SCIENTIFIC ARTICLE

Do rock como materialidade alternativa para acessar "estruturas de sentimento": o caso do Velvet Underground e o cenário da música pop no final dos anos 1960

On rock as an alternative materiality to access "structures of feeling": the Velvet Underground's case and the pop music scenario in late' 1960's

Carlos Eduardo Marquioni

Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, Paraná, Brazil cemarquioni@uol.com.br

Resumo: Partindo da hipótese de que o rock pode constituir uma forma de materialidade alternativa para acesso à cultura de um período, o álbum *White Light/White Heat* da banda Velvet Underground (1968) é abordado considerando um dos contextos observáveis nos últimos anos da década de 1960. A formação acadêmica dos membros da banda, a Pop Art proposta por Andy Warhol e seu modo de vida no estúdio *Factory* são analisados enquanto partes que contribuem para constituir uma "estrutura de sentimento". A hipótese é reforçada por uma breve comparação entre *White Light/White Heat* e o *White Album* dos Beatles, apresentando a possibilidade de acesso a culturas distintas de um mesmo período a partir do rock.

Palavras-chave: Velvet Underground; White Light/White Heat; Rock; estrutura de sentimento; Pop-art e música.

Abstract: Starting from the hypothesis that rock music can be considered as a kind of alternative materiality to access the culture of a period, Velvet Underground's album *White Light/White Heat* (1968) is addressed in this paper considering one of the contexts observed in late 1960's. The academic education of the band members, as well as the Pop Art as proposed by Andy Warhol, and the way of life observed at the *Factory* studio are analyzed as parts that contribute to the constitution of a "structure of feeling". The hypothesis is reinforced with a brief comparison between *White Light/White Heat* and the *White Album* from the Beatles, what presents the possibility of access to distinct cultures of the same period by rock music analysis.

Keywords: Velvet Underground; *White Light/White Heat*; Rock; Structure of Feeling; Pop-art and music.

Submission date: 22 September 2017 Final approval date: 24 March 2018.

1- Introdução (Uma breve apresentação da noção de "estrutura de sentimento")

Nós podemos pensar nos anos 60 como um excitante período de paz e amor, mas a cena de rock internacional de onde emerge a *E.P.I.* constituía um cenário extremamente nervoso (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.36).¹

¹ E.P.I. (Exploding Plastic Inevitable) foi o nome atribuído a uma das turnês do Velvet Underground; tal turnê ocorreu no período em que a banda foi patrocinada pelo artista pop estadunidense Andy Warhol.

Entende-se neste artigo cultura enquanto "significados comuns, o produto de todo um povo e os significados individuais oferecidos" (WILLIAMS, 1989, p.8); significados estes que são redefinidos à medida que os atores sociais se relacionam entre si e travam contato com (ou utilizam) artefatos aos quais atribuem sentido (sejam tais artefatos materiais ou não). A redefinição mencionada dos significados é associada ao fato de que eles são atribuídos "na vida, são feitos e refeitos" (WILLIAMS, 1989, p.8). Mas vale observar que a noção de que a cultura está em constante *redefinição* não é nova: desde suas origens, o termo cultura sempre foi associado "a um processo" (WILLIAMS, 2007, p.117).

O resultado prático do que pode ser considerado como o *inacabamento* cultural é que "[n]ós 'vemos' de certas maneiras – isto é, nós **interpretamos as informações sensoriais de acordo com certas regras – como um modo de vida**" (WILLIAMS, 2001, p.34; grifo meu): à medida que varia o modo de vida, variam potencialmente também os significados atribuídos aos artefatos culturais. Um destaque que merece ser feito é que tais variações são complexas e negociadas (e podem envolver conflitos) até que um significado cultural seja aceito socialmente. No que se refere à banda de rock Velvet Underground, é possível considerar que sua produção musical durante a segunda metade da década de 1960 negociava significados que enfrentaram dificuldades de aceitação em alguns círculos no período.²

No complexo contexto de negociações e redefinição cultural que pode ser observado no cotidiano, a "estrutura de sentimento" constitui a "cultura de um período" (WILLIAMS, 2001, p.64): ela é um operador conceitual que habilita contato com os significados oferecidos *na duração*. Mas há que se observar que além de a cultura estar *em processo*, existem múltiplas culturas em um mesmo período: ainda no século XVIII, o filósofo e escritor alemão Johann Gottfried von Herder "Argumentava que era necessário [...] falar de 'culturas' no plural: culturas específicas e variáveis de diferentes nações e períodos, mas também culturas específicas e variáveis dos grupos sociais e econômicos no interior de uma nação" (WILLIAMS, 2007, p.120). Assim, é possível inferir também a existência de mais que uma "estrutura de sentimento" a cada momento, concomitantemente.

Em termos teóricos, a "estrutura de sentimento" é parte do materialismo cultural, que por sua vez é resultado de uma ampliação proposta por Raymond Williams para a abordagem econômica do materialismo histórico. Para compreender a noção teórica, a alternativa adotada neste artigo envolve apresentá-la considerando os dois elementos chave do modelo econômico proposto por Karl Marx (a superestrutura e a infraestrutura). Para tanto, inicialmente a expressão é abordada considerando os dois termos separadamente: *estrutura* e *sentimento*.

A estrutura constitui, no contexto do materialismo cultural, a tensão dialética entre a superestrutura e a infraestrutura; vale observar que, no materialismo histórico, a superestrutura trata das "a) instituições; b) formas de consciência; c) práticas políticas e

² Ainda que houvesse na ocasião um cenário de intensas redefinições culturais, o nível de radicalismo estético apresentado, em especial nos dois primeiros álbuns da banda (e o modo de vida de seus membros), parece ter contribuído com o estabelecimento de conflitos que culminaram com a recusa, por parte da maioria das emissoras de rádio nos Estados Unidos, em veicular as canções de seus discos (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.76), conforme abordado ao longo deste artigo.

³ Uma segunda alternativa para entendimento do conceito envolve sua relação com as formas culturais e as convenções de um período – uma breve apresentação considerando esta outra perspectiva pode ser consultada em Fenerick e Marquioni (2016, p.36).

culturais" (WILLIAMS, 1979, p.81), e a infraestrutura é relativa à ordem prática e operacional da sociedade: a infraestrutura é então associada à "existência social real do homem [...] [, logo, vincula-se a] um modo de produção numa fase particular de seu desenvolvimento" (WILLIAMS, 1979, p.85). Em outros termos, enquanto a superestrutura é relacionada a *conceitos de horizonte*, a infraestrutura referencia a base real da sociedade, o cotidiano. Considerando esses dois polos teóricos, a *estrutura* pode ser pensada analiticamente como estabelecendo um elo que promove tensão entre os dois conceitos do materialismo histórico, relacionando aspectos conceituais (super) com a vida prática (infraestrutura).⁴ A redefinição cultural seria o resultado dessa tensão dialética, *na duração*.

Já o sentimento é relativo a "elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não [...] [deve ser entendido como] sentimento em contraposição ao pensamento" (WILLIAMS, 1979, p.134): a noção de sentimento engloba tanto o significado quanto o valor atribuído pelos atores sociais a um artefato cultural durante o convívio com a materialidade, gerando um *afeto* a partir da relação e das adaptações processuais executadas no âmbito da *estrutura*. Merece atenção especial o fato de que o caráter do afeto pode ser abordado culturalmente, pois "[n]ão apenas as ideias, mas as próprias emoções são, no homem, artefatos culturais" (GEERTZ, 2008, p.59). O sentimento está associado então ao caráter imaginativo, englobando o conhecimento do processo social material e o processo propriamente dito. É esse caráter imaginativo que permite avaliar *alternativas de solução* para um cenário cultural: os contextos histórico e social de um período (no qual os indivíduos estão culturalmente imersos) influenciam a imaginação, viabilizando a sugestão de possibilidades (ou soluções) futuras em relação a um objeto (WILLIAMS, 1969, p.109).

Ao reagrupar os termos (retornando à noção de "estrutura de sentimento"), é potencialmente equacionado o processo social e a *negociação* complexa das adaptações que necessitam ser realizadas durante a definição dinâmica de formas culturais ao longo dos períodos históricos (em função das características destes períodos): "estamos interessados em **significados e valores tal como são vividos e sentidos** ativamente [...] estamos também definindo uma experiência social que está ainda *em processo*" (WILLIAMS, 1979, p.134; negrito meu, itálico no original).

Com a experiência social em contínuo desenvolvimento, parece necessário haver preocupação não apenas em relação à "forma em que as pessoas estão vivendo, num certo momento isolado, mas sim uma seleção e organização, de passado e presente, necessariamente provendo seus próprios tipos de continuidade" (WILLIAMS, 2008, p.182); nesse sentido, a "estrutura de sentimento" habilita entendimento cultural do passado, avaliação do presente e, via caráter imaginativo, projeções para o futuro (ainda que os significados culturais não possam ser conhecidos antecipadamente). Mas o fato de a "estrutura de sentimento" habilitar (i) avaliação do presente e (ii) entendimento do passado não significa que seja fácil *acessá-la*: Raymond Williams alertara para a dificuldade relacionada.

3

⁴ Optou-se neste artigo pelo uso de infraestrutura – ao invés de base, que constitui outro termo que Marx utiliza para referenciar a vida prática – procurando situar didaticamente a *estrutura* enquanto tensão entre os dois polos do materialismo histórico.

