

DEVO, INC.
UMA UTOPIA ÀS AVESAS

Caio de Mello Martins

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Curso de Jornalismo

Projeto Experimental (TCC)

Devo, Inc.: Uma utopia às avessas

Caio de Mello Martins

Orientação Editorial

Marcos Cripa

Orientação Gráfica

Valdir Mengardo

Colaboração

Marina Saito

Faculdade de Comunicação e Filosofia – Comfil
Rua Monte Alegre 984 – Perdizes – Fone 3670-8205
CEP 05.014-901 – São Paulo – SP

Novembro de 2007

Meus sinceros agradecimentos às mentes inquietas e astutas, criadoras de tesouros da humanidade que, imortalizados, hibernam em livros, discos e redes eletrônicas, à espera de um novo capítulo da história do conhecimento humano. Agradeço também a todos meus entes queridos, que me mantêm vivo e são.

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	09
CAPÍTULO 1 - DEVO: UMA BIOGRAFIA	15
CAPÍTULO 2 - FILHOS DA ERA DE OURO	25
2.1. Pujança e Prosperidade	26
2.2. O “amalgama de progresso e destruição”	30
2.3. A Contracultura	33
2.4. A Música e os músicos da Utopia	37
2.5. Político do Corpo e subversão	41
2.6. Reação conservadora e a falência de propostas	44
CAPÍTULO 3 - OS DESDOBRAMENTOS DO REGIME DE ACUMULAÇÃO FLEXÍVEL	47
3.1. Baby boomers: matéria-prima de uma nova sociedade capitalista	50
3.2. Cooptação pela sedução	53
CAPÍTULO 4 - SHOWBIZZ: A ERA DO EXCESSO	57
CAPÍTULO 5 - DE-EVOLUÇÃO: O CINISMO MORDAZ	65
5.1. Canções	69
5.2. Considerações sobre o De-Evolutionary Oath	79
5.3. Considerações sobre Booji-Boy	81
CAPÍTULO 6 - CONCLUSÃO	85
BIBLIOGRAFIA	91

APRESENTAÇÃO

Este trabalho tem o objetivo de discutir, contextualizar, analisar e formular alguns postulados sobre a produção cultural da banda estadunidense Devo. O esforço para tal envolve não só um estudo aprofundado sobre suas canções, mas também uma consideração sobre os aspectos estéticos e cênicos do grupo, tendo em vista de que se trata de uma expressão artística multimídia, cuja formulação reflete uma forte influência da Arte Pop e seus desdobramentos dessacralizantes.

Devo é um fenômeno cultural digno de estudo. A banda faz questão de se apresentar ao público como um enigma. Em suas músicas e, de modo mais enfatizado, em seus depoimentos, ironia e cinismo permeiam as linhas. Porém, não há um traço que defina claramente estas duas qualidades.

Pode-se classificá-los como irônicos, uma vez que seu discurso crítico é elaborado de tal maneira que, se atentarmos a ele, veremos que reproduz a mesma fala do sujeito paciente, criticado. É irônico, pois apesar da piada ser ofensiva, sabemos que seu formulador está apenas se passando por um personagem.

Agora, o cinismo é diferente. Como o leitor verá em diversas passagens e depoimentos, os integrantes do Devo, em grande parte de suas carreiras, transgridem esta linha que separa a ironia do cinismo. É como a

máscara que se gruda à cara: Devo incorpora o raciocínio, as escolhas, os valores daquilo que, em sua acepção original, tanto condenaram quanto os motivou a estabelecerem oposição diametral: a sociedade pós-fordista e sua cultura do espetáculo.

Esta é a razão pela qual este trabalho, em muitas oportunidades, mostrará que Devo transmite uma forte sensação de ambigüidade: seu discurso ora às vezes é mordaz, desafiador, debochado, denotando alto grau de maturidade reflexiva e auto-crítica; outras vezes também se apresenta inócuo, grosseiro, óbvio, infantil — enquanto isso, o ouvinte se perde em um torpor, e desmistifica a banda como uma apologia à estupidez, ao riso fútil, fácil.

Para elucidar ao leitor o contexto histórico e os eventos que propiciaram este tipo específico e muito próprio de expressão artística, me propus a redigir o trabalho da seguinte maneira: primeiramente, uma biografia relata a criação da banda e o desenrolar de sua carreira. Os três capítulos subseqüentes descrevem e analisam o ambiente sócio-econômico no universo dos países capitalistas desenvolvidos, desde o pós-guerra até meados da década de 1970. É importante notar que diversas transformações tecnológicas e culturais deste período, bem como a evidência de um choque entre gerações durante os anos de 1960, foram determinantes nos rumos tomados pela cultura ocidental, que assistiu a uma transformação de suas formas hegemônicas.

Só então nos últimos dois capítulos o trabalho se volta ao Devo para que se faça uma “devassa” em suas manifestações culturais, retomando o conteúdo da banda apenas depois de se ter certeza de que todas as condicionantes do contexto histórico foram deglutidas — processo que facilita as conexões que desejo fazer entre meu objeto de estudo e os conceitos estabelecidos pelos historiadores, sociólogos e filósofos aqui reunidos. A análise inclui a desconstrução de parte de seu repertório e considerações sobre figurino, performance ao vivo, vídeo-clips e itens que integram o folclore artificial (notem o paradoxo) da banda, como o juramento de-evolucionário e o personagem Booji-Boy. Muito necessários para a construção de um corpo sólido de análise foram, claro, seis anos de inesgotável curiosidade e exaustiva audição de seus principais álbuns.

Uma extensa pesquisa realizada nestes oito últimos meses, no entanto, tem papel ainda mais fundamental; de muito auxílio foi a descoberta de dezenas de entrevistas em versões on-line de diversas revistas culturais e fanzines.

Com relação aos pensadores citados neste trabalho, em um primeiro momento, destaco o historiador inglês Eric Hobsbawn, que fornece uma articulada explanação sobre o boom de crescimento econômico do pós-guerra, oferecendo dados preciosos a respeito desta fase da economia mundial. Com Hobsbawn, foi possível traçar um panorama das bases materiais de existência, cimentando as fundações para vôos sobre as transformações culturais. Foi então que pude me debruçar sobre a contracultura, cultivando enorme apreço pelos seguintes pensadores: Herbert Marcuse, o maior teórico da “política do corpo”, que ao misturar Marx com Freud incluiu a esfera do comportamento e do subjetivo ao âmbito das práticas subversivas; Theodore Roszak, que esclareceu os vínculos da contracultura com o psicodelismo, a boemia e o misticismo dos *beatniks*; e David Szatmary, presente em todos os três capítulos de contextualização da obra. Sua obra “Rockin’ in Time” traça um paralelo entre as transformações na música popular dos EUA e a transubstanciação do poder jovem como forma de contestação para o principal motor de um novo sistema capitalista.

Na segunda metade do trabalho, considero essenciais as colaborações do geógrafo estadunidense David Harvey e do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, que teorizaram sobre e descreveram com muita precisão o advento da pós-modernidade, a partir do surgimento de uma economia versátil e ampla o suficiente para integrar todo e qualquer nicho de resistência sob suas asas. O funcionamento dos mecanismos de persuasão desta nova organização econômica, bem como a decorrência de novos valores sociais, novos padrões culturais e de uma nova linguagem, foram esclarecidos também graças a autores como José Ferreira dos Santos, Gilles Lipovetsky e Jean Baudrillard. Isto sem mencionar no pensador francês Guy Debord, que por meio de sua obra “A Sociedade do Espetáculo”, ofereceu as bases para grande parte das considerações a respeito da proposta artística de Devo. Compreendo que Debord soube

argumentar muito bem a respeito dos méritos de preservação e auto-perpetuação do sistema vigente. Esta perspectiva niilista, porém demasiada lúcida, foi fundamental na sofisticação de minhas rudimentares impressões formuladas sobre Devo. Em especial, Bauman, Debord e Harvey se aproximam da mensagem que vislumbrava na coesão existente entre as diferentes mídias empregadas pela banda.

Por último, destaco uma grata surpresa que surgiu no final de minha pesquisa: o autor James Weissinger, um jovem pós-bacharelado estadunidense que também se propôs a ampliar sua percepção sobre a obra de Devo, utilizando para isso o repertório do sempre polêmico e verborrágico Baudrillard, em um estudo muito interessante e esclarecedor que liga Devo ao conceito da “implosão pós-moderna de sentido”. Como Weissinger deu o ponta-pé inicial na iniciativa de ter uma ampla percepção histórica e compreensão intelectual de um produto massificado, como é o caso de Devo, sou-lhe eternamente grato e acredito ter acrescentado e contribuído com novas idéias e novos postulados.

1. DEVO: UMA BIOGRAFIA

Devo é o nome de um conjunto musical estadunidense formado em 1972 na cidade de Akron, estado de Ohio, norte dos Estados Unidos. Seu estilo musical geralmente é associado ao new wave, ao pós-punk e ao electro-pop, gêneros que conquistaram boa parte do público flutuante dentro do mercado consumidor da música popular estadunidense e britânica nos anos 80. A carreira de Devo estende-se por dez álbuns, de 1978 a 1991, e até hoje a banda é celebrada por entusiastas do cenário pop da referida década. Não raro, sua música é difundida via rádio, TV (por meio de videoclips) ou pela discotecagem de casas noturnas, reproduzida ao lado de outros conjuntos como Depeche Mode, Duran Duran, The B-52's, Gary Numan, Talking Heads, Oingo Boingo, Culture Club e New Order, para citar alguns.

A origem do Devo está centrada no contato, na década de 70, entre três estudantes da faculdade de artes da Universidade de Ken State: Gerald (Jerry) Casale, Mark Mothersbaugh e Bob Lewis. Este grupo desenvolveu uma espécie de piada intelectual, fortemente influenciados pela leitura de um romance intitulado “The Beggining Was the End: How Knowledge Can Be Eaten”, de Oscar Kiss Maerth; nessa obra de ficção científica, a espécie humana era retratada como derivada de uma classe de grandes primatas canibais, que ingeriam o cérebro de seus semelhantes, num ritual antropofágico realizado para proporcionar-lhes maior poder sexual. Os então estudantes adaptaram esta concepção para o âmbito social, utilizando a paródia do discurso científico determinista e empírico para provar que a atual sociedade ocidental, não obstante seu aspecto desafiador, modernizador, contido na sua proposta progressista, apresentava em sua

vertente consumidora e massificada do século XX aquelas características homogeneizantes, automatizantes, opressivas e auto-destrutivas destes primeiros mutantes.

