

“Faça Você Mesmo”: o demônio de Daniel Johnston

“Do It Yourself”: Daniel Johnston’s Demon

Fabício Silveira

Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos, em São Leopoldo / RS. Atualmente, é professor dos cursos de graduação e pós-graduação em Comunicação da Unisinos / RS. Em duas ocasiões, foi pesquisador convidado e professor visitante na Universidade Autônoma de Barcelona.

Marcelo Bergamin Conter

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Doutorando em Comunicação e Informação (UFRGS / RS). Realizou estágio de doutorado sanduíche na Columbia University, New York / NY, com bolsa da Fundação CAPES, Ministério da Educação do Brasil, no 11661/13-5

Resumo: Trata-se de um ensaio que descreve e problematiza o vídeo caseiro feito para a canção “Hard Time”, pelo músico e artista independente norte-americano Daniel Johnston. O caso específico justifica e dá as bases para uma discussão sobre a cultura *Do it yourself*, primitivismo, precariedade e espontaneidade no âmbito da música pop. Apoia-se, para tanto, na obra de autores que refletem sobre a cultura pop e suas manifestações independentes e de vanguarda, como Eloy Fernández Porta, Will Gompertz, Dick Hebdige e Simon Reynolds. Evidencia-se que culturas de resistência, como é o caso do *Do It Yourself*, sempre encontram brechas para manter sua força simbólica à margem do *mainstream*, gerando novos signos através de um diálogo transgressor com as culturas hegemônicas.

Palavras-chave: *Do It Yourself*; primitivismo; espontaneidade.

Abstract: *This essay describe and problematize a home video made for the song “Hard Time”, directed by indie musician and artist Daniel Johnston. It justifies and underpins a discussion about Do It Yourself culture, primitivism, precariousness and spontaneity in pop music’s realm. We take support in the works of authors that reflect on pop culture and its independent and avant-garde manifestations, such as Eloy Fernández Porta, Will Gompertz, Dick Hebdige and Simon Reynolds. In the paper, it becomes evident that resistance cultures, as is the case of Do It Yourself, always find gaps to maintain its symbolic power at the margin of mainstream, generating new signs through a transgressive dialog with hegemonic cultures.*

Keywords: *Grammar of media, primitivism; spontaneity.*

A partir da década de 1970, mais acentuadamente a partir da ebulição comportamental provocada pelo movimento punk, a máxima do *Do it yourself* (DIY) ganhou proporções inauditas, até inesperadas. Aquilo que era, em germe, uma espécie de bandeira existencial de músicos adolescentes, que parecia também um convite à ação diletante e um argumento de defesa prévia diante de eventuais críticas à precariedade e à inaptidão técnicas (à falta de habilidade no manejo dos instrumentos musicais, por exemplo), tornou-se, pouco a pouco, algo muito mais sério e representativo: passou a ser um efetivo programa político, uma proposição crítica, uma declaração de princípios, o emblema capaz de sintetizar uma verdadeira ideologia então em gestação¹.

Hoje, o DIY pode ser entendido como uma formulação conceitual, aparecendo, em algumas ocasiões, como um tipo de sinônimo ou equivalente da própria ideia de *underground*. É como se fosse impossível falar sobre música alternativa e independente, à margem da grande indústria, sem nos depararmos, em algum momento, com tal expressão e o conjunto de significados e práticas culturais que ela abarca e designa.

No âmbito da música pop, o DIY é um poderoso semantizador, é uma rubrica fortíssima, que auxilia na compreensão de uma enorme gama de gêneros, formas expressivas, modos de produção, disposições estéticas e afetivas, traços autorais e estilísticos. A partir de autores como Eloy Fernández Porta (2008, 2013) e Simon Reynolds (2010, 2012, 2013), dentre outros, propomos uma breve discussão em torno do DIY, buscando compreender tanto algumas de suas variações significativas quanto a rede de afinidades conceituais em que a expressão se insere e ganha sentidos.

O debate não irá avançar, no entanto, sem que tenhamos à mão algum nível de factualidade, um conjunto de ocorrências empíricas que venham auxiliar, dar maior base (e algum molho) aos arranjos teóricos. Desse modo, as especulações de caráter conceitual, o próprio ângulo temático, ganharão algumas âncoras circunstanciais, definidas conforme os “abalos sísmicos” que instauram, o efeito deflagrador que exercem sobre as argumentações gerais. É bem o caso de “Hard Time”², vídeo amador concebido e protagonizado pelo artista e músico independente norte-americano Daniel Johnston.