No caso de análises que envolvem o (i) período presente, a dificuldade seria associada ao fato de a "estrutura de sentimento" ser "mais difícil de distinguir enquanto ainda está sendo vivida" (WILLIAMS, 1971, p.18), devido a ela ser fortemente relacionada à experiência e às convenções do período a que se referem (uma das razões pela opção de Williams em usar o termo *estrutura*: os significados, mesmo enquanto em definição, tendem a ser *experimentados* como algo sólido, rígido, uma espécie de *estrutura* no momento vivido). Complementarmente, a "estrutura de sentimento" tende ainda a ser percebida como uma experiência individual, apesar de vivida coletivamente em um período (uma das razões pela opção de uso do termo *sentimento*: Williams reforça que o *sentimento* – da "estrutura de sentimento" – estaria associado a algo pessoal, íntimo). Esse paradoxo (afinal de contas, trata-se de algo percebido como sólido, mesmo enquanto em formação; e individual, apesar de coletivo) culmina com a sensação de uma espécie de *naturalidade* que quase torna *invisíveis* as materialidades culturais, seus usos e os significados atribuídos: as tensões, negociações e redefinições relacionadas aos usos efetivos das materialidades (que vão constituir o que *depois* será relacionado e compreendido como "a cultura de um período") tendem a não ser claramente percebidas pelos atores sociais.

Já para as análises (ii) que envolvem o passado, a dificuldade principal é associada a *acessar* o *sentimento* do período. Especialmente porque os registros históricos (as fontes típicas para *acesso* ao passado) constituem relatos, mas tendem a não dar conta de abarcar o que era *sentido* pelos atores sociais como pessoal e sólido em um período que passou.

Assim, enquanto no presente há dificuldades associadas a uma percepção de naturalização e invisibilidade dos artefatos culturais (assim como dos significados atribuídos), para o passado o acesso é culturalmente limitado pelas fontes tipicamente utilizadas. Uma forma de equacionar as dificuldades (e tentar o acesso à cultura de um período) envolve utilizar fontes alternativas (ou materialidades culturais alternativas). Raymond Williams fez usos desse tipo de recurso ao realizar, em meados do século XX, análises culturais relativas aos séculos XVIII e XIV na Inglaterra. O pesquisador acessava as "estruturas de sentimento" de tempos idos utilizando como materialidade alternativa as obras literárias escritas no período que investigava. Essas obras eram tratadas pelo pesquisador não como fantasias (WILLIAMS, 1964, p.161), mas como fontes ficcionais: as "dimensões são diferentes. Elas [as obras literárias] negociam sentimentos, elas não são relatos" (WILLIAMS, 1964, p.161): ao negociar sentimentos, apresentavam as convenções e experiências vividas no período. Nesse caso, ao invés de acessar registros ou documentos oficiais, as materialidades alternativas auxiliam a identificar, mais do que apenas relatos do passado, também algumas das convenções sociais estabelecidas (ainda que tais convenções eventualmente sejam constituídas apenas tacitamente ou não constem dos registros/relatos formais).

Analogamente ao processo associado aos romances literários, aqui o rock é apresentado enquanto uma possibilidade de materialidade alternativa para acesso às "estruturas de sentimento" de um período. No caso do presente *paper*, a produção da banda nova-iorquina de rock Velvet Underground – mais especificamente o segundo álbum de estúdio do grupo musical, intitulado *White Light/White Heat* – é apresentada como uma espécie de catalisador da "estrutura de sentimento" que envolvia a Factory (estúdio de Andy Warhol, então frequentado pelos membros da banda); adicionalmente (ainda que esta perspectiva seja apenas mencionada neste artigo, uma vez que a complexidade associada motiva a elaboração de trabalho específico para desenvolvimento), o álbum parece constituir também um fator chave para o

estabelecimento de uma "estrutura de sentimento" derivada na década de 1970: o punk-rock de Nova Iorque (a produção do Velvet Underground parece ter contribuído significativamente para reconfigurar o cenário da música pop ao longo da década seguinte). Defende-se, assim, que ao relacionar a produção musical aos registros históricos e a um contexto definido, parece ser caracterizada uma complexificação analítica que potencialmente proporciona (para além dos relatos), acesso a um "sentimento" do período. Realiza-se, ainda, uma breve comparação com outro álbum de rock lançado no mesmo ano que *White Light/White Heat* (1968): trata-se do *White Album* dos Beatles. A breve comparação ilustra como produções contemporâneas de música pop (no caso particular, do rock) constituem elementos para potencial acesso a culturas distintas observáveis em um mesmo período.

Para efeito de organização, o artigo é dividido em duas seções, além desta Introdução e das Considerações finais. Em O Velvet Underground e o contexto cultural da Factory em Nova Iorque na década de 1960 são apresentados tanto aspectos da formação acadêmica e relacionamentos com as vanguardas por parte dos membros do Velvet Underground quanto elementos da Pop Art de Andy Warhol e do modo de vida em seu estúdio. A seção seguinte, O álbum White Light/White Heat, apresenta o segundo LP de estúdio da banda nova-iorquina; a opção pela análise do segundo disco é associada ao fato de ele permitir estabelecer paralelos com o White Album dos Beatles, possibilitando observar a ocorrência concomitante de duas "estruturas de sentimento" a partir da produção musical do período. Trata-se de um caso particularmente interessante, pois ambas "estruturas de sentimento" remetem tanto a apropriações de elementos da música de vanguarda no rock,5 quanto podem ser apontadas como referências para a produção musical pop da década seguinte; uma última motivação que pode ser apresentada para a escolha das obras é associada ao fato de que o White Album teve análise realizada anteriormente pelo autor deste artigo – assim, o leitor pode, caso deseje, consultar aquele artigo para uma compreensão mais detalhada dos contextos culturais associados aos dois álbuns comparados na seção.6

2 – O Velvet Underground e o contexto cultural da *Factory* em Nova Iorque na década de 1960

WARHOL: Todos nós sabíamos que algo revolucionário estava acontecendo. Simplesmente sentíamos isso. As coisas não poderiam parecer tão estranhas e novas sem que alguma barreira estivesse sendo quebrada (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.32).

O contexto no qual surgiu (também no qual foi produzida e divulgada) a música do Velvet Underground é abordado aqui a partir de um recorte envolvendo três fatores chave: (i) a formação acadêmica de três dos membros da banda (assim como o envolvimento dos *Velvets*

⁵ Vale observar que neste trabalho se adota a perspectiva proposta por Peter Bürger, segundo a qual "as vanguardas surgidas no segundo pós-Guerra não se constituiriam efetivamente numa vanguarda, pois elas não mais se insurgiam contra o institucionalizado; ao contrário, elas buscam a legitimação e a institucionalização, sendo assim denominadas pelo autor como neovanguardas. [...] A década de 1960 não apenas aproximou a vanguarda da música *pop* (e o *rock* é um campo privilegiado neste aspecto), como essa aproximação estremeceu a configuração da própria música *pop* da época [...] [, proporcionando] um choque" (FENERICK; MARQUIONI, 2016, p.33-34).

⁶ De fato, a leitura também daquele artigo parece habilitar um entendimento aprofundado em relação à da breve análise comparativa entre os dois álbuns realizada adiante neste artigo. As análises realizadas em relação ao *White Album* dos Beatles estão disponíveis em Fenerick e Marquioni (2016).

com as vanguardas na década de 1960), a proposta da (ii) pop-art de Andy Warhol e (iii) o modo de vida no estúdio deste artista pop, "o famoso Silver Factory" (BOCKRIS, 2016, p.99) – ou simplesmente Factory.⁷

Quanto à (i) formação acadêmica dos membros do Velvet Underground, o guitarrista Sterling Morrison mencionou que teria "certeza de que éramos a banda com mais diplomas na história. O que deixava as coisas muito difíceis para nosso empresário, porque o raciocínio tradicional não funcionava nem por um instante" (BOCKRIS, 2016, p.116-117). O próprio Morrison estudou trompete dos sete aos doze anos, quando começou a ter contato com a guitarra (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.16). Cientificamente, o músico iniciou sua graduação em humanidades na *Illinois University* e a concluiu na *City College* em Nova Iorque (DOGGETT, 1992, p.24). Teve uma passagem também pela *Syracuse University* (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.16), onde conheceu Lou Reed.

O multi-instrumentista John Cale, natural do País de Gales,

"estudou na London University Goldsmiths' College [...] [, instituição na qual] se envolveu com música eletrônica e performances com o compositor britânico Humphrey Searle. Um de seus professores, Cornelius Cardew era um importante promovedor de John Cage, La Monte Young e outros compositores vanguardistas americanos" (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.13).

Cale se mudou para os Estados Unidos após ser contemplado com uma bolsa para estudar Composição Moderna no *Eastman Conservatory at Tanglewood*, em Massachusetts (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.13). Contudo, acabou se mudando para Nova Iorque, onde passou a tocar com "La Monte Young no Dream Syndicate" (MCNEIL; MCCAIN, 1996, p.20). A referência musical ao período durante o qual Cale participou do *Dream Syndicate* vai ser percebida nas canções do Velvet Underground de modo evidente – inclusive porque John Cale, "[s]em ter qualquer modelo do rock and roll para emular, regia aos ataques sonoros de [Lou] Reed com linhas de baixo ilógicas e invertidas ou com sua lancinante viola elétrica" (BOCKRIS, 2016, p.83).