Gerald, desde o final dos anos 60, militava no movimento estudantil, engajado em protestos pacifistas pela retirada das tropas estadunidenses do Vietnã. Em um desses protestos, em 1970, quatro estudantes foram mortos após a Guarda Nacional abrir fogo contra os manifestantes; Gerald, presente no evento, conhecia duas das vítimas. Indignado com este ato brutal, Jerry tratou de convencer seus colegas a levarem a piada a sério. O nome da banda — Devo — é na verdade uma abreviação do termo “De-Evolution”, o qual defende que o Homem, ao contrário do que pressupõe a noção de progresso linear advinda do iluminismo, vem regredindo como espécie, ao invés de evoluir. Muitas eram as maneiras adotadas para fazer esta mensagem inteligível: a música produzida pela banda se apoiava em um forte experimentalismo eletrônico, operado com a ajuda de sintetizadores, alguns montados artesanalmente, com o auxílio de utensílios domésticos e outros gadgets eletrônicos; enquanto isso, a base harmônica era sustentada por instrumentos tradicionais, que construíam melodias por vezes atonais, de ritmo descompassado; em outras vezes, as melodias eram deliberadamente infantis, simples e repetitivas. Os próprios membros da banda se vestiam como operários, com trajes uniformes portando o nome “Devo” como uma logomarca. Com frequência, Mark Mothersbaugh se apresentava como seu alter-ego Booji-Boy (pronuncia-se Búgui), ao vestir uma máscara que assumia as feições de seu personagem, uma criança gigante de bochechas gordas e vermelhas.

Além de uma pseudo-ideologia e de uma identidade que ganhava contornos idiossincráticos pelo figurino e pela produção musical, o Devo ainda formulou para si um lema, intitulado “The De-Evolutionary Oath” (o juramento de-evolucionário). Ele consistia de cinco “princípios originais”:

1. Lay a million eggs or give birth to one (Ponha um milhão de ovos ou dê luz a um só).
2. The fittest shall survive yet the unfit may live (O mais adaptado sobreviverá, ainda que o inadaptado deva viver).
3. Be like your ancestors or be different; it don't matter (Seja como seus ancestrais ou seja diferente; não importa).
4. Wear gaudy colors or avoid display (Use cores berrantes ou evite exposição).
5. We must repeat (Devemos repetir).

Em abril de 1973, Devo faria sua primeira apresentação, ainda como “Sextet Devo”, no festival universitário “Ken State Creative Arts Festival”.

A formação ostentava Jerry Casale no baixo; seu irmão Bob Casale e Bob Lewis nas guitarras; Rod Reisman na bateria; Mark Mothersbaugh no teclado/sintetizador; e Fred Webber nos vocais. Durante meados da década de 1970, a banda se ocupou na maior parte do tempo em produzir vídeos, compor e aperfeiçoar os arranjos, preocupada em montar o molde sonoro mais próximo possível do conceito de “De-Evolution”. A essa altura, Mark e Jerry se revezavam nos vocais, enquanto Jim Mothersbaugh e Bob Mothersbaugh, irmãos de Mark, foram adicionados à banda — Jim assumindo um kit de bateria eletrônica, no lugar de Rod Reisman, e Bob dividindo a função de guitarrista com Bob Casale. Já o terceiro Bob dessa história, o Lewis, abandonara as seis cordas para se tornar o agente (*manager*) do grupo.

Parte deste período gestacional da banda foi registrado em dois singles lançados pelo seu próprio selo independente, Booji-Boy: em 1976, o EP portando a canção “Mongoloid”, e, em 1977, outro compacto portando uma versão desconstruída (ou de-evoluída) do maior hit dos Rolling Stones, “Satisfaction”, ambos gravados com a presença do baterista Alan Myers. No ano seguinte, o Devo gravou uma compilação com seis músicas para a gravadora britânica “Be Stiff”, intitulada (oportunamente) com o nome do



selo. Incluídas no EP estão algumas canções que figurariam em seu LP de estréia, como as já publicadas “Mongoloid” e “Satisfaction”, “Jocko Homo” e “Sloppy (I Saw MyBabyGettin’); a música-título e “Social Fools”, as outras restantes, não integrariam futuros álbuns.

Esporadicamente, a banda conseguia marcar algumas datas para se apresentar. Seus primeiros shows costumavam ter uma boa dose de hostilidade em relação ao público, que não reagia bem à música provocativa e experimental do Devo. Esta relação conflituosa decorre da total oposição entre a banda e o cenário musical vigente nos Estados Unidos, dominado pela Disco e pelas bandas de rock “de arena”, que monopolizavam as

estações FM de rádio e realizavam concertos faraônicos — Kiss, Aerosmith, Alice Cooper, The Eagles, The Guess Who, Bad Company, Steve Miller Band e Grand Funk Railroad eram alguns de seus representantes.

Em depoimento à revista estadunidense “Believer”, Mark Mothersbaugh relata um destes shows — em 1975, Devo foi chamado para se apresentar em uma festa de Halloween, cuja maior atração era o jazzista Sun Ra. “A banda veio ao palco, vestidos como bedéis. E eles [os espectadores] não acharam nada engraçado. Nós parecíamos com a turma da limpeza. E nós tínhamos canções como ‘Jocko Homo’. Ela está em um tempo 7 por 4, e as pessoas não estavam lá para ver isso, porque não é o tipo de música que flui junto com o ritmo natural de seu corpo. Quando estávamos chegando ao final, em que a música atinge o tempo 4 por 4, eles pensaram que nós os deixaríamos curtir — até eles perceberem que nós iríamos cantar ‘Are We Not Men? We Are Devo’ por cerca de vinte minutos. Ou o quão fosse necessário para deixá-los bem nervosos. Nós ficamos nessa por bastante tempo, até que um dos DJ’s — uma estação de rádio local estava bancando a festa, que acontecia em um auditório — agarrou o microfone e fez um apelo apaixonado: ‘Esses caras têm de ser detidos! Isso não é música! Esses caras estão tirando sarro da música!’. E havia muitas pessoas na audiência que concordavam com ele. Eles sentiram que aquilo que estávamos fazendo era perigoso”.

1976 foi o divisor de águas para a banda. Neste ano, Devo participou e venceu o festival de Ann Arbor com seu filme curta-metragem “In The Beggining Was The End: The Truth About De-Evolution”, que contém dois videoclips para as músicas Secret Agent Man (cover da canção interpretada por Johnny Rivers, em 1966) e Jocko Homo. Além das músicas, o filme introduz ao público os personagens Booji-Boy e seu pai, General Boy (interpretado pelo pai de Mark Mothersbaugh) e retrata os membros da banda como trabalhadores de uma fábrica que alternam seus empregos regulares com a vida de músicos de bar. Presentes no festival estavam David Bowie e Iggy Pop, duas estrelas do universo do rock e entretenimento em geral, que se impressionaram o bastante com os aspirantes músicos para acertarem um contrato entre Devo e a mega-gravadora Warner Bros.

Em julho de 1978, Devo estreou com o álbum “Q: Are We Not Men? A: We Are Devo!”. Contendo 12 canções, o LP foi produzido por Brian Eno — músico inglês, originalmente membro da banda de glam-rock Roxy Music, no início dos anos 70. Desde sua saída do grupo, Eno se enveredou, em sua carreira-solo, pelo experimentalismo eletrônico; suas conquistas na expansão do vocabulário e das texturas possíveis de se obter com recursos eletrônicos lhe conferiram o reconhecimento como um pioneiro dentro do desenvolvimento de tão díspares gêneros musicais como new age, tecno e hip-hop. No final da década, Eno estava colaborando com David Bowie em

uma série de três álbuns eletrônicos experimentais. “Q: Are We Not Men? A: We Are Devo!” é considerado por boa parte dos críticos e fãs (incluindo este autor) como o melhor álbum da banda, pela coesão apresentada pelo conjunto de canções, todas muito próximas e dedicadas à proposta satirista que deu origem à banda; sem contar que o álbum de estréia, por razões óbvias, possui ainda o frescor de uma banda ansiosa por demonstrar sua



o b s e r v a ç ã o social ao público. As músicas mais reconhecidas e/ou cultuadas são “Jocko Homo”, “Come Back Jonee”, a releitura de “Satisfaction” e “Mongoloid” — esta, aliás, foi a canção escolhida pela banda em sua

apresentação no programa “Saturday Night Live”, em outubro de 1978, que entrou no ar em rede nacional nos Estados Unidos.

No ano seguinte veio o segundo álbum, “Duty Now For The Future”. Embora não causasse impressão tão forte quanto o álbum predecessor, teve boa recepção junto a público e crítica, desta vez enfatizando os elementos eletrônicos, tornando-os o aspecto essencial em composições e arranjos — na maioria das faixas, as linhas de baixo foram simplificadas e performadas por um sintetizador digital ao invés de um baixo elétrico. Não obstante, a sonoridade da banda se tornou ainda mais experimental, se considerarmos a presença de duas músicas instrumentais e a grande variedade de texturas sônicas, cacofonias industriais e timbres criados pela manipulação dos recursos eletrônicos. “Triumph of the Will” e “Devo Corporate Anthem” foram as primeiras canções gravadas em LPs a não conter quaisquer linhas de guitarra. Dentre as canções mais cultuadas estão “The Day My Baby Gave Me a Surprise” (a única música que recebeu um vídeo de divulgação), “Smart Patrol/Mr. DNA” e uma versão re-trabalhada do cover de “Secret Agent Man”, gravada para este álbum.

Na alvorada dos anos 1980, o álbum “Freedom of Choice” — o mais bem sucedido em termos comerciais, alcançando a 22ª posição nas paradas da Billboard — ficaria marcado como aquele que abriu para o Devo as portas do grande público. Com o auxílio da ainda incipiente MTV, a canção “Whip

It”, lançada como single, vendeu mais de um milhão de cópias e ganhou extensa exposição no canal de televisão, fixando no inconsciente coletivo



a imagem que muitos ainda guardam de Devo. Seu videoclip fazia alusões a práticas de sadomasoquismo entre seus personagens, que interagiam tendo às costas um cenário do velho faroeste. De fato, há alguns fatores que justificam

o caráter acessível deste álbum. O arrojado e por vezes dissonante experimentalismo dos trabalhos passados foram domesticados; ao ouvir o disco, fica claro que a banda procurou restringir e amenizar a sonoridade dos timbres. O resultado, porém, é a atuação mais mecânica, desumanizada já registrada pela banda até então, de compassos marcados à maneira de um metrônomo. Todas as doze músicas partilham de um estilo bastante padronizado, o qual buscava um equilíbrio constante entre a guitarra e a parte digitalizada — ou entre o “velho” e o “novo”.

Além de “Whip It”, outras músicas, como “Girl U Want” e a faixa-título também foram acompanhadas de videoclips, todos com considerável rotatividade na MTV. “Planet Earth” e “Gates of Steel” se tornaram canções obrigatórias em futuras apresentações.