Com a autorização de um ensaio, estaremos nos movimentando livremente em torno do punk e seus derivados, gêneros e subgêneros de menor lastro no horizonte da música popular massiva. Estaremos atravessando-os, à cata de exemplares ora incômodos, ora suspeitos, porém sempre ricos e muito pouco tratados. Assim, esperamos indicar, mesmo brevemente – através de uma pequena listagem de nomes –, o campo de forças, o jogo de co-relações onde a experiência de Johnston será inserida e irá ganhar protagonismo.

Num inspirado estudo sobre Batman (ou, mais exatamente, sobre a “Bienal de Gotham”³), Eloy Fernández Porta conclui fazendo menção ao trabalho do artista gráfico e ilustrador *underground* Igor Hofbauer. Para ele, o trabalho de Hofbauer teria uma peculiaridade muito interessante: é como se

sobrevivesse ali, de algum modo, um artista em *estado de adolescência*, anotando as músicas de que gosta, inscrevendo-as em meio às imagens desreguladas que cria; estas imagens, aliás, com suas cores fortes, suas feições construtivistas⁴, seriam toscas porém cheias de paixão, geralmente incorporando não só os nomes de suas bandas favoritas, mas os perfis de seus *comic heroes* prediletos. É um registro que parece íntimo e introspectivo, feito para si próprio (ou melhor: para si próprio, acima de tudo). É como se estivesse tentando preservar uma espécie de “gozo originário”, derivado do primeiro e mais tenro contato com os produtos pop (seja o rock, sejam os quadrinhos – a cultura pop em geral). Cria-se assim um estilo mediador, diz Fernández Porta (2013, p. 101), caracterizado por “ese trazo sintético y cuidadosamente sucio, *ingenuista más que ingenuo*, a medio camino entre el cuaderno escolar y el *artzine*, popularizado, en los últimos años, por toda una estirpe de *buenos malos dibujantes*”.

Hofbauer estaria sugerindo que o imaginário pop depende muito pouco de qualquer superprodução. Na verdade, trataria-se de uma prática de jovens adolescentes fantasiosos e, de certa forma, isolados, entregues a si mesmos, a suas crises e suas imagens mentais. Uma prática que, com muita naturalidade, parece pertencer essencialmente a eles, não às grandes corporações ou aos desenhistas profissionais. Nada mais distante do mundo adulto. Nada mais estranho ao mundo dos mercados formais e instituídos.

Não é por acaso, portanto, que a banda Shellac esteja entre aquelas que mais frequentemente aparecem nas ilustrações de Hofbauer. Desde meados de 1980, o guitarrista e produtor Steve Albini (hoje, à frente do citado conjunto norte-americano) vem desenvolvendo um tipo de sonoridade ou de abordagem musical tão suja quanto propositadamente descuidada – de um *desleixo positivo*, diríamos –, que só tem dado alento, insumos e mais insumos, às novas gerações da música punk (do Nirvana, no princípio dos anos 1990, à banda Metz, por volta de 2010 – para nos restringirmos a dois marcos históricos da matriz Sub Pop⁵).

Tratar disso, em nossa época, é tratar da *produção técnica de uma espontaneidade*, como fala Fernández Porta. Por certo, um artista como Daniel Johnston – músico e ilustrador, tanto um quanto outro – pode ser visto e pode ser melhor compreendido como caso típico deste mesmo processo gerativo. Um processo gerativo, aliás, cujas valências – *técnica e espontaneidade*, como vimos – são também linhas de força, importantes veios condutores da reflexão mais abrangente sobre cultura e música pop.

“The Devil and Daniel Johnston”, a cinebiografia dirigida por Jeff Feuerzeig, em 2005, talvez seja o melhor cartão de visitas, a introdução mais viável ao estranho e difícil mundo do cantor nascido em janeiro de 1961, na cidade de Sacramento, na Califórnia. Premiado no Sundance Film Festival como Melhor Direção de Documentário, o filme coloca ênfase nos problemas mentais de Johnston, diagnosticado com esquizofrenia e transtorno bipolar severos⁶. O que emerge dali, em certa medida, é uma narrativa heróica, sobre superação e redenção artísticas. Mas há também um outro aspecto relevante,

reincidente ao longo da trama, sem dissociação com o subtexto anterior, que diz respeito à representação de um gênio auto-construído (e, por extensão, “auto-curado”) em meio às adversidades sociais e a confusão psíquica com que se debate.