Lou Reed tivera sua formação científica em humanidades iniciada na *New York University* e concluída na *Syracuse University*: dedicou-se

"aos estudos de música, filosofia e literatura [...]. Nas aulas de apreciação, teoria e composição musical, Lou absorveu de tudo, até mesmo ópera. [...] Devorou os existencialistas, ficou obcecado com a tortuosa dialética de Hegel e abraçou o *Temor e tremor* de Kierkegaard" (BOCKRIS, 2016, p.29).

Reed chegou a ter seu próprio "programa de rádio [...] de jazz" (BOCKRIS, 2016, p.31) na universidade, mas ficou no ar por pouco tempo: considerado "realmente estranho [...] [,] soava como algum tipo de ruído [...] [, foi tido como] vanguardista demais" (BOCKRIS, 2016, p.32). Na época, Reed também "se concentrava em tocar violão e compor canções folk" (BOCKRIS, 2016, p.43), além de ser autor, ator e diretor teatral, e ainda se dedicar à poesia (BOCKRIS, 2016, p.48-49). Durante seu terceiro ano fez escrita criativa (e vários outros cursos ofertados na *Syracuse*

6

⁷ A Factory "era uma única sala grande que se estendia por um andar em uma antiga fábrica na West 47th Street em Manhattan" (BOCKRIS, 2016, p.107).

University) com o poeta Delmore Schwartz (BOCKRIS, 2016, p.59), com quem manteve laços próximos de amizade.

A baterista Maureen (Moe) Tucker atuou na época no mercado de produção de software, mas não concluiu sua formação científica. Multi-instrumentista (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.49), tocava sua bateria "com precisão mecânica" (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.07) apresentando "uma versão destilada de todo o rock and roll que viera antes" (BOCKRIS, 2016, p.97); afirmava que queria "alcançar um som de percussão africana" (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.37). Seu modo de tocar acabou inspirando o que se tornaria "o estilo direto do punk por uma geração" (BOCKRIS, 2016, p.399).

A forma como Lou Reed escrevia as canções chamou a atenção de Cale quando se conheceram: o galês comenta que "as canções de Lou tinham tudo a ver com meu conceito de música" (MCNEIL; MCCAIN, 1996, p.20). Cale considerou que suas composições faziam sentido com os poemas de Reed, o que constituiria uma "oportunidade de fazer algo revolucionário – combinar vanguarda e rock and roll, fazer algo sinfônico" (BOCKRIS, 2016, p.126). Cale destacara ainda que ficou impressionado também musicalmente quando conhecera Reed, que então "afinava todas as cordas na mesma nota [...] [:] era o que estávamos fazendo com La Monte Young no Dream Syndicate" (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.17).

As letras das cançoes escritas por Reed, associadas à música com elementos de vanguarda e ao consumo de drogas químicas (abordado adiante) por parte dos membros da banda culminou com um tipo de música que "não soava como nada que alguém já tivesse tocado. [...] O som predominante era o grito triturado da viola elétrica de Cale e o feedback da guitarra de Reed, enquanto o ritmo acelerava e desacelerava de acordo com as exigências momentâneas da letra" (BOCKRIS, 2016, p.90-91). Lou Reed comentou que estavam fazendo uma música diferente do "velho som [, que] era alcoólico. A tradição foi finalmente quebrada. [...] Sons ultra-sônicos nos discos pra [sic] provocar lobotomias frontais" (MCNEIL; MCCAIN, 1996, p.30). Lenny Kaye, músico envolvido na cena musical de Nova Iorque, comenta que a "maioria das bandas daquela época estava escrevendo canções sobre o amor ou como conquistar uma menina. Os Velvets eram como uma espécie de verdadeira variação. E eles estavam forçando as fronteiras do rock para outro lugar, algo como um free jazz" (TRANSFORMER, 2001). John Cale afirmaria cinco décadas mais tarde, no ano de 2016, em entrevista concedida ao canal de TV europeu Arte:

"eu sabia o que era aquilo. Eu sabia o que nós fizemos. Eu tinha certeza, quando fizemos, que tínhamos algo especial. Quero dizer, para mim se tratava de meu pequeno **experimento de vanguarda**. Nós éramos todos jovens, **pegamos uma canção ordinária** [...] e a **transformamos em algo extraordinário**" (ARTE, 2016, grifos meus).

Também em relação à formação acadêmica e envolvimento com vanguardas, para entender (ii) a pop-art proposta por Andy Warhol é relevante observar que este artista, filho de imigrantes tchecos, nasceu na Pensilvânia – onde obteve o diploma de *Bachelor of Fine Arts* na *Escola de Design* do *Carnegie Institute of Technology in Pittsburgh* – e, trabalhando em armazéns nas férias escolares de verão, teve contato com o que se tornaria seu universo de trabalho: o mundo do consumo e da publicidade (HONNEF, 2005, p.14).

Ao se mudar para Nova Iorque, Warhol passou a trabalhar como designer de publicidade, criando anúncios para revistas de moda (como a Glamour, Vogue, Harper's Bazaar). Rapidamente alcançou o sucesso e iniciou sua crítica ao modo de vida americano, a partir da reprodução em série de imagens dos símbolos dos bens de consumo imediato, além de retratos de personalidades públicas e reproduções de matérias publicadas em jornais de grande circulação. Ainda que possa ser apontado que "a reprodução de cem latas Campbell só inclui resistência contra a sociedade de consumo para quem nelas queira ver tal resistência" (BÜRGER, 2008, p.116), em relação a algumas séries produzidas (particularmente aquelas envolvendo desastres) a crítica (e resistência) de Warhol à sociedade de consumo parece efetivamente contundente; também a série das cadeiras elétricas – em relação à qual o artista pop ironizara que "não se imagina a quantidade de pessoas que pendurariam em casa o quadro da cadeira elétrica, sobretudo se as cores das telas combinassem com as cortinas" (HONNEF, 2005, p.58) - constitui referência indubitavelmente crítica ao modo de consumo norteamericano. Sabendo que com repetições o choque "se transforma de maneira radical" (BÜRGER, 2008, p.145), reproduções em série se tornariam uma espécie de marca da pop art de Andy Warhol. Alguns exemplos de repetições criadas pelo artista pop na primeira metade da década de 1960 (para além de suas conhecidas reproduções de imagens de personalidades ou latas de sopa, e também das cadeiras elétricas mencionadas) envolvem as obras Acidente de automóvel na cor branca, 19 vezes (de 1963) e Bomba Atômica (de 1965).8

A produção do artista pop alcançou também o cinema através de filmes *underground* (que não tinham necessariamente fins comerciais – ainda que alguns tenham feito sucesso). O primeiro filme de Warhol, *Sleep*, de 1963, tem duração de seis horas e apresenta um homem dormindo, com a câmera passando por várias partes do corpo. Aqui é possível destacar que repetições podiam ser vistas também no cinema de Andy Warhol: o registro efetivamente gravado no filme *Sleep*, por exemplo, é de apenas 20 minutos; todo o tempo restante da obra é uma repetição.

Em relação ao (iii) modo de vida na Factory, o estúdio em certa medida sintetizava a concepção do que seria a Pop Art para Warhol, que considerava que "qualquer pessoa poderia fazer qualquer coisa [...] [. Ele estava, em seu estúdio,] tentando fazer tudo" (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.11). De fato, era na Factory que

"Warhol pintava seus quadros pop, produzia seus filmes e se mostrava a referência mais cool e difícil de seu tempo. [...] As pessoas que trabalhavam e andavam com ele formavam o grupo mais extremo de Nova Iorque na época. Todos vestiam jeans pretos e camisetas pretas. Sua droga favorita era anfetamina. A maioria era gay. Eram pessoas exóticas e talentosas, jovens, cheias de energia e ideias, satélites" (BOCKRIS, 2016, p.107).

Quando Warhol conheceu os membros e a música do Velvet Underground, a identificação foi imediata. Em pouco tempo, o artista pop anunciou que estaria "patrocinando uma nova banda, chamada Velvet Underground [...]. [Tratava-se de] uma chance de combinar música e arte" (TRANSFORMER, 2001). Esse patrocínio envolveu inicialmente a produção intitulada

⁸ Essas duas obras, como a produção de Warhol de modo geral, podem ser facilmente encontradas/visualizadas na Internet através do uso de mecanismos de busca.

"Andy Warhol, Up-Tight, [que era] um show de rock multimídia composto de uma combinação de filmes de Andy Warhol, iluminação por Danny Williams, música do Velvet Underground and Nico, dança de Gerard Malanga e Edie Sedgwick, projeção de slides e filmes por Paul Morrissey e Warhol, fotografias por Billy Linich e Nat Finkelstein [...], câmeras de cinema por Barbara Rubin e a audiência por ela própria" (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.07).