O álbum seguinte se desfez do humor e do exotismo que tinham catapultado “Freedom of Choice” para as paradas. Lançado em 1981, “New Traditionalists” é o álbum mais cínico, amargo e soturno de toda a carreira da banda. Extenuados com os comentários sensacionalistas que montaram “polêmica” em torno das insinuações sexuais de “Whip It”, os membros da banda se sentiram menosprezados pela reação da mídia e pela interpretação do grande público. Ressentido talvez com a recente exposição conquistada — o que poderia reforçar a imagem de Devo como mais um conjunto de rock descartável, objetivando a auto-promoção por uma abordagem lírica sexista e fútil — Jerry Casale, ainda em 1980, comentou em uma entrevista ao crítico musical Robert Hilburn: “Estamos tentando dizer algo às pessoas

e nos comunicar de maneira distinta de um produto esguio, o que nós não somos”. Sobre a repercussão de “Whip It”, disse: “Nós meio que vemos a situação como extraterrestres (...), assistindo ao comportamento humano e não acreditando que ele pode mesmo ser real. ‘Whip It’, por exemplo, é o oposto de sexista. Nem sequer se encaixa em qualquer definição (...), acho que as pessoas que fazem este tipo de acusação deveriam substanciá-la. Ou ficarem quietas”.

Se em “Freedom of Choice” as canções já soavam desprovidas



de organicidade, em “New Traditionalists” esta impressão foi acentuada: a mixagem adotada tornou o timbre da bateria soft, estéril, distante da sonoridade original do instrumento. Se há toques e referências a uma percussão tropical, ligeiramente maliciosa, sem dúvida é uma simulação artificial da programação computadorizada de um sintetizador. As guitarras possuem, neste álbum, a mesma função do teclado no formato convencional do pop — elas enfatizam e acentuam certas partes, mas é um trabalho completamente coadjuvante. As canções, em sua vasta maioria, são desprovidas de ironia e contam com performances agressivas em termos vocais e eletrônicos.

“Beautiful World”, “Through Being Cool” e “Love Without Anger” são as canções mais conhecidas pelo grande público, especificamente por terem sido escolhidas para a produção de vídeos; em diversas declarações, Jerry Casale apontou o *clip* produzido para Beautiful World, concebido por ele, como o seu favorito entre todos.

Ainda se beneficiando do sucesso anterior, o álbum alcançou a 23ª posição na Billboard. Contudo, a abordagem mais ácida de “New Traditionalists” não encontrou boa recepção dentro do público cativado pelo recente sucesso da banda, o qual não captou a mensagem e o motivo do ressentimento. Para o próximo álbum, “Oh, No! It’s Devo”, de 1982, a banda visou criar músicas mais acessíveis, com o objetivo de aprofundar a crescente tendência de substituição dos instrumentos tradicionais pela eletrônica. Neste processo, o Devo se tornava cada vez mais indistinguível

dentro do chamado *mainstream*. “Oh No! It’s Devo” é marcado pela tentativa de repetir o sucesso de “Whip It”: a produção do álbum ficou por conta de Roy Thomas Baker, que trabalhou anteriormente com Queen e Cars. Musicalmente, é evidente o intuito da banda de adotar ritmos compassados e monótonos, suprimindo ainda mais as guitarras e polindo excessivamente as canções na mixagem — o que esterilizou o trabalho.

As faixas “Time Out For Fun”, “That’s Good” e “Peek-a-Boo” foram todas lançadas como singles de divulgação do álbum; apesar da atmosfera latente de decadência, permanecem como hits populares dos anos 80. O álbum em si, por sua vez, foi cercado de problemas: a faixa “I Desire” gerou muita controvérsia e reações adversas de mídia e público, pois suas letras são de autoria de John Hinckley Jr., homem acusado de tentar assassinar o presidente estadunidense Ronald Reagan. A turnê feita para promover o álbum, que contava com um telão e uma projeção em 3-D, sofreu com problemas técnicos.

O álbum seguinte, “Shout”, de 1984, é considerado por muitos como o ponto mais baixo da carreira de Devo. A constante e crescente tentativa de tornar a banda mais acessível fez com que público e mídia ficassem ainda mais indiferentes a suas novas criações. O fato da canção de maior destaque do álbum ser um cover — “Are You Experienced?”, de Jimi Hendrix — dá uma idéia sobre a falta de qualidade das composições o grupo. Este foi o último trabalho pela Warner Bros., que despejou o grupo logo após. “Shout” também é lembrado por ser o último trabalho com a participação do baterista Alan Myers, que abandonou o barco alegando estar ofuscado e castrado pela bateria eletrônica. Devo entrou em um hiato de quatro anos.

Em 1988, o grupo voltaria ao estúdio para gravar “Total Devo”; o álbum sucessor, “Smooth Noodle Maps” sairia nas lojas em 1990, ao que se seguiu o desmanche da banda. Mark Mothersbaugh ainda perseguiria uma bem-sucedida carreira como publicitário, fundando a produtora “Mutato Muzika” e arrematando seus ex-companheiros de Devo Bob Casale e Bob Mothersbaugh. Sua empresa colaborou com trilhas sonoras e jingles para programas como o desenho animado “Rugrats” e “Beakman’s World” e os filmes “The Excentric Tenenbaums” e “Life Aquatic With Steve Zissou”. Jerry Casale, principal cabeça por trás da direção e concepção dos videoclips do Devo, deu continuidade à sua atividade como produtor, fornecendo seus serviços a Foo Fighters, Silverchair, Soundgarden e Rush.

A vida pós-Devo ainda compreende duas bandas: Mark e os dois Bob’s montaram uma banda de surf-rock chamada “The Wipeouters”, que era o nome de uma banda que os três formaram enquanto adolescentes, em 1966. O álbum de estréia, “P’Twaaang!”, foi lançado em 2001. Já Jerry, em 2006, reuniu seus ex-companheiros para formar o grupo de hard-rock/

blues “Jerry Jihad and The Evildoers”, cujo álbum de estréia, “Mine is Not a Holy War”, saiu nas lojas no mesmo ano.

A produção musical de Devo é digna de reconhecimento, e seu desenvolvimento foi assimilado por gerações futuras de artistas populares. A banda tem o status de ser o primeiro grupo a introduzir elementos de música eletrônica e experimental em um contexto Pop, de canções de não mais que três ou quatro minutos, expandindo as texturas plásticas e versáteis da eletrônica para além do restrito círculo de artistas (pretensamente) eruditos provenientes do rock progressivo e do kraut-rock alemão. Por esta razão, Devo é considerado um dos precursores da onda synth-pop dos anos 80, que também se beneficiou da popularização do consumo de teclados e sintetizadores. As técnicas de produção e mixagem adotadas pelo Devo, como a digitalização do baixo, a presença de bateria eletrônica e o emprego de percussão sintética se tornaram comuns à grande maioria da produção fonográfica da década, ramificando-se pelos mais diversos gêneros e artistas.

Traços de seu lado mais experimental, desafiador e cerebral pode ser encontrado em algumas bandas identificadas com a cena alternativa estadunidense, que ganhou mais destaque a partir de meados dos anos 80. Grupos excêntricos, ecléticos e parodistas como Primus e Mr. Bungle apresentam muitas semelhanças com o Devo. Havia admiração e aceitação entre as bandas de grunge como Nirvana e Soundgarden, que realizaram covers de “Turnaround” e “Girl U Want”, respectivamente.

2. FILHOS DA ERA DE OURO

Ao nos debruçarmos sobre a produção artística do Devo, devemos compreendê-la como sendo um produto das condicionantes materiais, culturais e sociais de uma época, e que seu conteúdo expressa não só uma visão sobre seu tempo, mas constitui um retrato das vertentes estéticas, artísticas, políticas e sociológicas assimiladas pelos integrantes da banda durante seu período de formação intelectual. À época do lançamento de seu primeiro álbum (Q: Are We Not Men? A: We Are Devo), em 1978, a idéia de se montar uma banda que espelhasse, em som e imagem, toda a retórica absurdista a respeito da pseudo-teoria de De-Evolution já era discutida desde início da década de 1970, quando Mark Mothersbaugh e Jerry Casale eram colegas da faculdade de artes da Ken State University. Isso significa que os membros originais do Devo não exatamente ostentavam o ímpeto e crueza de cinco jovens dominados pela testosterona — Mark, nascido em 18 de maio de 1950, tinha 28 anos; Jerry (n. 28 de julho de 1948) havia adentrado seus trinta anos. O resto da banda não estava muito atrás: Bob 1 (n. 11 de agosto de 1952) e Bob 2 (n. 14 de julho de 1952) haviam completado 26 anos. As datas de nascimento destas pessoas confirmam que todos são filhos do pós-guerra ou, como se convencionou a chamar nos EUA, baby-boomers.

Esta é uma geração que experimentou a maior onda de crescimento econômico no mundo capitalista ocidental (1950-1973) — em especial nos EUA — um período de saltos quantitativos na educação, saúde, consumo e tecnologia que resultou em uma dramática transformação do cotidiano das populações, sem precedentes na história humana. Ela é simbolizada pela introdução da tecnologia e pesquisa de ponta na indústria; pela consolidação

e expansão da cultura de massas, disseminadas por meios de comunicação; pela universalização da linguagem destes meios e dos hábitos que eles propagavam; e, principalmente, na democratização do consumo de bens antes considerados restritos a uma elite, como o automóvel, o refrigerador, a televisão e tantos outros *gadgets* que se sucediam à medida que as inovações tecnológicas (com espaços temporais cada vez mais curtos) encontravam aplicação no mercado.

Mais significativamente, este período de crescimento exponencial da economia mundial propiciou o surgimento de uma geração que ganhou autonomia e reconhecimento por dois fatores: primeiro, o fato de constituírem, de forma precoce, um filão de mercado cuja identidade dependia do consumo de valores simbólicos presentes em artigos de consumo e bens culturais já integrados à indústria cultural; segundo, a descoberta do fosso existente entre uma geração acostumada ao pleno emprego e ao “Welfare-State” e a geração anterior, advinda dos tempos da Grande Depressão de 1929. Os baby-boomers puseram em andamento o solapamento gradual das formas tradicionais de agrupamento e sociabilidade (corporificada na Igreja, na Família e nas classes sociais), trazendo à tona novas dimensões de subjetividade e uma nova agenda de prioridades ao indivíduo contemporâneo.

2.1. PUJANÇA E PROSPERIDADE

A era de Ouro do capitalismo está intrinsecamente ligada com a consolidação do Estado Keynesiano e suas formas de administração econômica sobre o ocidente desenvolvido. A experiência da Grande Depressão, pela qual a economia globalizada havia passado na década de trinta, encorajara dirigentes americanos e europeus a reformularem o capitalismo, acrescentando maiores doses de planejamento estatal sobre o funcionamento do mercado. As crises resultantes do crash da bolsa de Nova York, em 1929, convenceram o capitalismo de que os sintomas dessa crise — desemprego em massa, superaquecimento da economia, hiperinflação, agravamento das desigualdades sociais e queda de poder aquisitivo — alimentava forças que conspiravam contra o próprio capitalismo.

Portanto, políticos que haviam combatido o fascismo na Segunda Guerra Mundial (ideologia que recrutou as fileiras de marginalizados, tragados pelo capitalismo selvagem) e agora viam a União Soviética estendendo suas fronteiras para os limites da Europa Central, estavam dispostos a executar certas mudanças dentro do regime, de modo a

neutralizar um potencial levante comunista dentro da Europa Ocidental, que se encontrava ainda sob os destroços do conflito.