Embora figure como “um gênio derrotado pela própria genialidade” – como disse Leandro Antunes, em matéria publicada na revista *Rolling Stone Brasil*, por conta da vinda do cantor ao país, em abril de 2013 –, Johnston faz funcionar, mesmo assim, a clássica simbologia do *self made man* norte-americano. Num registro mais complexo e menos glamouroso, é bem verdade. O mito encontra-se agora invertido, traduzido numa imagem de decadência física, incorrigível amor romântico e dependência paterna. Ora, mesmo numa sociedade de mercado, de competição feroz e vigorosos preceitos pragmatistas, o sucesso não deve ser visto como uma categoria absoluta, monolítica ou unidimensional. Ao contrário, deve ser aferido num cálculo mais compreensivo, numa equação *ad hoc*, envolvendo riscos, recursos disponíveis, infortúnios e pretensões sempre incidentais.

“The Devil and Daniel Johnston” nos dá o retrato de alguém que foi ao inferno, se defrontou com seus demônios pessoais – o título do filme não é mera coincidência! – e voltou, safando-se como pôde, com a saúde mental em frangalhos, alguém cuja obra não pode ser avaliada coerentemente sem este componente, digamos, “subjetivo” ou “clínico”. Ou seja: o tipo de experiência *Do it yourself* que encarna ocorre dentro e também fora de demandas sociais e razões sociológicas mais estritas – em parte, diversas daquelas que presidiram as práticas DIY do punk estandarizado, por exemplo (cf. HEBDIGE, 2004; REYNOLDS, 2013, pp. 49-68). Aqui, em última instância (ou em primeira instância, como quisermos observar), trata-se de encontrar uma fonte de auto-estima, um mecanismo de estabilização psíquica.

As formas caseiras de produção, o estúdio como uma oficina – a garagem da casa da família como terreno simbólico por excelência, *solo primordial* –, as táticas de auto-expressão dobrando-se, oscilando entre a ilustração (*naïve!?*) e a música (*art brut!?*), a busca pela autoria como busca pela estabilidade no mundo são tópicos muito sensíveis, que o caso de Johnston ilustra como poucos. Da mesma forma, a produção *low budget*⁷, a distribuição pessoal – as demo-tapes passadas de mão em mão, copiadas uma a uma [“– Santa Paciência, Batman!”] –, os concertos quase vazios, em lugares pouco apropriados, e a divulgação boca a boca também foram pontuando a história de vida daquele que é o grande *beautiful loser*, o *white trash* mais querido do *indie* e do *college rock* norte-americanos das décadas de 1980 e 1990.

Não surpreende nem um pouco que artistas como Beck e Jad Fair, bandas como Sonic Youth, Nirvana e Wilco – alguns dos quais foram seus parceiros efetivos, em variadas aventuras e variados projetos musicais – o tenham tanto em conta e guardem por ele tanto apreço. Afinal de contas, o DIY sociologicamente desmotivado de Daniel Johnston, à despeito de suas raízes e fundações emocionais, ainda pode prestar-se a um uso ideológico, ainda pode ser capitalizado subculturalmente. Até mesmo porque através dele se manifesta

outro substrato mítico, outro viés inescapável – seria outro “beco-sem-saída”? – do debate estético: a figura do *criador autêntico*, com a pureza e a inocência de um menino, o artista conectado à “alma do mundo”. E o que ele faz? Como ele produz? Vale acompanhar.

“Precariedade” e “amadorismo” não são palavras apropriadas para descrevermos o vídeo feito para a canção “Hard Time”, num momento impreciso entre 1980 e 1990⁸. Aparentemente, num olhar desatento, são expressões que nos servem e que – é mister admitir! – detêm bom poder indicativo, apreendem com muita precisão aquilo que acompanhamos na tela. Não há como negar: estamos diante de um registro amador e precário. É quase constrangedor. Basta abrir os olhos e ver. No entanto, há ali uma dinâmica pulsional, há um “engajamento imaginário” – um delírio projetivo (!) – que talvez constituam o mais esperado componente rockeiro de qualquer artista que se pretenda como tal⁹. Nisto, Daniel Johnston dá um verdadeiro show. É neste nível que as valorações são insuficientes e empobrecedoras.

Pouco importam a estruturação harmônica e o fraseado repetitivo da canção. Muito pouco se explica em função da letra da música (mais uma, dentre tantas outras dedicadas à eterna musa inspiradora Laurie Allen¹⁰). Mas há ali uma *ambientação emocional* sugestiva demais, raras vezes abordada: íntima, espontânea e auto-complacente. Tudo isto está acima – no sentido de sua relevância fenomenológica, ao menos – da precariedade e do amadorismo evidentes, tão facilmente discerníveis.