Esse primeiro formato de show musical teria ainda uma versão "florescida" (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.25), também multimídia, nomeada como Exploding Plastic Inevitable – ou simplesmente E.P.I. (BOCKRIS, 2016, p.117).9 As apresentações ao vivo da banda no período ocorriam especialmente em museus de arte e faculdades (BOCKRIS, 2016, p.142-143): esta é a razão pela qual a partir da "colaboração de um ano e meio entre Warhol e o Velvet Underground" (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.08), o grupo passou a ser reconhecido como uma banda de *art-rock*. As apresentações da turnê eram "uma espécie de happening com os filmes de Andy Warhol – os filmes eram projetados em cima das pessoas que apareciam nos filmes enquanto elas mesmas dançavam em cima do palco" (MCNEIL; MCCAIN, 1996, p.28), "criando uma nova maneira de assistir a apresentações de rock and roll" (BOCKRIS, 2016, p.118) – o que costuma culminar com a afirmação de que Warhol, durante o ano de 1966, "literalmente criou o show de luzes e desenvolveu a completa dimensão multimídia que foi apropriada por todo empresário de rock" (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.69). Merece ser destacado, contudo, o fato de Lou Reed mencionar que o Velvet Underground já usaria em suas apresentações ao vivo "luzes e outras coisas atrás deles antes de encontrarmos Andy. [...] Isso não foi uma concepção original dele. Isso foi uma concepção de muitas pessoas" (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.25). Assim, ainda que o patrocínio de Warhol tenha contribuído para divulgar o que seria então um novo modo de produzir shows de rock, a rigor já haveria no cenário cultural em formação na cidade de Nova Iorque no período uma tendência ao uso de imagens nas apresentações. A informação prestada por Reed de que o uso de luzes e projeções fora utilizada anteriormente ao período de *patrocínio* de Warhol parece constituir um exemplo para ilustrar a afirmação de que a "estrutura de sentimento" tende a ocorrer de modo coletivo em um período, ainda que aparente ser individual.

A Figura 1, a seguir, apresenta exemplo do aspecto visual das apresentações multimídia (em especial das projeções sobre a banda) durante a turnê *E.P.I.*.¹⁰

9 O cineasta norte-americano Paul Morrissey comenta que o nome atribuído à turnê surgiu quando ele olhou (sem ler) o texto da capa do álbum *Bringing It All Back Home*, de Bob Dylan, e *viu* essas palavras aparecerem: "algo era 'exploding', algo era 'plastic' e algo era 'inevitable'. Eu disse, 'Porque não chamamos de 'Exploting Plastic Inevitable [...]'" (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.31). O exemplo ilustra o que pode ser considerado como uma ocorrência do acaso entre os frequentadores da Factory. De fato, como abordado na próxima seção deste artigo, o acaso seria explorado também na produção musical do Velvet Underground.

¹º Uma pesquisa com uso de mecanismos de busca na Internet com a expressão Velvet Underground EPI retorna vários registros das apresentações da banda (algumas inclusive em cores, além de imagens em movimento). Também a contracapa do primeiro álbum da banda (The Velvet Underground and Nico) apresenta uma foto de apresentação dos Velvets nas quais é possível observar as projeções de filmes sobre os músicos e a presença de dançarinos em um show ao vivo.



Figura 1: Exemplo da projeção de imagens sobre o Velvet Underground durante show da turnê E.P.I. (MCLUHAN; FIORE, 1969, p.136-137).

As apresentações do grupo no circuito artístico de Nova Iorque não apenas eram então bem recebidas pelo público que frequentava esses ambientes, como contavam com a presença de artistas da época como Salvador Dali e Allen Ginsberg (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.36-37).

Para compreender o alcance da turnê *E.P.I.* também no contexto acadêmico (além do artístico), vale mencionar que o teórico canadense da Comunicação Marshall McLuhan inseriu em seu livro *O meio são as massa-gens* [sic] uma "fotografia do grupo se apresentando no [clube de Los Angeles] Trip" (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.42) – trata-se da Figura 1: o formato multimídia do show possuía elementos aderentes à teoria que o pesquisador canadense vinha desenvolvendo em relação aos meios:

"O ouvido não tem preferência particular em um 'ponto de vista'. Nós somos **envolvidos** pelo som. Êste forma uma rêde sem costura em tôrno de nós. [...] Enquanto o espaço visual é um continuum organizado de uma espécie uniformemente interligada, o mundo auditivo é um mundo de relações simultâneas" (MCLUHAN; FIORE, 1969, p.139; grifo no original; mantida ortografia original).

A associação entre Warhol e o Velvet Underground renderia a produção do álbum de estreia da banda e a elaboração pelo artista pop da capa daquele primeiro disco. Intitulado "*The Velvet Underground and Nico*" (BOCKRIS, 2016, p.126), teria influenciado toda uma geração (BOCKRIS, 2016, p.279).

Para ilustrar o fato de se tratar de um contexto cultural relacionado especificamente à cidade de Nova Iorque – também ao entorno de Andy Warhol – é possível mencionar as críticas nada favoráveis que os músicos receberam durante apresentações da *E.P.I.* em Los Angeles e Chicago (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.42-50), além da espécie de *trauma* que é comentada por pessoas que participavam da turnê quando o Velvet Underground apresentou-se na Califórnia (que vivia, então, o auge do movimento *hippie*). A atriz Mary Woronov, que participava da turnê, menciona sobre a passagem pela Costa Oeste dos Estados Unidos que a "Califórnia era realmente muito estranha. [...] A gente [, de Nova Iorque,] era do S&M [sadomasoquismo], eles eram do amor livre. A gente realmente gostava dos gays, e a Costa Oeste era totalmente

homofóbica. Então eles acharam que éramos do mal, e nós achamos que eles eram estúpidos" (MCNEIL; MCCAIN, 1996, p.33). Musicalmente também havia divergências: Reed, ao comentar a impressão que tivera da produção musical com a qual tivera contato afirma que "Frank Zappa é o maior chato sem talento que já existiu [sic]. [...] Jefferson Airplane, Grateful Dead, todas essas pessoas são os chatos mais desprovidos de talento que já viveram [sic]" (BOCKRIS, 2016, p.129-130).

Assim, fora do circuito de arte de Nova Iorque, mesmo com o patrocínio de Warhol, as apresentações da banda enfrentavam resistência. Neste complexo contexto cultural, o álbum de estreia foi um fracasso em termos comerciais: o teor das letras gerou críticas negativas, a mídia impressa não publicava anúncios e a maioria das estações de rádio não o executava (BOCKRIS, 2016, p.139-141): uma complexa negociação cultural de significados estava em curso. Aquela que seria conhecida "em vinte anos [...] como a segunda banda mais influente da década de 1960, perdendo apenas para os Beatles" (BOCKRIS, 2016, p.159), experimentava sua primeira rejeição comercial – que se repetiria com o lançamento do segundo álbum de estúdio da banda (abordado na seção seguinte).

3 - O álbum White Light/White Heat

FREDERICK VIGNERON: Se você fosse comparar o Velvet Underground com um sabor de sorvete, qual seria?

ANDY WARHOL: Aaaah... Branco
(BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.06).

White Light/White Heat (a partir daqui WL/WH), segundo álbum do Velvet Underground foi gravado quando a banda já havia se desvinculado do patrocínio direto de Andy Warhol. Um dos fatores que motivou o final da parceria com o artista pop foi o interesse dos Velvets em ampliar suas apresentações ao vivo, passando a tocar além do circuito de museus e universidades (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.81); esperavam, com isso, ser reconhecidos como uma banda mais convencional de rock. Vale destacar, contudo, que apesar do afastamento de Warhol em termos profissionais, seu relacionamento com os integrantes do Velvet Underground foi mantido: os músicos ainda frequentavam a Factory.

O álbum WL/WH foi totalmente gravado em três dias durante setembro de 1967 (BOCKRIS, 2016, p.146), 12 e é considerado o "mais maníaco, abrasivo e poderoso [registro em estúdio] do Velvet Underground" (BOCKRIS, 2016, p.147). Suas canções foram compostas em um período que o guitarrista Sterling Morrison considera que suas "vidas eram caóticas [...]. Isso é o que está refletido naquele disco. As coisas eram insanas, todo dia: as pessoas que nós conhecíamos, excessos de toda ordem" (BOX, 2013, p.12). Este modo de vida dos músicos na ocasião pode ser percebido nas canções do disco, e auxiliam a compreender a afirmação de que WL/WH não teria "a unidade conceitual e visão poética de seu antecessor. É um álbum impressionante [...] [, ainda

¹¹ Tal resistência ajuda a compreender as tensões estabelecidas entre culturas distintas vividas em um mesmo período – o tema é abordado também na próxima seção deste artigo, quando da breve comparação entre *White Light/White Heat* e o *White Album*.

¹² Relato da baterista Maureen Tucker informa que esses três dias foram distribuídos ao longo de "Aproximadamente sete seções, durante um período de duas semanas" (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.88).

assim, por apresentar] retratos sonoros extremos, associados a histórias de horror" (DOGGETT, 1992, p.56). O relato de Sterling Morrison remete diretamente à estrutura e ao sentimento (da "estrutura de sentimento") abordados na Introdução deste *paper*; afinal, as canções constituiriam uma forma de acesso a um modo de vida caótico (segundo o próprio Morrison); ainda, o fato do próprio músico destacar que o modo de vida estar "retratado" no álbum auxilia a compreender a possibilidade de considerar um disco de rock enquanto materialidade alternativa para *acesso* a uma "estrutura de sentimento" de um período.

Aqui vale uma observação: ocorre que a produção musical do *Velvet Underground* – apesar do envolvimento dos músicos com as vanguardas, conforme já mencionado – era de música pop. Afinal, a banda se autodefinia como um grupo de rock. O destaque é necessário porque os elementos de acesso à "estrutura de sentimento" podem ser observados não apenas no caráter de vanguarda das composições musicais, mas também nas letras das canções (neste artigo, especialmente o aspecto das letras é abordado a seguir).