Sem ter sofrido ataque militar em seu território, os EUA, ao final da Segunda Guerra, ostentavam a sociedade mais pujante e a economia mais forte do globo. Coube aos estadunidenses, portanto, financiar o soerguimento do capitalismo. E foi sob o modelo da política do New Deal de Franklin Delano Roosevelt, aliada aos generosos empréstimos do Plano Marshall, que a economia mundial se reestruturou nos moldes da indústria de consumo em massa. Como diz o historiador inglês Eric Hobsbawn em sua obra “Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991”, “essa espantosa explosão da economia pareceu uma globalização da situação dos EUA pré-1945, tornando esse país como modelo de socialidade industrial capitalista” (Hobsbawn, 1994: 259).

Basicamente, o modelo de estado do “New Deal” visava reverter os vícios de uma economia norteada principalmente pelas leis do mercado, em uma aplicação purista dos conceitos liberais do “laissez-faire, laissez passer” e da “mão invisível do mercado”, que ordenaria toda uma sociedade pelo equilíbrio entre oferta e procura. Para manter o mercado aquecido, ou seja, para que a produção fosse suplantada por uma curvatura ascendente de consumo, o Estado passaria a se estruturar para atender a diversas reivindicações trabalhistas. Ou seja, se o Estado passa a ser um agente regulador da economia, redistribuindo a renda e acolhendo a classe trabalhadora em uma rede previdenciária e de seguridade social, ele passa a criar as condições para a democratização do consumo.

Alguns dados contidos na obra supracitada de Hobsbawn sobre a economia mundial desse período ilustram bem a expansão do consumo. “Entre o início da década de 1950 e o início da década de 1970, a produção mundial de manufaturas quadruplicou, e o comércio mundial de produtos manufaturados aumentou dez vezes” (1994: 257). A prosperidade econômica ampliava o acesso a mercados antes restritos a uma elite diminuta, como por exemplo o acesso ao turismo em massa: “antes da guerra, não mais do que 150 mil norte-americanos viajaram para a América Central e Caribe em um ano, mas entre 1950 e 1970 esse número cresceu de 300 mil para 7 milhões” (1994: 259).

O boom econômico foi propagado também por uma grande onda de inovação tecnológica. Durante a Segunda Guerra, uma grande soma de capital era destinado à pesquisa de novas tecnologias bélicas e comunicacionais — o que possibilitou o aperfeiçoamento de derivados plásticos como o náilon e o poliestireno, o motor a jato, o transistor e o surgimento dos primeiros computadores digitais. Ao seu final, muitos desses avanços encontraram aplicação imediata na economia, sob a forma de refrigeradores, os mais variados eletrodomésticos, a televisão,

os primeiros computadores civis, a aviação moderna e compostos químicos como conservantes e aromatizantes. O cotidiano nas grandes metrópoles do ocidente encontrava-se repleto de artigos de consumo de alto valor agregado que se disseminavam rapidamente, criando uma série de novas demandas para o consumo regular do grande público. A massa de consumidores estava completamente imersa em um novo patamar tecnológico, algo que superava definitivamente os padrões estabelecidos pela segunda revolução tecnológica de fins do século XIX. Tudo isso criava uma atmosfera de prosperidade inerente a essa época, porque, de fato, como aponta Hobsbawn, “era agora possível o cidadão médio (...) viver como só os muito ricos tinham vivido no tempo de seus pais” (1994: 259). Vale anotar aqui uma ligação entre artista e história — a insistência do Devo em pesquisar novas texturas, recursos e efeitos de sintetizadores eletrônicos tem suas raízes nesta época. Os membros da banda, ao incorporarem a atmosfera de sua época, articularam certos símbolos do progresso e da pujança da sociedade de consumo em massa para elaborar seu discurso.

Outra medida característica da economia da Era de Ouro é o planejamento econômico. Sobre a planificação econômica, Hobsbawn defende que “essencialmente, foi um casamento entre liberalismo econômico e democracia social (...), com substanciais empréstimos da URSS, que fora pioneira na idéia do planejamento econômico” (1994: 265). Os esforços da planificação da economia tinham como objetivo a erradicação do desemprego em massa. Novamente, o Estado teria um papel fundamental nesta nova meta, implementando uma série de obras de renovação nas esferas da infra-estrutura e construção civil, bem como cooptando os quadros recém-formados do ensino superior, cada vez mais amplos, para constituir o aparato da burocracia estatal, operante na seguridade social, assistência, educação e pesquisa tecnológica. Como foi dito anteriormente, o setor privado também despendia maiores somas de investimentos em seus programas de pesquisa. O setor de tecnologia, aliás, consolidou-se como peça indispensável e cada vez mais onerosa do processo de produção.

Conforme a estrutura de produção ia ganhando novo foco de investimentos, bem como crescia o grau de automatização da mão-de-obra, planejadores oriundos de Estados e empresas se convenciam da importância eminente, no mercado de trabalho, da presença em larga escala de profissionais com formação de ensino superior. Em uma economia de mercado consumidor aquecido, é de importância vital para as forças produtivas introjetarem constantemente inovações tecnológicas, de forma que a publicidade e o público, de maneira geral, associassem automaticamente o “novo” ao “revolucionário” — esta conotação é

recorrente na linguagem publicitária, hiperbólica e apelativa, que imprimiu marcas profundas na indústria cultural. Cargos como administradores, especialistas técnicos e consultores ganhavam maior relevância.

O aumento exponencial do número de estudantes na Era de Ouro foi, portanto, resultado de uma demanda da economia e, não menos significativamente, do boom econômico que possibilitava, de acordo com Hobsbawn, “famílias modestas a pagar estudos em tempo integral para seus filhos” (1994: 292). No período anterior à Segunda Guerra, a parcela de estudantes alemães, ingleses e franceses do ensino superior correspondia a 0,1% da população conjunta dos três países. No fim da década de oitenta — ou seja, dentro de um período de cinquenta anos — “em países educacionalmente ambiciosos”, elucida Hobsbawn, “os estudantes formavam mais de 2,5% da população total” (1994: 290). Estes estudantes são os personagens que iriam compor e participar mais ativamente dos protestos, manifestações e turbulências que arrebatariam o mundo em 1968 e nos dois anos seguintes.

Mas tem alguma coisa que não faz sentido aqui. Como é que, de uma hora para outra, pipocaria uma revolta política em escala global num período em que os salários eram altos, poder-se-ia conseguir um emprego facilmente e o acesso a um mercado abundante era irrestrito? O clima político da Era de Ouro era em si mesmo sonolento. As massas operárias, que não apoiaram os piquetes iniciados pelos estudantes (com exceção da Itália e França, onde os partidos comunistas ainda eram solidamente ancorados nos sindicatos), não levantavam suas bandeiras em atos reivindicatórios — o chamado Estado do Bem-Estar Social provinha os trabalhadores com uma ampla rede de assistência social; o nível de vida não decaía vertiginosamente nem em caso de desemprego. A divisão da Alemanha em República Federativa da Alemanha (capitalista) e República Democrática Alemã (socialista), símbolo maior da Guerra Fria, retratava uma nítida vantagem do modelo da economia de mercado sobre o modo de vida socialista, em termos de produção de riqueza e qualidade de vida; isso, aliado processo de “desestalinização” levado a cabo por Nikita Khrushchev, que revelou o horror do totalitarismo e a corrupção da burocracia soviética, repercutiu negativamente sobre o projeto utópico alardeado pelos partidos comunistas, todos submissos às diretrizes de Moscou. Segundo Hobsbawn, mesmo a articulação política da esquerda tradicional vivia dias mais brandos. “Na verdade, um capitalismo reformado, que reconhecesse a importância da classe trabalhadora e das aspirações social-democratas, lhes parecia bastante adequado” (1994: 267). De certo, para se encontrar um ambiente propício à agitação política, o mais plausível seria acompanhar a mobilização popular em países do terceiro mundo, que lutavam batalhas sangrentas de emancipação dos decadentes impérios coloniais de Inglaterra e França, ou

combatiam regimes autoritários suplantados pelo serviço secreto de uma das duas superpotências, EUA ou URSS.

Para se compreender a eclosão desta revolta temos de aceitar o fato de que tais revoltas não visaram a conquista do poder, nem sinalizavam a falência de uma civilização. Este é um fenômeno próprio de um específico setor etário da classe média intelectualizada; portanto é algo que caracteriza um choque de gerações e o início de uma série de questionamentos morais, comportamentais e culturais. A assimilação desse choque trouxe mudanças irreversíveis para a civilização ocidental.

2.2. O "AMÁLGAMA DE PROGRESSO E DESTRUIÇÃO"

Os estudantes constituíam um novo agrupamento social do pós-guerra. Diferentemente da geração de seus pais, as cabeças de maio de 1968 não passaram pela Grande Depressão. Este período de perspectivas limitadas pela crise econômica e decadência moral era, para os baby-boomers, mera história, e não uma experiência de vida. É forçoso reconhecer, portanto, que aquela geração que sentiu na pele a pobreza e a fome na década de 30 tinha, digamos, valores materialistas. Um futuro garantido para si por uma gorda aposentadoria, e para seus filhos por uma boa formação escolar e pelo pleno emprego eram suficientes para preencher suas aspirações. A transição de uma época de penúria para uma época na qual até a mais alta tecnologia tinha penetração no cotidiano, automatizando os processos e acentuando a globalização, foi algo chocante e sem precedentes para eles.

A geração do pós-guerra, por sua vez, tinha suas expectativas ajustadas ao panorama de sua época. Pelo fato dessa onda de revoltas estudantis ter se iniciado numa era de boom econômico, a revolta tinha uma natureza cultural, comportamental, de questionamento das bases de sociabilidade e padrões estéticos e morais de todo o conjunto da sociedade ocidental — e não, por exemplo, de uma reivindicação de ajustes ou medidas econômicas que beneficiassem uma determinada classe social.

O estabelecimento do Estado do Bem-Estar Social era um fenômeno concomitante a certos símbolos da opressão e da barbárie da sociedade ocidental. A corrida armamentista entre as duas superpotências nucleares fomentava a criação e o aperfeiçoamento de armas de destruição de massa, capazes de aniquilar o planeta por centenas de vezes. A bomba nuclear, que devastou as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki ao final da Segunda Guerra Mundial, ampliaram a capacidade de devastação

e morte a um expoente nunca testemunhado pela história. O poder de fogo do imenso cogumelo nuclear, a morte instantânea de centenas de milhares de seres humanos, sem contar nos efeitos posteriores da radiação nas vítimas agonizantes, causaram um mal-estar na civilização. Pior do que isto, a possibilidade de uma guerra nuclear que envolvesse todo o globo, cuja geopolítica exigia o posicionamento de todas as nações quanto aos interesses de estadunidenses e soviéticos, regida por arsenais compostos de armas centenas de vezes mais potentes que àquela de Hiroshima, inculcava desespero e a sensação de um fim eminente, repentino.