Tudo leva a crer que Johnston está em sua casa, possivelmente na sala de estar, com seus amigos mais próximos, apenas, sem ninguém além deles. O que vemos? Vemos o “artista” ser apresentado por um mestre de cerimônias improvisado – é o próprio baterista do conjunto, em dupla função –; vemos um pôster de Elvis Presley, utilizado como cortina, através da qual Johnston vem à público, solene, em grande estilo; vemos os instrumentos musicais pendurados na parede – outros, jogados ao chão, encostados aos móveis; vemos objetos diversos (almofadas, discos de vinil, garrafas de cerveja), soltos, deixados ao acaso no interior do modesto aposento; vemos os músicos nos trajes mais despojados e corriqueiros possíveis (bermudas, regatas, chinelos de dedo).

Inicia o espetáculo. De pronto, há um *background* que vem à tona, completo e repentino, que resulta explícito e nos dá uma curiosa sensação de proximidade. Na verdade, tudo se tornou *background*. A sala é o palco. O palco é a sala. Trata-se de um ensaio? Não sabemos. É mesmo difícil e até desnecessário dizê-lo. Tal distinção não faz mais o menor sentido. Afinal, o vídeo de “Hard Time” parece um rascunho, um desenho inacabado. É ali – neste esboço íntimo, feito para si – que um gatilho emocional essencialmente ligado ao rock sobrevive, íntegro e intocado, quase sem tradução, deixando-se sintetizar no gesto automático de Daniel Johnston, com o braço erguido, marcando os compassos fortes, os acentos rítmicos, na concentração profunda de um transe. É a auto-construção de um fã enquanto sujeito e *rock star*.

Suspensão num vazio, no espaço de uma porta, Elvis é a imagem-biombo através da qual se deve atravessar.



Figuras 01 e 02: Daniel Johnston e Elvis Presley como imagem-biombo.

Os movimentos de câmera – os *travellings*, os *closes* irregulares, a ausência de cortes – nos dão uma noção mais justa do espaço cênico em que estamos. A performance do conjunto ocorre mesmo no limite exíguo de uma sala de estar – ao fundo, parece haver uma cozinha, uma mesa de refeições. Johnston atrai nossa atenção, como único protagonista. Ele está, literalmente, no centro da sala – senhor absoluto de nosso campo de visão. Na maior parte do tempo, a câmera o acompanha. É bom reparar no modo como interpreta a canção, destacando-se, além do gesto enfático do braço direito, há pouco mencionado, a reverência e a seriedade litúrgica com que se comporta. Não há o menor senso de humor envolvido. Há apenas respeito. Um profundo respeito.

Claramente, o fantasma de Elvis Presley foi invocado: manifesta-se na maneira de empunhar o microfone, diante de um singelo pedestal para a disposição das letras ou quaisquer outros papéis; manifesta-se na maneira sutil de curvar as pernas, para mexer os quadris e apoiar-se ao solo numa posição de ataque – como quem, a qualquer momento, precisará de impulso ou retração. Como quem se recolhe numa prece.



Figuras 03 e 04: Gestualidade e concentração em “Hard Time”.

Num regime privado, num regime de circulação e visibilidade restritíssimas, próprias da época em que foi registrada – eram dias de MTV e VHS –, a performance de Johnston é intimista demais, validando-se em si mesma, sem necessidade alguma de fins e justificativas exteriores, que a legitimem *por fora*,

para além da peça – a sala de estar – em que ocorre. É uma arte desinteressada. Mas qual a natureza deste trabalho? Podemos vê-lo, de fato, como um *trabalho*? Que tipo de investimento solicita? Que tipo de investimento dispensa? Pouco e muito. É difícil mensurar.

Rótulos e catalogações, *tags* e *post its*. É impossível abordar a música pop sem incorrerem no manejo de categorias classificatórias. Dentre elas, a categoria de “gênero musical” é a mais absorvente. Sem dúvida, foi aquela que melhor se impôs no curso da história. Obviamente, tais rubricas nos trazem maior funcionalidade, nos dão maior praticidade para operarmos (para orientarmos o nosso gosto, para filtrarmos informação) em meio a uma produção cultural heterogênea e acidentada (SILVEIRA, 2013, pp. 07-41). Vivemos em “Tagstonbury”¹¹, disse Eloy Fernández Porta, num trocadilho que faz alusão ao famoso festival de Glastonbury, na Inglaterra. Com acentuada frequência, debater a música pop é debater os “ismos” (isto é: os gêneros e sub-gêneros) que a povoam. Assim, nem mesmo a exibição de Johnston em sua residência particular pode ser apartada deste recorrente viés analítico. Mas como então classificá-la?