De fato, *WL/WH* foi considerado "o álbum mais genuíno dos Velvets, o mais direto e descompromissado documento de suas conexões profundas e pessoais com a vanguarda de Nova Iorque na metade dos anos 1960" (BOX, 2013, p.12). O disco causa "choque" (BÜRGER, 2008, p.46), potencialmente em função da possibilidade de identificar elementos que remetem a produções de vanguarda, e costuma ser apontado "em termos de padrões técnicos como o pior disco de rock produzido" (DOGGETT, 1992, p.56), constituindo "uma falha técnica" (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.89) associada ao alto volume dos instrumentos durante o processo de gravação. Tal volume teria como efeito resultante o registro de ruído branco nas canções. Neste caso, apesar de mais uma referência a *branco* (além do título do álbum e da canção título), não parece se tratar de algo proposital.

É possível observar em WL/WH diversas camadas de significado a serem decifradas. A começar pela capa do disco: o que parecia ser apenas uma capa toda preta (contendo na parte superior apenas o título do álbum e o nome da banda, separados pelo logotipo do selo *Verve*, através do qual o disco fora lançado) contém de fato a fotografia da tatuagem de uma caveira em tons de preto. Lou Reed teria encontrado na Factory uma fotografia (Figura 2) do braço do ator Joe Spencer, que tinha participado do filme de Andy Warhol intitulado *Bike Boy* (de 1967). A imagem, feita por Billy Linich (também conhecido como Billy Name, então o gerente da Factory), teve o negativo de 35 milímetros *estourado*, o que a tornou muito granulada. Andy Warhol teria sugerido que a foto fosse utilizada na capa, apresentada em composição preto sobre preto (BOX, 2013, p.05) – Figura 3. A concepção da arte da capa costuma ser referenciada como uma espécie de presente de despedida de Andy Warhol como produtor do grupo; adicionalmente, reforça o caráter *multimídia* que podia ser observado no convívio da Factory – novamente relacionando artes visuais e música, como Warhol dissera que ocorreria quando anunciou seu *patrocínio* aos Velvets.



Figura 2: Foto original da tatuagem de caveira usada na capa de *WL/WH* (BOX, 2013, p.07).

Ainda que a fotografia não tivesse relação com conteúdo do álbum (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.89), a utilização da imagem do braço tatuado conforme sugerido por Warhol na capa de WL/WH (Figura 3) gerou repercussão interessante. Comentário do artista pop Ronnie Cutrone ajuda a compreender o contexto de negociação de significados relacionados, em particular a "fotografia escurecida [...] que você tinha que examinar cuidadosamente para conseguir ver a imagem. Era tão cool que as pessoas não estavam prontas [...], era a coisa mais legal do mundo naquele momento" (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.91; grifos meus). Em relação à capa do álbum é interessante observar ainda que a imagem disponibilizada na Figura 3 teve tratamento visual para apresentação neste artigo (foram adicionados efeitos de brilho e contraste para que a imagem da tatuagem pudesse ser visualizada com mais facilidade no presente paper). Procurou-se realizar, contudo, tratamento que comprometesse pouco o efeito da composição preto sobre preto (o que potencialmente constituiria uma distorção da percepção provocada pela capa do álbum, e que parece relevante para o leitor do artigo compreender o contexto cultural associado). Mas é relevante destacar que, de fato, sem a aplicação de recursos de brilho e contraste, o exame mencionado no comentário de Cutrone citado necessita ser efetivamente *cuidadoso* para que a imagem da tatuagem seja visualizada na capa do álbum.¹³

¹³ Aqui vale pedir licença ao leitor para um breve relato pessoal: ocorre que nas duas edições em *compact-disc* do álbum *White Light/White Heat* que o autor deste artigo possui não é possível visualizar a imagem da caveira destacada na Figura 3, mesmo quando a capa é *scaneada* e são aplicados recursos de edição; tampouco um *exame cuidadoso*, como recomendado por Ronnie Cutrone, permite visualizar a imagem a olho nu. Na edição em vinil que o autor deste artigo possui é difícil (mas possível) notar uma figura na capa do álbum. Apenas na capa da edição comemorativa de 45 anos do álbum (potencialmente em função de tratamento visual) é possível observar com mais facilidade a composição preto sobre preto (mas, mesmo assim, foi necessário algum tratamento para facilitar a percepção do braço tatuado neste artigo). Parece ser possível inferir que, especialmente para a impressão da capa do álbum em sua edição disponibilizada em *compact-disc*, houve uma *simplificação* da sugestão de composição original de Warhol. Uma procura com o uso de mecanismos de busca na Internet utilizando o critério de pesquisa *Velvet Underground White Light/White Heat* possibilita visualizar imagens de casos da capa do álbum em formato totalmente preto, nas quais não é possível identificar a tatuagem fotografada por Billy Name.



Figura 3: Aplicação da foto de tatuagem de caveira na capa de *WL/WH* em composição preto sobre preto (BOX, 2013, capa).

Em termos musicais, trata-se de um LP com seis canções no total: quatro do Lado A e duas do Lado B. A pouca quantidade de músicas pode ser justificada por um aspecto de espaço físico no suporte original da obra (um LP de vinil): duas das canções são bastante longas – especialmente para os padrões da música pop. Enquanto no Lado A a faixa *The Gift* tem duração de oito minutos e dezesseis segundos, *Sister Ray* (última faixa do Lado B) dura dezessete minutos e vinte e sete segundos.

Lou Reed, ao comentar a primeira canção do álbum (a faixa título *White Light/White Heat*) mencionara que não considerava que ela tivesse uma letra negativa, ainda que referenciasse o uso de metanfetamina (BOX, 2013, p.27), ¹⁴ e constituísse o que ele classificara como um "passeio turbulento através da mente de um consumidor de speed [que vai, ao longo da letra,] balbuciando uma incoerência alegre e entregando-se a algumas fantasias" (DOGGETT, 1992, p.55). A luz e o calor branco referenciavam então o efeito do consumo daquela drogra química:

"Ninguém [sic] sabia o que era a luz branca [White Light]. As pessoas pensavam que era ácido [lisérgico – LSD]. E calor branco [White Heat]? Ninguém entendeu que era um efeito da anfetamina, que aquece seus dedos do pé e cega seus olhos, que passam a ver apenas um calor branco" (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.91).

Ainda, ao estilo da Pop-Art de Andy Warhol, há uma repetição constante e intercalada das expressões *White Light* e *White Heat* durante toda a canção. Neste sentido, já na primeira canção

^{14 &}quot;Hidrocloreto de metanfetamina – speed – é a chave para entender o que separou o som de Reed e Cale da música pop da segunda metade da década de 1960, que se baseava mais em drogas leves e alucinógenos" (BOCKRIS, 2016, p.93). Os tradutores da obra *Atravessar o fogo* (publicação de todas as letras de música compostas por Reed) para o português apresentam inclusive um jogo de palavras interessante no seguinte trecho da letra: "White Light / Oh, she surely do move speed / Watch that speedfreak, Watch that speedfreak / Yeah we're gonna go and make it every week White Heat" (REED, 2010, p.510). Os tradutores comentam que o trecho remete a um "[p]ossível jogo de palavras entre o verbo 'speed' (acelerar) e o jargão de drogas 'speed', que se aplica às anfetaminas e metanfetaminas. [Destacam ainda que] A operação é recorrente na obra do autor" (REED, 2010, p.41).

é possível identificar elementos do contexto da Factory: desde o consumo de drogas sintéticas até as repetições observáveis na produção de Warhol.

The Gift (canção mais longa do Lado A, e segunda mais longa do álbum) teria sido escrita muitos anos antes de sua gravação e lançamento do álbum, enquanto Reed estudava na Syracuse University: a letra é um conto que narra a estória de um "nerd solitário [...] sofrendo por sua namorada promíscua" (BOCKRIS, 2016, p.54). O personagem da letra envia a si próprio pelos sua namorada em uma caixa; contudo, ele morre quando namorada/destinatária, ao receber o pacote, sem querer, assassina-o tentando "abrir a caixa com um grande estilete" (BOCKRIS, 2016, p.54). A canção foi mixada de modo que a voz de Cale saia por um alto-falante e a música por outro; há ainda um efeito inusitado mencionado por Reed: no momento em que Waldo (o personagem da canção) tem sua cabeça atingida pelo golpe fatal, Lou teria inserido uma chave inglesa em um melão para provocar um som de líquido saindo em forma de jato (HOGAN, 1997, p.20). Aqui, para além do aspecto de experimentação musical (envolvendo recursos de mixagem), há que se observar também o potencial estabelecimento de relação com o choque que Warhol tentava provocar com algumas de suas obras (no caso da canção, o choque estaria associado ao final trágico por assassinato involuntário do personagem protagonista em uma canção pop). O choque pode ser notado ainda em outras canções do álbum, como no caso daquela apresentada na faixa seguinte a The Gift: Lady Godiva's operation.