Os conflitos internacionais não cessaram após 1945. O desmembramento dos impérios coloniais e o subsequente alinhamento dos rebeldes do terceiro mundo ao bloco socialista, como foi o caso da Coreia (1950), Vietnã (1954) e nações africanas como Congo (1960), Zaire (1960) e Argélia (1962) detonaram várias guerras pela independência e pela instauração de governos populares. Os mesmos países que, aliados, conseguiram derrotar o Eixo e suas sociedades militarizadas, se viam agora sufocando iniciativas de auto-afirmação dos povos. A intervenção particularmente sangrenta dos EUA, que sempre se auto-proclamaram defensores e mensageiros dos princípios democráticos, na Guerra do Vietnã (1963-1975) resultou num fracasso político e militar. No plano interno, arregimentava os jovens nas forças do exército; no plano externo, o uso de técnicas avançadas de extermínio humano, como o napalm e o agente laranja, não era suficiente para controlar os avanços da guerrilha de Ho-Chi-Minh, que oferecia uma resistência perspicaz, entrincheirada nas fechadas e traiçoeiras florestas tropicais do sudeste asiático.

Esses episódios, casados com a eclosão de conflitos raciais nos EUA e na África do Sul, colocavam em cheque a noção de progresso e o determinismo que reafirmava, tão confiante, a superioridade do modo de vida capitalista. Segundo o filósofo alemão Herbert Marcuse, em seu livro “Eros e Civilização”, “a capacidade de matar e queimar em grandes proporções, e o comportamento mental que lhe é concomitante, são subprodutos do desenvolvimento das forças produtivas, dentro de um sistema de exploração e repressão” (Marcuse, 1999: pp. 17-18). Impossibilitados de comparar as condições materiais dos períodos pré e pós-guerra, os baby-boomers, por sua vez, eram capazes de perceber que as sociedades das nações capitalistas desenvolvidas haviam sido cooptadas pela pujança do sistema. A estabilidade econômica típica desses anos engendrara uma esperança de que o capitalismo havia atingido seu apogeu, e, portanto, se perpetuaria pelos tempos dentro de suas formas de convívio tradicionais, a saber o núcleo familiar padrão, o patriarcalismo, a hierarquia da divisão do trabalho e o consumismo. A respeito deste panorama, Marcuse argumenta que “a reprodução, maior e melhor, dos mesmos sistemas de vida passou

a significar (...) o fechamento daqueles outros sistemas possíveis de vida, que poderiam extinguir servos e senhores, assim como a produtividade de repressão” (1999: 15).

Como bem observa Marcuse, o marxismo aposta no proletariado como sendo o agente revolucionário, pois “sua existência era a própria negação da propriedade capitalista” (1999: 16), já que não desfrutavam dos seus benefícios. Da mesma forma, uma parte crescente da geração do pós-guerra, principalmente aquela ligada ao movimento estudantil, passou a negar os símbolos, os referenciais, os valores e todo o modo de vida da geração de seus pais. A começar pelo solapamento da noção de progresso. A luta, para esses jovens, estava em construir uma utopia para si mesmos que possibilitasse a expansão e o desenvolvimento da subjetividade, a exploração dos prazeres. A subversão, neste caso, não estaria relacionada a um novo projeto de sociedade de massas, e sim em dismantelar o conceito de civilização como algo necessariamente desvinculado à expressão de nossos instintos.

Dentro de uma sociedade, acompanhando o raciocínio de Marcuse, os seres humanos devem lidar com duas esferas distintas: o princípio da realidade e o princípio do prazer. O primeiro subjuga o segundo, pois muito embora a nossa felicidade dependa da satisfação imediata de necessidades biológicas (sexo, comida, retorno à infância), o ser humano apreende “que o princípio de prazer entra em conflito com o meio natural e humano. O indivíduo chega à compreensão traumática de que uma plena e indolor gratificação de suas necessidades é impossível” (1999: 34). Assim, o impulso pelo desfrute e pela satisfação total e irrestrita das pulsões do homem dá lugar a uma postura mais cautelosa, que pondera sobre a responsabilidade do indivíduo sobre seus atos e a consequência destes sobre seu meio social e sobre o próprio lugar que ocupa ali. O princípio da realidade, dessa forma, visa regimentar a vida em sociedade por meio da repressão do princípio do prazer.

O adiamento do prazer leva o homem em direção à autonomia social. A conquista da liberdade e do caráter de sujeito-de-si-mesmo vem por meio de princípios morais impostos pela cultura e pela religião, que exigem do indivíduo a labuta, o ascetismo e a privação, em troca daquilo que Marcuse descreve como “um prazer restringido, porém garantido” (1999: 34) — o que não chega a ser uma renúncia ao princípio do prazer, mas sim sua transubstanciação. Esta configuração da vida em sociedade, no entanto, torna mais claras as relações tão promíscuas, porém tão paradoxais, entre civilização e barbárie, apontadas por Marcuse: “na medida em que a plena satisfação de necessidades é felicidade, a liberdade na civilização é essencialmente antagônica da felicidade, pois envolve a modificação repressiva (sublimação) da felicidade” (1999: 38).

Como parte do plano de subversão das regras vigentes da sociedade ocidental, os jovens buscavam meios de exprimir seus desejos e derrubar tabus. O sexo, que poderia muito bem estar representado em outras palavras de ordem da juventude da época, como prazer ou amor, era praticado livremente nos círculos dissidentes. Auxiliado pela introdução da pílula anticoncepcional, que liberou sexualmente o gênero feminino, o sexo livre simbolizava a liberação do corpo humano como, nas palavras de Marcuse, um “instrumento de prazer, e não de labuta” (1999: 16). Em nome da ilimitada autonomia do desejo, a fidelidade conjugal e a instituição do matrimônio estavam sendo desafiadas. A gradativa popularização do uso de drogas, principalmente alucinógenos, visava a emancipação do indivíduo do princípio da realidade.

Num esforço de associar a imagem dessa “contracultura” ao arquétipo da classe revolucionária que renega, em suas condições de existência, os valores sociais vigentes, os jovens cooptaram e fizeram uma releitura da cultura popular. Formas musicais como o rock — originário dos negros estadunidenses marginalizados, que criaram o blues e o rhythm-and-blues, e das populações brancas do interior dos EUA, igualmente ostracizadas, que colaboraram com o country-and-western —, e as canções folk de protesto, bem como a incorporação da linguagem das classes subalternas, desprezada pela “cultura oficial” da elite pelo seu uso extensivo de palavras e gírias, se tornavam cada vez mais inerentes a uma cultura jovem.

O que se chama aqui de “cultura jovem” somente foi possível surgir pelo estabelecimento da juventude como um fragmento do mercado consumidor com poder aquisitivo. O fosso existente entre as gerações possibilitou ao chamado “poder jovem” cultivar seus próprios ídolos, quase todos eles pertencentes à faixa etária abaixo dos trinta anos. No próximo tópico, são sobre estes novos e jovens ídolos da música popular que iremos nos debruçar, relacionando-os com os principais marcos da mobilização estudantil e com o contexto mundial nas esferas da ideologia, política e economia.

2.3. A CONTRACULTURA

A adoção do rock, do folk e do blues, elementos da cultura popular americana, pelos jovens brancos de classe média e da elite não era novidade. Desde os anos cinquenta esta geração começou a ganhar certa identidade própria, reverenciando músicos como Bill Halley & His Comets,

Elvis Presley, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Little Richard, Buddy Holly, The Everly Brothers, Eddie Cochran, Richie Valens, entre outros — para desespero de seus pais, que os consideravam indecentes e vulgares. A música, em termos de harmonia, era muito mais simples do que as fórmulas consagradas do jazz e do be-bop dos anos 30 e 40, os arranjos envolviam essencialmente três instrumentos (bateria, baixo e guitarra), e, o que é mais importante, era música feita para jovens ouvintes.

Num primeiro estágio, isso significou que o rock era mais um elemento comercial dentro de um pacote de produtos, que pretendiam valorar a cultura jovem como portadora de um estilo de vida hedonista: tão essencial quanto o rock, para essa cultura, eram as lanchonetes, os carrões com rabo-de-peixe, as jaquetas de couro, a mini-saia, a jukeboxe, os patins, o rabo de cavalo, as matinês, os bailes... ou seja, eram as múltiplas formas de lazer, associadas com o aumento de variedade no mercado e de opções de consumo, que eram oferecidas de forma institucionalizada pela indústria de entretenimento e pelo setor de serviços. O próprio mercado projetava produtos adequados aos desejos e anseios de afirmação dessa nova geração de baby-boomers que, gradualmente, ganhavam contornos peculiares como nicho mercadológico.

Dentro da estrutura da Contracultura desenvolvida e assimilada nos anos 60, o rock era um elemento sempre presente em suas manifestações — fossem demonstrações políticas ou concertos musicais. O que se verificava era uma mudança na maneira de se encarar o rock, não como mais um produto de consumo massificado, mas sim como uma forma de expressão artística que definia e exprimia, para muitos desses jovens, a identidade da Contracultura. Adotando como método de transformação social a subversão pelo remodelamento do supraestrutural (valores morais, cultura), a cultura jovem promovia seus próprios eventos culturais, que pretendiam recriar à sua maneira diversos campos artísticos, como o teatro, a dança, a literatura, a poesia e as artes plásticas. O “Trips Festival”, evento ocorrido em janeiro de 1966, descrito no livro “Rockin’ in Time”, do sociólogo estadunidense Davis Szatmary, ilustra bem esta ebulição artística. “Para o evento, eles [a banda Merry Pranksters, do escritor *beat* Ken Kesey] convocaram os serviços de Greatful Dead e Big Brother & The Holding Company, instalaram cinco telas de cinema sobre as quais projetaram uma combinação acachapante de cores e formas, e batizaram o ponche com LSD. (...) Nas festividades, Kesey espreitava o palco vestido em um capacete espacial e trajes de pára-quedistas e periodicamente compunha poesia de forma livre sobre um projetor” (Szatmary, 2000: 141).

Os *beatniks* (ou Geração *beat*) eram escritores americanos do final dos anos 40/início dos anos 50, cujas obras e modelo comportamental tiveram grande impacto nos contornos da Contracultura, especialmente no

que tange aos anseios de experimentação criativa e liberdade individual. Liderados por homens de letras como Jack Kerouac, Neal Cassidy, Ken Kesey e Allen Ginsberg, além de pintores como Jackson Pollock e músicos de jazz como Miles Davis, foram assim definidos por Herbert Marcuse: “A nova boêmia, os *beatniks* e *hipsters*, os andarilhos da paz — todos esses decadentes passaram agora a ser aquilo que a decadência, provavelmente, sempre foi: um pobre refúgio da humanidade difamada” (Marcuse, 1999: 20). De acordo com Szatmary, duas são as origens apontadas para o nome do movimento cultural: a primeira vê o termo *beat* em sua acepção literal, designando a batida, o pulso, o ritmo, “fazendo alusão ao jazz, especialmente a artistas be-bop como Charlie Parker e Dizzie Gillespie e o *cool jazz* de Miles Davis, Lennie Tristano e Gerry Mulligan, que eram considerados heróis culturais pelos escritores *beat*” (Szatmary, 2000: 137). Em uma outra interpretação, *beat* “sugeriria a busca pela beatitude que poderia ser descoberta no budismo Zen” (2000: 137).