“Primitivismo” é uma boa palavra. Pode ser uma alternativa. É uma variável pertinente, numa rede de variáveis conceituais afins. Se fôssemos recorrer às categorias estéticas, diríamos que se trata de um artista *naïve*, que sua arte é uma *arte bruta*, sem lapidação alguma, sem arremate, sem acabamentos finais, sem consciência nem conceitos preparados. É o *ingenuismo* de que falava Fernández Porta (2013). Em Tagstonbury, Johnston é um ingênuo transformado em artista primitivo.

Decorrem daí algumas complicações interessantes. Primeira: Johnston é um *amateur in extremis*, mas, ainda assim, não está fora do jogo catalográfico; ao contrário, é uma de suas balizas fundamentais, é a perfeita antípoda do artista *mainstream*, superproduzido e orientado mercadologicamente¹². Dito de outro modo: o espectro ideológico (onde se dão as escolhas e os juízos estéticos, onde se cristalizam os gêneros e suas fronteiras, mais ou menos fluídas) nunca irá se completar sem que esta demarcação ocorra. Portanto, Johnston ainda é um eco, uma câmara de ressonância daquilo que parece negar. Com eloquência, ele aponta para o espaço do qual se ausenta.

Segunda: dentre as etiquetas disponíveis, a de *primitivo* parece ser a mais auto-evidente, parece ser a menos conceitual de todas, parece ser, estranhamente, a mais *natural*. “Es un *tag* que se presenta como sí no fuese un *tag*: la etiqueta que puso la Naturaleza”, comenta Fernández Porta (in GUIMERÀ 2013). Trata-se de um *ismo* dissimulado, que não se assume como tal e que, justamente por isto, serve muito bem à reafirmação de velhos e fortes estereótipos associados à Arte e à criação artística, tais como o *artista romântico*, o *gênio incompreendido* ou o *poeta natural*. É a idéia da *arte pela arte* num de seus retornos.

Terceira complicação: é possível se aprimorar na arte de ser ingênuo? Posso *ganhar* ingenuidade? Posso me tornar voluntariamente mais pueril, ao longo dos anos, aproximando-me, mais e mais, do espontaneismo romântico e

lo-fi de Daniel Johnston – como faz (ou tenta fazer) John Frusciante, por exemplo, em sua cultuada carreira solo? Que implicações isto tem em relação à natureza mesma deste primitivismo? Afinal de contas, o primitivo encenado, vivido como uma escolha deliberada, uma opção estética consciente – convenhamos! – parece não ser o melhor primitivo. O bom primata é um inconsciente real, cujo motor é a imitação, o reflexo condicionado e o instinto incontido. Ele não opta. Não se questiona. Não muda. Não sabe de si. Portanto, há uma diferença considerável entre optar pelo precário, de um lado, e, de outro, no extremo oposto, vivê-lo como constrangimento real, sem nem sequer percebê-lo. A boa precariedade escapa à *estilística da precariedade*.

Como vemos, não são poucos os demônios de Daniel Johnston. Há ainda um quarto complicador: a variável histórica. Em mais de trinta anos de carreira, o cantor californiano acompanhou a emergência, a popularização, o esgotamento, a contingente desapareição e, é bem provável, a reaparição refuncionalizada de distintos regimes tecnológicos (instrumentos musicais, pedais de efeito, aparelhos de áudio e vídeo, equipamentos e mesas de som, ...), em gerações sucessivas, velozes, uma após a outra. Em se tratando de música pop – é bom lembrar –, a espontaneidade também é uma questão de alcance e agenciamentos técnicos¹³.

Hoje, disseminando-se nas redes sociais, exibidas numa televisão de tela plana ou no monitor de cristal líquido de um computador, as imagens de “Hard Time” soam ainda mais curiosas, caricatas e atraentes. Diante delas, nos sentimos nostálgicos – acometidos por uma “nostalgia reflexiva”¹⁴, como fala Reynolds (2012, p. 30). Sentimos saudades de tudo aquilo: aquela época, aquele corte de cabelo, a bitola daquela câmera – aquela adolescência perdida. Aquele momento único, aquele único *take*, reencontrado agora no YouTube, tornou-se um Monumento da Cultura (cf. REYNOLDS, 2012) – quiçá, um Documento de Barbárie (cf. BENJAMIN, 1986).