Lady Godiva's operation é apresentada como uma "interpretação Burroughsiana [ao estilo do escritor William S. Burroughs] da lenda de Lady Godiva" (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.93), uma "peça de horror gótico" (HOGAN, 1997, p.20) em formato de rádio teatro (BOX, 2013, p.32), no sentido em que faz uso do estúdio para criar o panorama de uma história. A canção alcança efetivamente um "horror genuíno por sugerir, mas não revelar, de fato, a natureza da cirurgia em curso" (DOGGETT, 1992, p.55): ainda que a letra seja interpretada em alguns casos como associada a uma operação de mudança de sexo, Reed teria mencionado que a canção remetia tanto às vinte e quatro sessões de eletrochoque a que fora submetido aos dezessete anos, quando seus pais tentaram *curar* sua tendência homossexual (BOCKRIS, 2016, p.11-14), como também abordaria o medo de dormir (HOGAN, 1997, p.20-22) – aqui Reed parece referenciar o trecho da letra que menciona o fato de a anestesia utilizada durante a cirurgia não ter tido o efeito esperado, pois o paciente "parece não tão adormecido" – a solução apresentada na letra da canção é a aplicação de um sedativo (*pentathol*) para promover o efeito anestésico. 15

Em relação à última canção do Lado A, *Here she comes now*, especula-se que tenha sido "Provavelmente escrita para Nico (ela cantava a canção ao vivo, mas quando [a música] foi gravada [para o álbum WL/WH, a cantora] já tinha deixado [a banda])" (HOGAN, 1997, p.22). É considerada "uma das mais belas baladas dos Velvets" (BOX, 2013, p.32), e possui uma letra quase minimalista, baseada na repetição da expressão '*if she ever comes now*'. Novamente a repetição aparece, em sintonia com a Pop Art de Andy Warhol; de fato, em "um ensaio que

¹⁵ Pentathol é uma marca de um barbitúrico e anestésico de ação imediata. A apresentação explícita do nome do medicamento na letra da canção permite inferir que haveria efetivamente algum conhecimento por parte de Reed de substâncias químicas que *auxiliariam a dormir* (o que talvez constitua uma alternativa ao medo de dormir mencionado pelo músico).

escreveu sobre música [...] [o próprio] Lou chamou a atenção para um dos principais conceitos **que ambos enfatizavam em suas obras**: a repetição" (BOCKRIS, 2016, p.109; grifo meu).

O Lado B inicia com *I heard her call my name*, canção conduzida de "modo tão rápido que é praticamente maníaco, com Reed eventualmente tocando a guitarra de modo furioso" (HOGAN, 1997, p.22) - em particular durante o solo atonal de guitarra (BOX, 2013, p.12); a canção é apresentada "começando e terminando com algumas das mais aterrorizantes e irrestritas formas de tocar guitarras em um disco [...] [,] transitando entre tonalidades e escalas até alcançar dor física" (DOGGETT, 1992, p.55). Conta ainda "com backing vocals surpreendentemente longos" (BOX, 2013, p.36). A justificativa apresentada por Lou Reed para o radicalismo apresentado envolve o fato de que os Velvets seriam "extensões do Sr. [John] Cage [, logo, na canção], é tudo tão moderno e primitivo simultaneamente" (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.93). Neste caso, o comentário deixa explícita a referência das vanguardas musicais do período na produção do Velvet Underground. A letra remete a um caso de "amor além da sepultura – embora avaliar se envolve uma forma de necrofilia – ou se apenas tristeza por um amor falecido - fica por conta da imaginação do ouvinte" (HOGAN, 1997, p.22). No caso desta canção, o problema de produção não estaria apenas associado à "falha técnica" mencionada anteriormente (resultante do alto volume dos instrumentos durante a gravação): Maureen Tucker comenta que também a mixagem realizada na música por Reed teria arruinado a versão disponibilizada no álbum (BOCKRIS, 2016, p.147-148).

O fato é que a forma intensa como as canções foram apresentadas proporcionaram "um sentimento de espontaneidade" (BOCKRIS, 2016, p.147), que fica particularmente evidenciado em Sister Ray, canção que encerra WL/WH, e na qual os elementos de vanguarda musical mencionados anteriormente podem ser observados de modo 'concentrado' - há inclusive novamente uma tentativa de choque. A letra aborda tabus como o uso de drogas injetáveis, morte, orgia e sexo oral homossexual masculino: a música apresenta (e se desenvolve em relação a) "oito personagens [...] [, sendo que] um deles é morto e ninguém faz nada. A situação é um bando de drag queens levando um bando de marinheiros para casa com elas, injetando heroína e fazendo uma orgia quando a polícia aparece" (BOCKRIS, 2016, p.147). Lou Reed teria afirmado algum tempo depois que "musicalmente ele estaria tentando criar um rock'n'roll equivalente a Ornette Coleman" (HOGAN, 1997, p.22), em uma música sobre "contar histórias - e sentimentos" (BOX, 2013, p.27). O arranjo de Sister Ray costuma ser apontado como "a obraprima de Cale com o Velvet Underground" (BOCKRIS, 2016, p.147). Gravada sem uso de contrabaixo, foi tocada ao vivo e sem um final planejado ao longo de quase dezessete minutos e meio; o registro ocorrera em um único take: foi considerada "uma daquelas raras peças de rock longo que justifica sua duração" (DOGGETT, 1992, p.55). A canção parece ser passível de análise como resultado de um acaso; ou, como conceitua Bürger em relação à action painting durante os anos 1950, como uma "produção direta do acaso [...] [, com] resultado consideravelmente imprevisível" (BÜRGER, 2008, p.124): no caso da canção, parece ser possível considerar que - analogamente à produção das action paintings, o resultado não constituiria uma "espontaneidade cega" (BÜRGER, 2008, p.124). De fato, o repertório dos membros da banda - associado ao contexto cultural no qual estavam imersos - contribui decisivamente com o resultado do acaso musical ouvido em Sister Ray. Adicionalmente, o caráter de vanguarda associado contribuiria com a redefinição dos caminhos que a música pop trilharia a partir da década seguinte.

Reed chegou a afirmar que *Sister Ray* "fez muito pela música da [que seria tocada na] década de 1970. Estávamos fazendo toda a viagem do heavy metal" (BOCKRIS, 2016, p.147). Mais tarde, na década de 1970, Lou Reed em certa medida começou a rever essa afirmação, quando descreveu a música *heavy metal* como "difusa, obtusa, fraca, chata e, em última instância, uma vergonha" (BOCKRIS, 2016, p.268). Algumas décadas depois, quando "trabalhou com John Cale na edição de luxo de *White Light/White Heat*" (BOCKRIS, 2016, p.453) comemorativa aos 45 anos do álbum (em 2013), Reed refez definitivamente seu comentário, e apontou aquela que pode ser a forma musical derivada da produção do Velvet Underground (mais especificamente de WL/WH): "Ninguém [sic] o ouviu [referenciando o fracasso comercial do álbum]. ¹⁶ Mas ele está aí, para sempre – a quintessência do punk articulado. E ninguém chega perto dele" (BOX, 2013, p.03). ¹⁷

Em termos musicais, WL/WH seria amado por duas razões: sua distorção e impulso implacável. Ele também sugere simplicidade (BOX, 2013, p.32), embora tenha elementos de música e poesia de vanguarda que necessitassem de algum repertório para uma decodificação apropriada. 18 A suposta simplicidade e o uso de elementos "eletrônicos crus" (BOCKRIS, 2016, p.147) em WL/WH efetivamente habilita considerar esse álbum como uma das principais inspirações para o punk-rock. Para entender o impacto da música dos Velvets e sua relevância na reconfiguração do pop na década seguinte pode ser citado comentário do músico Iggy Pop (considerado um ídolo do punk-rock). Iggy Pop conheceu a banda durante uma apresentação do Velvet Underground na University of Michigan no ano de 1967 (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.69). Mencionando a importância que esse contato tivera em sua vida, afirmou que ficara impressionado ao conhecer "pessoas que sabiam fazer uma música boa - sem serem nada boas em música. Isso me deu esperança. [...] O som era tão simples e ainda assim tão bom" (MCNEIL; MCCAIN, 1996, p.34; grifos meus). De fato, a simplicidade que Iggy Pop observou e menciona em seu depoimento era relacionada às composições com elementos de vanguarda musical do Velvet Underground: parece ser razoável afirmar que a percepção de Pop envolve, em termos semióticos, a incompreensão de um signo¹⁹ associado à música produzida pelos músicos de Nova Iorque. Em certa medida, trata-se de algo semelhante ao que ocorre quando, "[p]ara identificar um texto como um poema, precisamos lançar mão de um conhecimento prévio" (BÜRGER, 2008, p.25): é possível pensar em um caso de repertórios não coincidentes como motivador para a incompreensão.

¹⁶ WL/WH foi lançado em 30 de janeiro de 1968 e ficou apenas por duas semanas (a partir de 16 de março de 1968) na posição 199 da *Billboard* (BOX, 2013, p.05).

¹⁷ O termo quintessência remete à cosmologia de Aristóteles, para quem "os planetas e as esferas cristalinas são feitas de éter (elemento celeste, a quintessência [...]) [...] [, que corresponderia a um material] eterno, inalterável e incorruptível" (ÉVORA, 2005, p.135-142).

¹⁸ O repertório constitui "uma espécie de vocabulário, de estoque de signos conhecidos e utilizados por um indivíduo" (COELHO NETTO, 2003, p.123). No caso de desentendimentos durante os atos comunicacionais, é possível considerar que o entendimento apropriado (esperado) da mensagem pode ter sido comprometido por repertórios não coincidentes entre quem codificou a mensagem (seu emissor, quem a transmitiu) e quem a decodificou (seu receptor).

¹⁹ Um signo "é algo que representa [stands for] algo para alguém [...]. Ele endereça algo, isto é, cria na mente da pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido" (CP 2.228). Um signo pode tanto "denotar um objeto perceptível [...] [quanto] apenas imaginável, ou mesmo inimaginável num certo sentido" (CP 2.230). Os signos representam as coisas através de linguagem (verbal ou não); a atribuição de significados na vida ocorre através do estabelecimento de "ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem" (PIGNATARI, 2004, p.20). Assim (complementando nota de rodapé anterior na qual foi apresentada brevemente a noção de repertório), uma incompreensão poder ser considerada como associada a uma ligação inapropriada entre um signo e outro (o que pode ser resultado de um estoque de signos limitado). As referências à semiótica proposta por Charles Sanders Peirce (1839-1914) ocorrem do modo habitual: x.xxx, referenciando o volume e o parágrafo da edição dos Collected Papers of C. S. Peirce (cotados nas referências do artigo).