A relevância e o eco que esses artistas acharam na juventude provém do ataque sistemático que impunham aos padrões culturais da civilização ocidental, mais notadamente valores burgueses como trabalho, objetividade e materialismo. À crítica se sucedia um *ethos* anárquico, individualista, mais distante da dicotomia ideológica da época e de noções como hierarquia e disciplina, que ditava tanto as organizações políticas quanto as instituições tradicionais; eram a favor de uma experiência de vida plural, em si mesma empírica, enfatizando um relativismo cultural que levasse o indivíduo a conduzir uma vida simples e realizasse um retorno à vida pré-industrial, onde prevaleceriam os laços comunitários, ancorados em noções como partilha, subsistência e escambo, e uma relação harmoniosa e mística com a natureza. O alcance desta nova consciência seria mediado por experiências psicodélicas e pelas imersões em filosofias e espiritualidade orientais, como o budismo, o taoísmo e o hinduísmo, ou por crenças ancestrais como o xamanismo, a astrologia e a cabalística.

Allen Ginsberg, em particular, viria a ser uma figura recorrente dentro da Contracultura. Isso porque o poeta descreveu um movimento artístico que acabou sendo fundamental, senão determinante, para a direção da cultura popular, em especial o rock. No início dos anos 50, Ginsberg passou a se desapegar de noções literárias como concisão e linearidade; a forma que Ginsberg encontrou para escrever seus poemas, mais bem reconhecida nos meios literários como “fluxo de consciência”, visava imprimir em suas obras uma maior espontaneidade. Explica o historiador estadunidense Theodore Roszak, em sua obra “A Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil”: “Em lugar de revisão, temos acumulação. Como se rever significasse repensar, e, portanto, duvidar e escamotear a versão inicial” (Roszak, 1969: 133).

Assim como os *action painters* ou músicos como Charlie Parker, o improvisado era, no ato criativo, o aspecto fundamental para preservar o que Roszak chama de “impulso imaginativo original” (1969: pp. 133-134). A insistência, neste processo, em não corrigir as inconsistências, as redundâncias, os borrões, as hesitações, a instabilidade do ritmo, era crucial na tentativa de reproduzir a individualidade em todas as suas nuances, sem quaisquer concessões para o recalque. Este vale-tudo instituído dentro das artes, que priorizava o caráter criativo e intuitivo da obra, era por si só um apelo por uma liberdade ilimitada do ser humano.

Em sua obra, Roszak articula a conexão entre a superação *beatnik* dos formalismos literários e a ascensão do místico e do religioso como um valor de prestígio dentro da Contracultura e suas demonstrações de contestação. “A concepção que Ginsberg faz da poesia como um derramamento oracular pode reivindicar uma prestigiosa genealogia que remonte aos profetas visionários de Israel (e, para além deles, talvez ao xamanismo da Idade da Pedra). (...) Ginsberg aspira ser (...) uma pessoa que fala com línguas, que permite que sua voz aja como instrumento de poderes acima de seu domínio consciente” (1969: pp. 134-135). De acordo com Roszak, o fato de Ginsberg transmitir ao público o seu brado “contra a angústia do mundo que ele e seus amigos mais chegados experimentaram nas sarjetas, guetos e instituições mentais de nossa sociedade” (1969: pág. 135), de maneira que pudesse desafiar a linguagem ocidental e seus parâmetros de eloquência, heroísmo, oratória e demagogia, tornou o poeta em uma espécie de porta-voz dos novos tempos, pois, como defende Roszak, corporificava em seus poemas “a rejeição mansa do materialismo e do compulsivamente cerebral” (1969: pág. 143). Uma vez envolvido com as manifestações da cultura jovem, a obra de Ginsberg e sua persona passaram a refletir para seus admiradores um estilo de vida, aponta Roszak: “Os cabelos, a barba, a roupa, o sorriso malicioso, a total ausência de formalidade, simulação ou atitude defensiva... são mais que suficientes para torná-lo modelo da vida contracultural” (1969: pág. 135).

A assimilação, por parte dos jovens, desta nova cultura engendrada pelos *beatniks*, cujo alicerce estava na exploração de novas dimensões da subjetividade por meio do contato com a (e a conseguinte aceitação da) espiritualidade oriental, estava inserida na proposta da cultura jovem de renegar os ícones e ideais da geração anterior. O gesto do poeta de procurar por uma nova sensibilidade artística em redutos culturais estranhos e totalmente diversos da cultura dominante, já constitui em si uma rejeição do pensamento, da linguagem e da percepção seletiva moldada após anos de gestação intelectual dentro da bolha da civilização ocidental. Por outro lado, a aproximação destes jovens com o domínio do campo místico relaciona-se com a busca incessante pelo predomínio perene do princípio

de prazer. Como nota Roszak, a religião não é encarada aqui como forma de se atingir um patamar espiritual superior pela privação e renúncia ao terreno. “Ao invés disso, o que procuram é um misticismo bastante mundano: um êxtase do corpo e da terra que de algum modo abranja e transforme a mortalidade. Têm como meta uma alegria que inclua até (ou talvez, principalmente) as obscenidades corriqueiras de nossa existência” (1969: pág. 136).

2.4. A MÚSICA E OS MÚSICOS DA UTOPIA

Admitidamente, esses jovens tinham como grande inspiração artistas folk, ligados a centros de cultura *underground* da elite intelectualizada, como o bairro de Greenwich Village, em Nova York. Bob Dylan, Joan Baez, Peter, Paul & Mary e a dupla Simon & Garfunkel eram exemplos de artistas que, por sua vez, fincaram raízes profundas nas vozes da América dissidente, mesclando as formas musicais do country-and-western, oriundas da população rural pobre e branca do sul dos Estados Unidos, com canções de protesto de trovadores modernos como David Allan Coe e Woody Guthrie, que entoavam cânticos para retratar a dura realidade dos grotões do país durante os tempos da Grande Depressão. Todos estes músicos estiveram à frente do Movimento Pelos Direitos Civis, em 1963 (reação anti-racista, liderada pelo pastor Martin Luther King) demonstrando um alto grau de envolvimento político e contestação de tabus da sociedade em questão. No entanto, não só adotaram a causa e a expressão cultural dos setores menos favorecidos da sociedade, com os quais se esforçaram em construir uma identidade e uma convergência de objetivos e visão política, mas também trabalharam no sentido de adicionar à cultura popular doses de sofisticação literária. Muitas das descrições visuais contidas em diversas canções, que empregavam figuras de linguagem como a sinestesia e a metáfora, a partir das quais era possível criar cenários impressionistas, oníricos — muitas vezes em tons lúgubres e apocalípticos, outras vezes em cores radiantes, fulgurantes, escapistas — derivavam de obras como “O Almoço Nu”, de William Burroughs. Músicas como “Tambourine Man”, de Dylan, e “Sounds of Silence”, de Simon & Garfunkel, demonstram claramente como o retrato de personagens e recantos marginais da sociedade estava intimamente associado à poética anunciatória dos loucos, dos bêbados e dos desajustados.

As bandas de rock da contracultura espelhavam em suas composições a total liberdade criativa. O improviso instrumental, a mescla de declamação poética e encenação teatral, a adoção de arranjos exóticos,

distintos do universo da cultura popular, advindos da música indiana, da música clássica e do experimentalismo de vanguarda — responsável pela manipulação de técnicas de estúdio e a introdução de sintetizadores e mellotrons; todas essas características eram comuns desse estágio do rock, a partir de meados dos anos 60.

A maioria das novas bandas surgiu ao redor do principal reduto da Contracultura: a cidade estadunidense de São Francisco, particularmente o distrito de Haight-Ashbury, atesta Szatmary em seu livro “Rockin’ in Time”. “Por volta de 1967, 50 mil hippies residiam ali ou nas proximidades (...). Muitos dos que se aglomeraram em Haight eram baby-boomers que cresceram em educados lares de classe-média. (...)96% dos hippies de Haight tinham entre 16 e 30 anos, 68% freqüentaram a universidade por um período” (Szatmary, 2000: pág. 142). Alguns dos músicos que integravam os grupos de *Acid Rock*, ou *Psychedelic Rock*, para citar alguns rótulos que cunharam esta nova geração, também eram estudantes universitários antes de mergulharem de vez em suas carreiras artísticas. Jim Morrison, vocalista do The Doors, era aluno da faculdade de artes cênicas da UCLA; Grace Slick, vocalista do Jefferson Airplane, assim como Jorma Kaukonen, outro membro da banda, haviam freqüentado ensino superior; o MC5, uma banda de Detroit formada em 1966, era composta somente por estudantes universitários.

Assumindo os poetas da Geração *beat* como referências culturais, estes músicos queriam se desvencilhar das convenções da música pop — ou, na pior das hipóteses, estabelecer um novo estereótipo dentro da cultura de massas. Já no álbum de estréia, os Doors lançaram músicas que fugiam ao formato de dois ou três minutos de duração, tão popularizado pela difusão da Invasão Britânica — a onda de bandas inglesas de início dos anos sessenta que internacionalizou o rock como símbolo da cultura jovem e a transformou em um fenômeno de mercado; The Beatles, The Rolling Stones, The Animals, The Who e The Kinks eram alguns de seus expoentes, que galgaram também as primeiras posições nas paradas de sucesso dos Estados Unidos. “Light My Fire”, o que viria a ser não só o maior sucesso dos Doors, mas uma das músicas mais marcantes daqueles tempos, ultrapassava a barreira dos sete minutos, com longos improvisos de guitarra e órgão, o que aproximava o rock das formas mais fluidas e livres do jazz. A última música do álbum, “The End”, durava onze minutos e possuía flertes de Morrison com poesia de livre-associação e performance. The Greatful Dead, outra banda de São Francisco, tinha como sua assinatura a realização, em apresentações públicas gratuitas, de extensas jams, altamente experimentais, que pareciam querer recriar a sensação de êxtase resultante da liberação dos impulsos criativos mais instintivos, espontâneos, ligados à natureza sobrenatural da “imaginação visionária”,

citada por Roszak. Dentro do ambiente do estúdio, essas jams integravam músicas que não raro preenchiam quase um lado inteiro do disco.