Seja como for, o vídeo caseiro que examinamos aqui, embora pitoresco, é uma ótima fonte de questões a serem problematizadas no multifacetado debate sobre o perfil, incluídas as limitações e a potência, da música pop em nossa contemporaneidade. A partir dele, ou em função dele, abrem-se discussões diversas: 1) de caráter *sociológico* – as políticas de identificação através dos gêneros musicais, as políticas de resistência cultural, a existência à margem do mercado fonográfico; 2) de caráter *estético* – tal como a valoração intrínseca da performance, a estilística *lo-fi* e despreziosa, o amadorismo como último reduto da autenticidade no rock; 3) de caráter *comunicacional* – sobre os sistemas de inscrição e os circuitos midiáticos necessários à produção autônoma; 4) de caráter *histórico* – seja como o revigoramento de uma história encerrada, aqui revisitada (numa retromania [cf. Reynolds, 2012]), numa rememoração, como quem olha um álbum de fotografias antigas, seja como o registro de uma busca utópica, uma busca *trans-histórica*, o resgate de um impulso primordial, *the real thing*, que ocorre fora do tempo, que não irá mudar nem será alcançado por ele.

Cada um destes veios de discussão poderia ser ainda mais explorado,

subdividido e preenchido com outros tantos tópicos, outros tantos sub-itens. Cada um deles acabaria encontrando correspondências e articulações consistentes com os demais. Estariam se desdobrando uns nos outros. E sequer mencionamos – para não insistirmos num debate ainda mais delicado – as funções e os viéses mais propriamente *psiquiátricos* do impulso expressivo e da experiência de auto-publicação de Daniel Johnston.

É mesmo incrível que um vídeo tão simples e despreocupado possa hoje se revestir de tanta relevância e tantos significados, que possa ser tão representativo de nossa época e suscitar questões tão atuais. O que fizemos aqui não foi mais do que um primeiro escrutínio, uma primeira tentativa de aproximação. Um ensaio, apenas.

De todo modo, esperamos ter evidenciado que as culturas do *Do it yourself*, do *lo-fi*, dos protocolos sentimentais – da resistência através de pequenos rituais, como é uma farra de amigos na bagunça de uma garagem, como é “Hard Time”, em síntese – sempre encontram modos de se perpetuar, garantindo o espaço que necessitam, a força simbólica que produzem, diante do pop majoritário, sobrevivendo e transcorrendo por entre as brechas dos sistemas midiáticos e da cultura hegemônica (com seus ditames, suas prerrogativas, suas expectativas e seus modos de *bem fazer*). Que Daniel Johnston e seus demônios nos acompanhem por muito tempo.

Referências Bibliográficas

ANTUNES, Pedro. Daniel Johnston encontra o amor em apresentação calorosa. *Rolling Stone Brasil*. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/daniel-johnston-encontra-o-amor-em-calorosa-apresentacao-em-sao-paulo>. Acessado em: 12/04/2014.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro – RJ: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. Escritos escolhidos. Seleção e apresentação de Willi Bolle. São Paulo – SP: Editora Cultrix; Editora da USP, 1986.

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. *Homo Sampler*. Tiempo y consumo en la Era *Afterpop*. Barcelona – ES: Editorial Anagrama, 2008.

_____. La Bienal de Gotham. In: VV.AA. *Batman desde la Periferia*. Un libro para fanáticos o neófitos. Barcelona – ES: Ediciones Alpha Decay, 2013.

GOMPERTZ, Will. *Isso é Arte?* 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. Rio de Janeiro – RJ: Zahar, 2013.

GUIMERÀ, Julio Hardisson. Eloy Fdez. Porta: “La evocación de una obra preexistente nos es objetivo sino un medio”. Entrevista a Eloy Fernández Porta. *Pliego Suelto* – Revista de Literatura e Alrededores. Disponível em: <http://www.pliegosuelto.com/?p=5926>. Acessado em: 11/12/2013.

HEATLEY, Michael; HOPKINSON, Frank. *Músicas & Musas*. A verdadeira história por trás de 50 clássicos pop. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2011.

HEBDIGE, Dick. *Subcultura*. El significado del estilo. Barcelona – ES: Paidós, 2004.

REYNOLDS, Simon. *Después del Rock*. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas. Buenos Aires – AR: Caja Negra, 2010.

_____. *Retromanía*. La adicción del Pop a su propio pasado. Buenos Aires – AR: Caja Negra, 2012.

_____. *Postpunk*. Romper todo y empezar de nuevo. Buenos Aires – AR: Caja Negra, 2013.

SILVA, Jorge Antônio. *Arthur Bispo do Rosário*. Arte e loucura. São Paulo – SP: Quaisquer, 2003.

SILVEIRA, Fabrício. *Rupturas Instáveis*. Entrar e sair da música pop. Porto Alegre – RS: Ed. Libretos, 2013.