Neste momento parece apropriado retomar a noção de "estrutura de sentimento", apresentada ainda na *Introdução* deste artigo. Em especial para destacar que o álbum WL/WH *leva* o ouvinte (a partir das letras das canções) para um *ambiente* que envolve homossexualidade, tensão, terror e consumo de drogas químicas. A partir dos arranjos das músicas do álbum, o ouvinte é *introduzido* em um contexto que conta com elementos de vanguarda (e é *imerso* musicalmente em um *ambiente* que remete a medo, tensão e caos). Quando este contexto é articulado com o cenário apresentado ao longo da primeira seção deste artigo, o *acesso* à "estrutura de sentimento" parece materializar-se.

A Figura 4 apresenta (destacando se tratar de evidente simplificação analítica, com função meramente didática/ilustrativa) uma proposta de levantamento de alguns dos elementos que parecem constituir a superestrutura e a infraestrutura do contexto no qual ocorria a produção do Velvet Underground, assim como alternativas para a *estrutura* e o *sentimento* relativas ao cenário no qual foi produzido o álbum WL/WH (mais especificamente, o que seria a cultura na qual a banda estaria *imersa* em Nova Iorque na segunda metade da década de 1960).

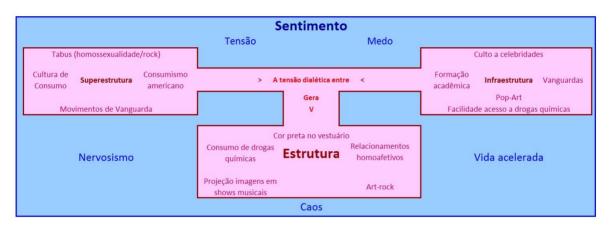


Figura 4: Representação visual sugerida para o contexto simplificado da "estrutura de sentimento" associado à produção musical do Velvet Underground (Proposto pelo autor).

De fato, ao ouvir as canções de WL/WH, é possível *sentir* alguma perturbação e uma estranha forma de aceleração (caracterizando um contexto que definitivamente é distinto das produções musicais do mesmo período relacionadas à *cultura de paz e amor*): analogamente ao que Raymond Williams apontara em relação aos romances que analisava, as canções "negociam **sentimentos**" (WILLIAMS, 1964, p.161; grifo meu). É neste sentido que se afirma aqui ser possível *acessar* uma "estrutura de sentimento" a partir de um álbum de rock.

Procurando desenvolver pouco mais esta última afirmação, vale comparar brevemente WL/WH com um álbum dos Beatles lançado no mesmo ano que o segundo disco de estúdio do Velvet Underground (1968). Ocorre que enquanto o primeiro álbum da banda de Nova Iorque, intitulado *The Velvet Underground and Nico*, foi disponibilizado comercialmente no mesmo ano que *Sgt. Peppers*, dos Beatles (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.76), o lançamento de *White Light/White Heat* em 1968 coincide com o do LP duplo *The Beatles* (mais conhecido como *The White Album* – ou o *Álbum Branco*). Ainda que seja possível estabelecer relações envolvendo as quatro obras, uma vez que neste artigo a apresentação de um disco completo foi relativa a

WL/WH, é realizada a seguir uma comparação entre o segundo álbum de estúdio do Velvet Underground e o *White Album* dos Beatles.²⁰

Inicialmente vale mencionar que os próprios músicos do Velvet Underground realizaram certa comparação entre sua produção com aquela disponibilizada pelos Beatles, como pode ser observado no comentário da baterista Maureen Tucker: "Eu realmente acreditava que tínhamos algo especial, não no sentido dos Beatles, mas de uma forma mais importante. Eu realmente pensava que éramos muito bons" (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.91).

Para realizar uma breve análise comparativa entre os álbuns, há que se observar que para além do aspecto mais óbvio associado à série de *brancos* dos títulos dos discos, parece ser possível identificar alguns elementos culturais interessantes que remetem a duas "estruturas de sentimento" distintas e concomitantes no período. A começar pelas duas capas das obras em tela: ambas foram concebidas por artistas pop, em um tom minimalista: enquanto *The Beatles* contava com uma capa toda branca, com apenas o nome *The Beatles* em relevo – em uma concepção do artista pop inglês Richard Hamilton –, WL/WH contava com a foto da tatuagem em formato preto sobre preto – proposta pelo artista pop estadunidense Andy Warhol –, com os nomes da banda e do álbum. Musicalmente, ainda que as duas bandas estivessem na ocasião envolvidas com vanguardas, indubitavelmente o disco do Velvet Underground proporcionava uma experiência musical esteticamente mais radical do que aquela oferecida pelos Beatles – a experiência *musicalmente extrema* do *Álbum Branco* parece ser a canção *Revolution 9*, escrita por John Lennon em parceria com Yoko Ono: curiosamente, a canção que os demais Beatles e o produtor do álbum, George Martin, não queriam que estivesse presente no disco do grupo de rock inglês.

Também há que se destacar nas obras referências ao consumo de drogas – ainda que tais referências sejam apresentadas de modos distintos nos casos dos Beatles e do Velvet Underground. A afirmação é relativa tanto ao fato que para a banda novaiorquina as referências ao uso de substâncias ilícitas são mais *diretas* do que na banda de Liverpool, quanto à observação de que também as drogas consumidas eram diferentes: enquanto os Beatles usavam maconha e LSD, os membros do Velvet Underground estavam envolvidos com anfetaminas. A opção pelo uso desse tipo de droga química (e não de alucinógenos) foi explicada por Lou Reed com a afirmação que ele tinha "dúvidas em relação à solidez da experiência psicodélica [particularmente aquela proporcionada pelo ácido lisérgico]: 'Você descobre a verdade universal em quatro horas, a esquece na quinta hora e na sexta [hora] você está faminto'" (DOGGETT, 1992, p.54). Já com o consumo de anfetamina, haveria uma exposição a "trinta e seis horas de energia insana" (DOGGETT, 1992, p.54). De toda forma, o consumo de drogas na segunda metade dos anos 1960 foi registrado e pode ser ouvido na produção do período das duas bandas.

O impacto das abordagens relativas às drogas parece contribuir também diretamente com o sucesso comercial dos Beatles e com a baixa vendagem dos discos do Velvet Underground.

19

²⁰ As referências ao *Álbum Branco* dos Beatles foram elaboradas a partir de artigo de autoria de José Adriano Fenerick e Carlos Eduardo Marquioni (este último, também autor do presente artigo), intitulado *As revoluções do Álbum Branco: vanguardismo, Nova Esquerda e música pop* (cotado nas referências bibliográficas). Não são desenvolvidas, assim, nesta parte da seção, análises ou contextualizações em relação à obra dos *fab four*: o conteúdo pode ser consultado, caso desejado, naquele artigo.

Afinal de contas, enquanto os Beatles constituíam uma espécie de trilha sonora oficial do *Verão do Amor* (inclusive porque a "estrutura de sentimento" relativa ao movimento *hippie* contava com uma negociação cultural que parece que era, então, *mais aceita* socialmente), o Velvet Underground definitivamente não apenas não estabelecia relação de identidade com os *hippies*, como também convivia com uma *negociação cultural ainda complexa e conflituosa* no período. Assim, se por um lado ao ouvir *The White Album* é possível *acessar* uma "estrutura de sentimento" que remete à moda *paz e amor* dos *hippies*, o álbum *White Light/White Heat* apresenta índices semióticos (em perspectiva peirceana) ²¹ de uma vida urbana e caótica, associada ao uso de drogas químicas e tensão dos *freaks* noturnos de Nova Iorque que frequentavam a Factory. Indubitavelmente, duas culturas concomitantes no período do final da década de 1960. Há que se destacar, contudo, que os comentários e a breve comparação proposta não devem ser entendidos como caracterizando qualquer forma de juízo de valor: tratam-se de "estruturas de sentimento" distintas e concomitantes que podem ser *acessadas* a partir da música pop composta no período e disponibilizada nos álbuns lançados pelas bandas.

3 - Considerações Finais

A produção musical do Velvet Underground parece não apenas constituir um elemento chave para entender a cultura em Nova Iorque (em especial aquela associada aos significados compartilhados entre os frequentadores da *Factory* de Andy Warhol) na segunda metade da década de 1960 (em função de as canções habilitarem acesso à estrutura e ao *sentimento* então vivido), como parece também evidenciar o caráter *em processo* da cultura mencionado ainda na Introdução deste artigo.

A afirmação pode ser justificada com o fato de que o Velvet Underground frequentemente é apresentado como tendo contribuído diretamente para estabelecer o que seriam as bases para o punk-rock. Em relação à relevância músicos do Velvet Underground para a geração seguinte (e para a produção musical que ocorreria a partir da década de 1970 inicialmente na cidade de Nova Iorque e, em seguida, também na Europa) pode ser mencionado que os membros da formação original da banda, "Maureen 'Moe' Tucker, Lou Reed, John Cale e Sterling Morrison [são considerados] nomes tão sagrados para o fã de rock alternativo [como é o caso do punkrock] quanto os de John, Paul, George e Ringo são para todos os outros [gêneros musicais]" (BOCKRIS, 2016, p.395). Inclusive porque a

"atitude geral era foda-se, o que era [na segunda metade dos anos 1960] muito punk, mas ninguém sabia o que era punk [ainda, pois o termo iria somente ser utilizado na década seguinte]. [...] Eles estavam muito adiante de seu tempo. [...] Se vestiam totalmente de preto, tinham os rostos brancos. Eram totalmente elétricos, [tocavam] extremamente alto" (BOCKRIS; MALANGA, 1995, p.54).