Um dos maiores ídolos desta fase psicodélica era Jimi Hendrix, um guitarrista de ascendência afro-americana e de índios Cherokee, que deixou perplexo o mundo do rock ao lançar em 1967 seu primeiro álbum, “Are You Experienced?”. Amparado por dois músicos ancorados no jazz, o baixista Noel Redding e o baterista Mitch Mitchell, Hendrix trouxe ao rock inovações no uso da guitarra, com a introdução do pedal wah-wah, um novo vocabulário para o manuseio da alavanca e níveis de distorção e feedback sem precedentes. Tudo isso estava aliado à grande técnica de um instrumentista autodidata, que estudou o blues profundamente e era capaz de improvisar solos e harmonias com extrema facilidade, expandindo o repertório de fraseados e de modulações exóticas. Muitas das harmonias, efeitos e timbres tinham o intuito de se aproximar da voz humana e recriar a atmosfera nebulosa, surreal da experiência psicodélica.

A onda psicodélica reverberou para fora do contexto estadunidense. Os Beatles já haviam desenvolvido, desde os idos de 1964, a partir do álbum “Beatles For Sale”, um interesse pelo folk de Bob Dylan e dos Byrds, gradualmente deixando de lado a vitalidade juvenil de seus primeiros álbuns em favor de um tom mais confessional, sob uma base musical mais despojada. Em 1965, por meio da introdução, via o guitarrista George Harrison, de elementos da cultura hindu — como o emprego da cítara, as imersões em meditação transcendental e a adoção do consumo de drogas alucinógenas — os Beatles iniciaram uma guinada que culminou com o álbum Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Bands, deste prolífico ano de 1967.

Recusando-se, em 1966, a promover shows, pois não conseguiam ouvir seus próprios instrumentos em suas apresentações, tamanho o frisson das platéias, os Beatles passaram a explorar as possibilidades abertas pela manipulação de recursos do estúdio de gravação, utilizando múltiplos canais e justapondo arranjos, de forma que o resultado correspondesse a algo impossível de se executar ao vivo. Sob a batuta do produtor George Martin, os Beatles, mesmo produzindo música pop, procuravam abarcar as mais diversas referências e estilos. Em coexistência pacífica com o rock, o que se ouvia era um amálgama pluralista em cujo bojo se acumulavam folk, arranjos orquestrais, música concreta, música hindu, psicodelia, soul music, e até mesmo elementos da cultura “careta” como dancehall music. As canções presentes em discos como Revolver, Sgt. Pepper’s e Magical Mystery Tour inauguravam a contemporaneidade dentro da música pop, lançando-a em um patamar de ambição artística jamais almejado. Muito similar à “Geléia Geral” que o movimento da Tropicália propunha no Brasil, os Beatles estavam sempre conectados com as principais tendências e

temas vigentes e sugeriam uma constante evolução estética. Suas letras não hesitavam em retratar a solidão e o anonimato do indivíduo dentro da sociedade de consumo de massas: dessensibilizado, suspenso entre a indecisão e a apatia.

À essa época, o The Who também lançava o álbum “Magic Bus”, em alusão à viagem dos escritores beat Ken Kesey e Neal Cassady ao redor do Estados Unidos, em um ônibus multicolorido. Até mesmo os Rolling Stones, cuja proposta sempre foi a de oferecer ao público um contraponto sujo e malicioso aos Beatles, de acordo com a estratégia marqueteira de seu empresário Andrew Loog Oldham, se enveredou pela psicodelia em álbuns como “Between The Buttons” e, principalmente, “Their Majestic Satanic Requests”. O último trazia em sua capa uma fotografia da banda em três dimensões, mostrando seus cinco membros vestindo trajes bordados de cetim e veludo, e exóticos turbantes. A banda passou a incorporar com frequência mellotrons, flautas, cravos e harpas em suas composições, valendo-se do guitarrista Brian Jones, músico polivalente. O vocalista Mick Jagger, inclusive, acompanhou os Beatles em sua viagem à Índia.

Os grupos que se formaram ao redor de Haight-Ashbury, pelo menos no início de suas carreiras, rejeitavam as noções de competitividade e hegemonia, aspectos que a indústria fonográfica sempre quis como norteadores da trajetória de um músico, em detrimento de seu comprometimento com sua obra e sua capacidade de criação artística autêntica e original. Havia, de acordo com alguns membros destes conjuntos, um sentimento de cooperação e irmandade, o que, de acordo com Marcuse, estava “em contraste com esse amálgama de liberdade e agressão, produção e destruição”, convertendo-se “em projeto de *subversão dessa espécie de progresso*” (Marcuse, 1999: pág. 15). Bandas como Jefferson Airplane e Greatful Dead viviam comunalmente sob o mesmo teto. “Toda a filosofia da cena psicodélica era de conscientemente evitar fazer de qualquer um a estrela, focando mais na interação entre a audiência e a banda, e tentar criar algo juntos” (Szatmary, 2000: pág. 152), conta David Getz, baterista da banda Big Brother & The Holding Company, cuja vocalista era ninguém menos que a futura estrela de rock Janis Joplin. “Não havia brigas sobre quem abriria ou fecharia uma apresentação. Parecia que quando nós tocávamos com uma de nossas bandas irmãs, nossos compadres, nós sempre tocávamos um pouco melhor para cada um” (IDEM), complementa Mickey Hart, do Greatful Dead.

Esta postura contestadora vinha acompanhada da liberação sexual e narcótica. O consumo de LSD (*Lysergic Acid Diethylamid*, o ácido lisérgico) era considerado pelas próprias bandas como uma experiência pivotal e imprescindível dentro da proposta de expansão de consciência. Jerry Garcia, guitarrista do Greatful Dead, diz em relato coletado por

Szatmary: “Ela [a droga] mudou tudo, você sabe, foi assim — ah, primeiro de tudo, para mim pessoalmente me liberou, o efeito foi de me liberar, porque eu subitamente percebi que minha pequena tentativa de ter uma vida quadrada (...) era uma ficção e não iria dar certo” (Szatmary, 2000: pág. 152). Ou então Noel Redding, que na mesma obra afirmou categoricamente: “Nós sentíamos que deveríamos estar chapados para tocar propriamente. Boa droga era igual a boa música” (2000: pág. 176). O contato dos jovens com as drogas se assemelhava a um rito de passagem a uma nova etapa da vida. Seguindo a análise de Roszak a respeito dos princípios do psicodelismo, a experiência com o LSD servia como um atalho para a obtenção imediata de desejos, dentro de uma perspectiva egocêntrica e hedonista de consecução de resultados e exploração de novas sensações. “Para eles [os jovens], a química psíquica deixou de ser um meio de explorar a sabedoria perene; transformou-se em um fim em si mesma, uma fonte de ilimitada ciência, estudo e elaboração estética. (...) Na orla boêmia, estão tentando ativamente dar às drogas e a seu uso o status de toda uma cultura” (Roszak, 1969: pág. 166).

2.5. POLÍTICA DO CORPO E SUBVERSÃO

As manifestações da contracultura eram ao mesmo tempo uma afirmação cultural e um protesto político. A natureza subversiva destas demonstrações estava em escancarar a repressão do corpo e dos impulsos que a “afluência” (como assinala Marcuse) opera, no nível do indivíduo, para que seus membros vivam de acordo com suas instituições e seu modo de produção. Conhecida como “política do corpo”, a estratégia de baby-boomers para endereçar sua crítica e sua mensagem ao público estava na prática, muito mais do que no discurso ou na pregação. Muito comuns nos protestos e passeatas de maio de 1968 em Paris, em Londres, na Itália ou nos Estados Unidos era a presença do sexo livre, do nudismo, do consumo de drogas, da expressão das dimensões espirituais por meio de sacerdotes e rituais pagãos, bem como na celebração de sua própria manifestação cultural, assentada no princípio de absoluta liberdade criativa, sobre a qual se realizavam “happenings”, festivais de música auto-regulados, exposições de teatro confrontacional e dança performática. A estirpe de seus participantes integrava toda uma questão estética tão relevante quanto os outros aspectos, reluzindo uma diversidade de cores, tecidos, adornos artesanais e desafios aos estereótipos sexuais — homens com longas madeixas e mulheres de cabelo curto.

O objetivo era claro: provocar o público e evidenciar o grau de

recalque e repressão a que o próprio indivíduo se submete. Como elabora Marcuse, o homem executa funções pré-estabelecidas dentro da hierarquia da produção capitalista, operando dentro da divisão especializada do trabalho. Seu trabalho é alienado, pois não é dono do meio de produção e integra somente uma das etapas da linha de produção; o produto final e toda a organização e administração da cadeia produtiva não lhe diz respeito. Por isso mesmo, seu trabalho exige que suprima a sua libido e seu desejo pela gratificação imediata, pela recompensa, que integra o princípio do prazer subjacente a seu inconsciente. Com a indústria de entretenimento, as formas de lazer institucionalizadas tornam a fruição do tempo livre uma relação mecânica, pois o homem passa a se preocupar mais em recarregar suas energias para o trabalho alienado do que atuar em prol da liberação criativa e a eterna construção do sujeito social, autêntico, relacional e plural.

Com o advento da cultura de massas, Marcuse assinala que “não se pode deixar o indivíduo sozinho, a si próprio. Pois se tal acontecesse, (...) a energia libidinal do indivíduo, gerada pelo id, lançar-se-ia contra suas cada vez mais extrínsecas limitações (...), assim arrasando o ego da realidade e seus desempenhos repressivos” (Marcuse, 1999: pág. 60). Aí é que o filósofo francês capta o caráter político destas manifestações: “As perversões expressam a rebelião contra a subjugação da sexualidade à ordem de procriação e contra as instituições que garantem essa ordem. A teoria psicanalítica vê nas práticas que excluem ou impedem a procriação uma oposição à continuidade da cadeia de reprodução e, por conseguinte, da dominação paterna” (1999: pág. 61).

Os protestos estudantis dos EUA tinham como pano de fundo a indignação contra a participação dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã, porém, muito mais importante do que a consecução deste objetivo era toda a articulação de uma práxis antagônica ao status-quo, no que diz respeito às esferas de comportamento e cultura. Hobsbawn nota que “o importante era sem dúvida não o que os revolucionários esperavam conseguir com suas ações, mas o que sentiam e como sentiam fazendo isso” (Hobsbawn, 1994: pág. 326). Um retrato fiel a considerações como esta foi o protesto anti-guerra realizado na porta do Pentágono, em 1967. Cerca de 150 mil pessoas, tendo à frente o líder do Youth International Party (Yippie), Jerry Rubin, um dos expoentes do movimento pelos direitos civis, Abbie Hoffman, e o poeta Allen Ginsberg, se reuniram no gramado para um protesto pacífico, enquanto recitavam um mantra que exorcizava o “karma negativo” que pairava sobre o país e, especificamente, sobre seus governantes e suas forças armadas. Em depoimento presente no livro de Szatmary, Ray Mongo, líder estudantil da época, descreve o sentido subjetivo que a manifestação o passou. “Nós queríamos estar chapados, largados e livres.

Éramos orgulhosos de sermos indivíduos” (2000: pág. 171).