NOTAS

(1) O punk é o produto de um conjunto de causas (cf. HEBDIGE, 2004). É arriscado (é ainda pior: é falso) isolarmos um único agente histórico deflagrador ou buscarmos identificar processos sociais muito “limpos” ou muito facilmente destacáveis em meio à efervescência da vida vivida, seja em Londres ou em Nova York, na segunda metade de 1970. Em função disso, é bom admitir que as antecipações, a dança das consequências, os desdobramentos temporais que sugerimos podem não ter se dado na ordem exata com que aparecem aqui. Mais indicado, portanto, é pensarmos num campo de simultaneidades (quase perfeitas), avanços e recuos, contenções e acelerações em rebatimento e/ou alternância. O mais importante de tudo é reter a idéia de que o *Do it yourself* prosperou, ganhou formas e traduções inimagináveis.

O vídeo pode ser encontrado em http://www.youtube.com/watch?v=zoY2gOix0_s. Em 20/04/2014 contava com 19.255 visualizações.

(2) ?

(3) “A Bienal de Gotham” investiga o modo como alguns artistas contemporâneos (Nicolás Uribe, Carlos Pazos, Öyvind Fahlström, Isabel Samaras, Mark Chamberlain, Terry Richardson, Joyce Pensato e Bill O’Neill integram a lista) se apropriam, em suas criações pessoais, da figura e da mitologia do Homem-Morcego. O ponto de partida é uma cena do filme *Batman*, dirigido por Tim Burton, em 1989, em que o Coringa, interpretado por Jack Nicholson, invade a Pinacoteca de Gotham City, juntamente com seus asseclas malvados, e passa a vandalizar aquele “ambiente sagrado”, atropelando as obras expostas, riscando-as como bem entende, derrubando-as, numa típica performance anarco-pop. É uma reflexão sobre as tensões (e também as justaposições) entre arte e comics, cultura instituída e cultura popular de massa nos dias que correm. É uma reflexão sobre o que fazer diante da tradição cultural e sobre como devemos nos comportar enquanto atravessamos as galerias de um Museu (mesmo que seja um museu imaginário).

(4) O construtivismo foi um movimento artístico surgido na Rússia pré-revolucionária. A paleta de cores que utilizavam (vermelho, preto e branco estridentes, quase sempre), as formas geométricas e as qualidades estruturais que desenvolveram em suas pinturas, cartazes e ilustrações ficaram bastante conhecidas e influenciaram, mais tarde, muitos designers e grupos de música pop. “O Kraftwerk, pioneiro alemão da música eletrônica, fez amplo uso da estética [...] construtivista com a famosa capa do álbum *The Man-Machine* (1978)”, ressalta Will Gompertz (2013, p. 202). A banda escocesa Franz Ferdinand também deu formas construtivistas às capas de seus discos e aos vídeos lançados no início dos anos 2000 (cf. GOMPERTZ, 2013).

(5) Pequeno selo discográfico situado em Seattle, nos Estados Unidos. Grande parte das bandas vinculadas à cena grunge de 1990 pertencia ao staff da Sub Pop. Pode-se dizer que há uma “sonoridade Sub Pop”, muito característica, forjada à base de guitarras distorcidas, referências ao punk e ao heavy metal inglês dos anos 1970. Para Simon Reynolds (cf. 2010, 2013), a ideologia DIY teve como uma de suas principais consequências a criação de um “microcapitalismo anticorporativo”, não necessariamente identificado com a esquerda do espectro político-partidário, mas incomodado com a lentidão e a falta de imaginação da burocracia comercial. A Sub Pop pode ter se caracterizado – num momento inaugural, ao menos – por assumir este modelo de “unidade produtiva” catalizadora, mais ágil, mais atenta e mais orgânica.

(6) Guardadas as proporções, feitas todas as ressalvas necessárias, Johnston pode ser comparado a Arthur Bispo do Rosário (1909[?]-1989), artista plástico brasileiro que também sofria de esquizofrenia e que produziu toda sua obra enquanto estava recolhido à Colônia Juliano Moreira, hospital psiquiátrico situado no Rio de Janeiro (RJ), na primeira metade do Século XX (cf. SILVA, 2003). O nome de Brian Wilson, fundador, líder e principal compositor dos Beach Boys, também poderia ser lembrado. Todos eles demandam uma compreensão mais apurada a respeito das associações entre loucura e criação artística.

(7) Devido à falta de recursos financeiros, Johnston encomendava grandes lotes de fitas cassete gravadas, que continham sermões de pastores anglicanos e evangélicos. Tais fitas resultavam mais baratas do que as fitas virgens. Nelas, gravava suas composições, de modo direto, executando tudo ao vivo, sem cortes. Aquilo era então o produto final, um produto ruidoso, permeado por chiados e por falhas muito perceptíveis entre as canções. Vez ou outra, num intervalo qualquer, ouviam-se trechos dos sermões religiosos inscritos originalmente.