²¹ O signo indicial peirceano "força a atenção para um objeto particular desejado sem descrevê-lo" (CP 1.369). Os índices se distinguem (CP 2.306) dos demais signos por várias razões, mas uma que é bastante significativa diz respeito ao fato de que eles estabelecem associação por contiguidade, e não por semelhança (logo, não há necessidade de semelhança com o objeto representado): fumaça, por exemplo, é um índice de fogo (embora não haja semelhança física entre fumaça e fogo).

Mas a complexidade destas relações justifica o desenvolvimento de pesquisa específica para minimizar os riscos de simplificações analíticas – trata-se de um desdobramento para a pesquisa associada a este artigo, que teve investigações já iniciadas pelo autor (espera-se futuramente realizar publicações relacionadas).

Parece efetivamente ser possível afirmar que o rock tanto habilita *acesso* à cultura de um período como a análise de sua produção *na duração* permite compreender nuances de geração de sentido estabelecidas entre os gêneros musicais *em progresso*. Em particular a análise de relações entre os gêneros musicais, o que parece contribuir com a realização de reflexões acerca das reconfigurações na música a partir das "estruturas de sentimento" de cada período (considerando inclusive as relações com culturas de períodos anteriores).

Ao realizar comparações entre bandas no complexo cenário de 1968, é possível inferir que os álbuns lançados pelo Velvet Underground e pelos Beatles iriam definir os rumos da música pop nas décadas seguintes. Enquanto, por um lado o álbum de capa totalmente branca, dos Beatles, reunia elementos para uma abordagem evidentemente mais comercial (que alcançaria desde o heavy metal até a música eletrônica), por outro, o álbum de capa preta do Velvet Underground (que foi intitulado com a palavra branca duas vezes – além de todo o ruído branco que pode ser percebido durante sua audição, WL/WH) constitui a base potencial do que seria a simplicidade do punk-rock na década seguinte (e a reconfiguração cultural associada) – potencialmente em função de uma incompreensão relativa a repertórios não coincidentes. WL/WH (a "quintessência do punk articulado", nas palavras de Lou Reed) teria contribuído com uma base para a redefinição da "estrutura de sentimento" da música pop. Por seu turno, a indústria cultural iria se adaptar para manter inclusive as produções baratas para a audiência punk que emergiria. Mas um fato que merece ser destacado é que enquanto é possível observar a ocorrência de várias culturas em um período, o rock definitivamente pode ser considerado como uma materialidade alternativa para acessá-las.

Um último comentário que merece ser realizado – e que constitui outro desdobramento para este artigo – envolve o fato de ainda que os álbuns de rock constituam materialidades alternativas para *acessar* uma "estrutura de sentimento", existe uma reconfiguração *em processo* relativa a esse *acesso*, associada ao que poderia ser classificada como *uma crise do suporte* (em função do consumo de música majoritariamente em formato digital no momento quando este artigo é escrito). Ainda que haja uma espécie de *revival* do consumo de discos de música no suporte vinil – eventualmente uma manifestação de uma "moda da nostalgia" (JAMESON, 1993, p.31) –, não há dúvidas que o consumo maior na indústria da música no período é relativo a canções que passam a ser não apenas *baixadas*, mas também disponibilizadas para *download* de modo *avulso*.

Especialmente ao considerar esse formato de consumo a partir de uma perspectiva da "cultura material" (MILLER, 2008, p.162-170) que pode ser associada ao suporte para as canções, a crise parece constituir um fenômeno mais complexo do que apenas a mídia na qual são disponibilizadas as canções. A afirmação pode ser explicada com a percepção de que esse novo formato de consumo musical (sem suporte físico – inclusive de capa – e via *singles*) pode eventualmente promover, em um futuro próximo, a necessidade de rever o *modo de acesso* à cultura de um período a partir da música.

Evidentemente não se afirma aqui que nesse cenário a música deixaria de caracterizar uma materialidade alternativa para acesso à "estrutura de sentimento": apenas parece razoável considerar que pode ser necessário avaliar alternativas que habilitem a definição de recortes para análises teóricas em tempos de cultura digital. Indubitavelmente, trata-se de mais uma reconfiguração *em processo* da cultura, que também constitui instigante objeto para investigação futura.

Referências

- 1. ARTE Concert (2016). **John Cale and guests**: The Velvet Underground & Nico. Disponível em: http://concert.arte.tv/fr/john-cale-and-guests-velvet-underground-nico. Acesso em: 29 mai. 2016.
- 2. BOCKRIS, Victor; MALANGA, Gerard ([1983] 1995). **Up-tight**: the Velvet Underground story. London, UK: Omnibus Press.
- 3. BOCKRIS, Victor ([1994] 2016). Transformer: a história completa de Lou Reed. São Paulo, BR: Editora Aleph.
- 4. BOX (2013). **White Light/White Heat 45th anniversary**: super deluxe edition. Berlin, GER: Polydor/Universal Music.
- 5. BÜRGER, Peter (2008). **Teoria da Vanguarda**. São Paulo, BR: Cosac & Naify.
- 6. COELHO NETTO, J. Teixeira (2003). **Semiótica, Informação e Comunicação**. São Paulo, BR: Editora Perspectiva.
- 7. DOGGETT, Peter (1992). Lou Reed: growing up in public. New York, USA: Omnibus Press.
- 8. ÉVORA, Fátima Regina Rodrigues (2005). Natureza e Movimento: um estudo da física e da cosmologia aristotélicas. **Cadernos de História e Filosofia da Ciência**. v. 15, n. 1, p.127-170.
- 9. FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo (2015). As revoluções do Álbum Branco: vanguardismo, Nova Esquerda e música pop. **ArtCultura**. v. 17, n. 31, p.21-37.
- 10. GEERTZ, Clifford ([1973] 2008). A interpretação das culturas. Rio de Janeiro, BR: LTC.
- 11. HOGAN, Peter (1997). **The complete guide to the music of The Velvet Underground**. London, UK: Omnibus Press.
- 12. HONNEF, Klaus (2005). **Andy Warhol (1928-1987)**: a comercialização da arte. Singapore, SIN: Taschen/Paisagem.
- 13. JAMESON, Fredric (1993). O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann (org.). **O malestar no pós-modernismo**. Rio de Janeiro, BR: Jorge Zahar Editor.
- 14. MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin (1969). **O meio são as massa-gens**: um inventário de efeitos. Rio de Janeiro, BR: Record.
- 15. MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian (1996). **Mate-me por favor (please kill me)**: a história sem censura do punk. Porto Alegre, BR: L&PM Editores.
- 16. MILLER, Daniel (2008). Heroin. In: _____. **The confort of things**. Cambridge, UK: Polity Press.
- 17. PEIRCE, Charles Sanders (1936-1958). **The Collected Papers of C. S. Peirce Vols. I-VIII**. HARTSHORNE, Charles; WEISS, Paul; BURKS, Arthur (eds.). Harvard Mass., USA: Harvard University Press.

- 18. PIGNATARI, Décio (2004). Semiótica & Literatura. Cotia, BR: Ateliê Editorial.
- 19. REED, Lou ([2000] 2010). **Atravessar o fogo**: 310 letras de Lou Reed. In: SCHWARTZ, Christian; GALINDO, Caetano W. (trad.). São Paulo, BR: Companhia das Letras.
- 20. TRANSFORMER (2001). Direção: Bob Smeaton. UK: Eagle Vision/Sister Ray Enterprises. 1 DVD (80 min).
- 21. WILLIAMS, Raymond (1964). Second Generation. London, UK: Chatto and Windus.
- 22. _____(1969). Cultura e sociedade: 1780-1950. São Paulo, BR: Companhia Editora Nacional.
- 23. _____ ([1952, 1968] 1971). **Drama from Ibsen to Brecht**. London, UK: Chatto & Windus.
- 24. _____ (1979). Marxismo e literatura. Rio de Janeiro, BR: Zahar Editores.
- 25. _____ (1958). Culture is ordinary. In: _____ (1989). **Resources of Hope**: Culture, Democracy, Socialism. p.3-18. London, UK: Verso.
- 26. _____ ([1961] 2001). The long revolution. Peterborough, UK: Broadview Press Ltd..
- 27. _____ ([1976] 2007). **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo, BR: Boitempo Editorial.
- 28. _____ ([1992] 2008). **Cultura**. São Paulo, BR: Paz e Terra.

Nota sobre o autor

Carlos Eduardo Marquioni é professor adjunto do programa de Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Possui mestrado e doutorado em Comunicação e Linguagens, e seu interesse de pesquisa envolve as adaptações culturais nas práticas e processos comunicacionais (assim como variações na experiência) motivadas pelo uso de materialidades tecnológicas – inclusive em relação à música. É coordenador (2018-2019) e foi vice-coordenador (2016-2017) do Grupo de Pesquisa Estudos de Televisão e Televisualidades da Intercom; é ainda coordenador do grupo de pesquisa Tecnologias: Experiência, Cultura e Afetos (TECA) da UTP e pesquisador no Grupo de Estudos Culturais (GECu) da Unesp/Franca.