id=26>> Acesso em <23/05/2010>

SMITH, Patti. Television - *Somewhere Somebody Must Stand Naked*. Rock Scene Magazine, New York, Outubro de 1974. Richard Hell Papers: Manuscripts New York: Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

TAYLOR, Marvin (ed.). *The Downtown Book – The New York Art Scene 1974-84*. New York: Princeton University Press, 2006.

*The Avant-Garde Collection*. Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.