(8) “Hard Time”, a canção, foi gravada em 1986. Saiu num EP, em 1991, lançado pelo selo austríaco Seminal Twang. O vídeo deve ter sido filmado mais ou menos nesta mesma época.

(9) No prefácio do livro *Después del Rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas* (REYNOLDS, 2010), Pablo Schanton diz que dois “popemas” movem os textos de Simon Reynolds: o ímpeto de desconstruir o discurso ideológico do pop e a tentação de ceder aos seus apelos desconcertantes (Schanton in Reynolds, 2010, p. 10). Um “popema”, se bem entendemos, pode ser equiparado àquilo que Roland Barthes chamou de noema da fotografia, no livro *A Câmara Clara* (1984): o traço distintivo essencial. Sem as armas e o distanciamento do crítico, Johnston encontra-se totalmente submetido ao fatal hedonismo da música pop.

(10) “The Devil and Daniel Johnston” não seria um documentário tão digno e tão elucidativo sem nos apresentar Laurie Allen. E, de fato, ela está lá, com todo o destaque que merece. Allen é a primeira paixão adolescente de Johnston, jamais superada, jamais correspondida. Há um repertório enorme de canções de amor dedicadas a ela, dentre as quais “True love will find you in the end”, regravada por Beck Hansen, dentre outros. Como curiosidade e complemento – como contribuição inicial a um futuro estudo sobre a experiência do amor romântico condicionada à experiência da música pop –, conferir Heatley e Hopkinson, 2011.

(11) Para o autor espanhol, Tagstonbury é “una vivencia del material musical en que la nominación, la capacidad para clasificar el sonido se convierte en una experiencia social, presencial y incluso dionisiaca, que es inseparable de la escucha propiamente dicha” (Fernández Porta in GUIMERÀ, 2013).

(12) A cultura DIY não só se apresenta como uma cultura de resistência ao mainstream, mas também como um sistema de proposições: propõe a diferentes gêneros da música pop – como o folk, o punk e o rock de garagem, sobretudo – como gravar, divulgar e organizar shows por conta própria. Do mesmo modo, modeliza o sistema das revistas especializadas, estimulando o surgimento dos fanzines. Assim, o DIY atua como um código invariante compartilhado por diferentes sistemas culturais.

(13) A cultura DIY, em boa medida, se deve à invenção de dois dispositivos midiáticos: a fita cassete e o PortaStudio. Em meados da década de 1960, a fita cassete passou a proporcionar maior tempo de armazenamento de áudio, permitindo também que se gravassem novos sinais sonoros sobre os registros anteriores. Rapidamente, os consumidores passaram a copiar seus discos para as fitas, exponenciando a circulação da música gravada. O movimento punk surge no ápice deste processo, propondo justamente que os músicos gravassem suas canções por conta própria. É neste mesmo período que se dá também a popularização do PortaStudio, uma espécie de estúdio portátil, que trazia embutido uma mesa de som de quatro canais, um ou dois decks de fita cassete e botões de controle de entrada e saída de sinal, controle de volume, graves, médios e agudos. Acrescentando-se quatro microfones simples, este aparelho já daria aos músicos amadores a possibilidade de gravar uma banda de rock completa, ao vivo, controlando-se e equalizando os volumes de cada instrumento. Era um ótimo equipamento para a produção de fitas demo, as fitas de demonstração, que serviriam para tentar convencer grandes gravadoras e imaginar contratos milionários. Assim, as bandas passaram a produzir suas fitas caseiras, sem precisarem se preocupar com os altos custos das horas de estúdio, nem com as imposições da indústria fonográfica. No entanto, tratava-se, claro, de uma qualidade de áudio muito inferior, ocasionada pelos equipamentos utilizados, baratíssimos e desregulados, desafinados ou até sucateados.

(14) Reynolds (2012, p. 30) recorre à teórica russa Svetlana Boym para estabelecer uma distinção entre “nostalgia restauradora” e “nostalgia reflexiva”. A primeira se apóia no folclore e no nacionalismo romântico para fomentar o ego coletivo, aludindo às glórias do passado. A segunda é de cunho pessoal, intimista, abstendo-se de ingressar na arena política, comprazendo-se num reconhecimento melancólico de que o passado é irrecuperável.

(15) Entrevista realizada com Leonardo Campos, trombonista da Orquestra Voadora, concedida a pesquisa no dia 08 de março de 2013.