No verão de 1968, o Yippie, em conjunto com outra organização estudantil — Students for a Democratic Society (SDS), encabeçada por Tom Hayden e Rennie Davis — convocou uma manifestação para protestar e tumultuar a convenção do Partido Democrata, em Chicago. Como reproduzido na obra de Szatmary, o panfleto Yippie dizia: “O Partido Democrata está morrendo. Enquanto ele agoniza, nós celebraremos o Festival da Vida. (...) Junte-se a nós em Chicago em agosto para um festival internacional de juventude, música e teatro” (2000: pág. 173), enquanto era proposto “fazer amor nas praças, cantar, rir, publicar jornais, organizar uma convenção de sarro e celebrar o nascimento da AMÉRICA LIVRE em nosso próprio tempo” (IDEM). Em meados de 1968, assinala Szatmary, a National Students Association (Associação Nacional de Estudantes) estimou que quase 40 mil estudantes estavam engajados em 221 manifestações espalhadas em 101 universidades pelo país (2000: pág. 171).

O festival de música de Woodstock, realizado entre os dias 15 e 17 de agosto de 1969, foi considerado o ápice da Contracultura nos anos 60. Durante três dias, vinte *performers*, entre artistas-solo e conjuntos musicais, tocaram para uma multidão estimada entre 400 mil e 500 mil pessoas. Seu status quase místico como a menina-dos-olhos do movimento hippie deveu-se ao fato do festival ter cumprido a promessa inscrita em seu slogan, “três dias de paz e música”. Dada a magnitude do evento e suas condições — o festival, originalmente, fora concebido para público de 40 mil pessoas, mediante compra de ingresso a 18 dólares; a imensa maioria dos presentes havia invadido as cercas da fazenda de 300 acres alugada para sua realização — o não-registro de distúrbios em massa acalentou a promessa de um novo mundo possível, baseado na coexistência harmônica.

Durante as apresentações, referências políticas permearam algumas apresentações. Destacou-se aquela mais pungente, a interpretação de Jimi Hendrix do hino estadunidense, tocado na guitarra. A dissonância de sua guitarra e seus efeitos de feedback remetiam à Guerra do Vietnã, reproduzindo a sonoplastia de um confronto militar. O cantor folk Country Joe, mais explícito, fez uma paródia das táticas de animação de torcida das cheer-leaders, algo encrustado na cultura estadunidense, e exortou a platéia a soletrar a palavra FUCK, para embalar a música “I-feel-like-I’m-fixing-to-die rag”, cujo refrão dizia: “And it’s one, two, three/ What are we fighting for?/ Don’t ask me, I don’t give a damn/ Next stop is Vietnam/ And it’s five, six, seven/ Open up the pearly Gates/ Well there ain’t no time to wonder why/ Whoopee! we’re all gonna die”. (e é um, dois, três/ Em nome do quê estamos lutando?/ Não me pergunte, eu não dou a mínima/ A próxima parada é Vietnã/ e é cinco seis, sete/ Abra os portões de pérola/ Não há tempo de indagar pelo motivo/ Eba! vamos todos morrer).

2.6. REAÇÃO CONSERVADORA E A FALÊNCIA DE PROPOSTAS

À essa altura do campeonato, o Estado norte-americano já havia decifrado a mensagem. A repressão que se seguiu aos protestos pacíficos foi dura, não tanto pela ameaça de tumultos, mas pela subversão latente em seu comportamento provocativo, que suscitava e dividia opiniões. A onda de revoltas estudantis deveria ser estancada. Durante os protestos em frente ao Pentágono, 647 manifestantes foram presos. À ocupação dos prédios da Universidade de Columbia por seus estudantes, a resposta foi violenta. O protesto, reação agressiva contra a afiliação da universidade a um órgão de pesquisa ligado ao Ministério da Defesa, terminou com a invasão dos prédios pela polícia, que entrou em confronto com os revoltosos. Foram presas 698 pessoas; outras 120 ficaram feridas. No que se refere ao protesto de Chicago contra o Partido Democrata, o prefeito da cidade solicitou a Washington seis mil homens da Guarda Nacional, seis mil tropas federais armadas com tanques e bazucas, além de determinar turno de 12 horas às forças municipais. Os manifestantes não foram páreos para a truculência do Estado: seguiu-se uma batalha campal que resultou na prisão de 641 manifestantes.

À medida em que os anos 1960 chegavam a seu fim, o ímpeto revolucionário da Contracultura ia amainando. O acirramento da Guerra do Vietnã, bem como a clara hostilidade dos aparatos de repressão do Estado, deixavam patente ao chamado poder jovem que este se via isolado em sua luta, e ainda sem as armas apropriadas: as táticas de resistência pacífica e conscientização não encontravam ecos em outros estratos sociais. Ademais, a tal mudança do consciente, o desvencilho de preconceitos, se dava em nome do consumo fetichizado de mercadorias como vestimentas e estimulantes químicos. Roszak, ao pesquisar e considerar sobre o conteúdo da imprensa *underground* da época, sustenta que esta mídia “é dominada freqüentemente pelo princípio de inversão: o que os jornais comuns chamariam de ‘escandaloso’ nós proclamamos como ‘maravilhoso’. Mas a compreensão do fato não vai além. Não se procura discriminar, mas apenas manipular”. (Roszak, 1969: pág. 153). A formação de todo um universo de signos identitários, repletos de produtos que davam coesão (estética, ao menos) a uma nova categoria social, sugeria também a inserção dos jovens em todo um “novo modo de vida”, veiculado pelo clichê publicitário comum a todo nicho de mercado. Ou seja, a Contracultura, em certos níveis, falava no mínimo denominador comum da cultura de massa, pois

sem o LSD, as roupas, a indústria automobilística, a indústria fonográfica e seu conjunto de inovações tecnológicas, os hippies não poderiam afirmar sua identidade: ela está também assentada em símbolos do progresso capitalista, senão dependente. Prova disso está no faturamento da marca de jeans Levi Strauss, que, segundo estatísticas apresentadas por Szatmary, dobrou suas vendas entre 1963 e 1966 (Szatmary, 2000: pág. 147); ou nos lucros da venda de discos nos Estados Unidos, que, de acordo com Hobsbawn, evoluiu de US\$ 277 milhões em 1955 para US\$ 2 bilhões em 1973 (Hobsbawn, 1994: pág. 321); ou ainda no fato de Woodstock ter sido organizado por John Roberts, um jovem milionário recém-formado pela Universidade da Pensilvânia.

Muitos foram os sinais do fim de uma época. Ao movimento estudantil, a pá-de-cal foi lançada em maio de 1970, quando um protesto anti-guerra na Universidade de Ken State terminou com a morte de quatro estudantes, baleados após a Guarda Nacional abrir fogo contra os manifestantes. Em declaração contida no livro de Szatmary, Cheryl McCall, na época colaboradora do fanzine South End, relembra o sentimento que a acometeu após o evento: “Eu pensei que a guerra estava em escalada, que nunca iria acabar, que Nixon estava totalmente louco, que essas pessoas haviam dominado tudo, que o Movimento não tinha qualquer chance. Eles não suportavam nos ver protestando e marchando nas ruas, mas agora eles iriam simplesmente nos matar” (Szatmary, 2000: pág. 189).

As mortes de Jimi Hendrix (setembro de 1970) Janis Joplin (outubro de 1970) e Jim Morrison (julho de 1971), todas por overdose, constataram o *ethos* auto-destrutivo da geração. Eram três artistas sínteses daquela época. O fato de todos terem morrido aos 27 anos, idade “perigosamente” próxima aos trinta anos — marco etário que representa o fim da juventude — cumpre a vontade expressa por Pete Townshend, guitarrista do The Who, que na música “My Generation” diz “esperar morrer antes de ficar velho”. Nada mais coerente ao sentimento destes tempos; de acordo com Hobsbawn, para estes jovens “a juventude era vista não como um estágio preparatório para a vida adulta, mas, em certo sentido, como o estágio final do pleno desenvolvimento humano” (Hobsbawn, 1994: pág. 319). A celebração da juventude se dava “em nome da ilimitada autonomia do desejo humano. Supunha um mundo de individualismo para si mesmo levado aos limites” (1994: pág. 327), casada com uma moral hedonista que tornavam muitos jovens reféns da exploração desenfreada do próprio corpo, guiando-o à exaustão para a obtenção de prazer. A decadência e a falência de propostas utópicas da Contracultura estava nítida.

Jerry Casale esteve presente no protesto da universidade de Ken State, em 1970, e testemunhou a reação truculenta da Guarda Nacional e a morte dos quatro estudantes. Em entrevista à revista eletrônica

estadunidense “Acid Logic”, Casale deixou claro qual o grau de relevância que o episódio teve para sua formação e para o movimento da contracultura em geral. “Eu estava literalmente no meio de tudo. Eu conhecia Allison Krause e Jeffery Miller, dois dos estudantes mortos. Todos nós estávamos fugindo deles [os agentes policiais], enquanto eles disparavam bombas de gás lacrimogênio em nossa direção, porque estávamos protestando contra a decisão de Nixon de bombardear o Camboja. Eu vi o enorme rombo que o rifle M-16 abriu nas costas de Alisson. Eu quase desmaiei. Daquele dia em diante, eu não era mais um hippie. Eu nunca teria pensado a idéia da De-evolution se isso não tivesse acontecido”.

Os eventos de Ken State foram um indício do fim de uma época. Porém, se considerado isoladamente, não justifica os diversos sintomas pós-modernos contidos na produção artística de Devo, considerada em todas suas nuances. De fato, ainda mais determinantes ao surgimento da banda na forma em que conhecemos são processos que se desenrolariam ao longo da década de 70. A crise do Estado keynesiano, o choque dos preços do petróleo, em 1973, e o conseqüente início de uma reestruturação administrativa da economia global levou a novas formas de sociabilidade, que cultuavam valores diversos daqueles dominantes até então.

3. OS DESDOBRAMENTOS DO REGIME DE ACUMULAÇÃO FLEXÍVEL

No período compreendido entre 1968-72, o capitalismo passaria por um fenômeno que os principais economistas da época denominaram “estagflação”, termo criado para designar um estado de coisas no qual a inflação — processo de desvalorização da moeda, alta artificial dos preços e queda do poder aquisitivo — advinha da estagnação econômica, ao contrário do verificado no período entreguerras, no qual a inflação era relacionada ao superaquecimento da economia.

Imersos num período de extraordinário crescimento econômico, os estados nacionais da época fomentavam a demanda atuando como reguladores da economia, redistribuindo a renda entre a população, apoiados em um aparato complexo de seguridade social. No entanto, a saúde da economia passou a degradingolar quando os altos salários e o ônus dos encargos sociais passaram a influir no acúmulo de capital das empresas. Disse-se aqui, no capítulo anterior, que o sistema keynesiano era característico por injetar doses de planejamento estatal no desenvolvimento da produção, trabalhando com metas estabelecidas a longo prazo em cenários futuros de simulação de demanda, visando tornar a economia previsível, estável e imune a crises decorrentes da especulação desenfreada, apresentando um perfeito e constante equilíbrio entre oferta e procura. Houve um momento em que este planejamento passou a impedir que o grande capital adequasse sua produção e seus

investimentos a uma forma mais flexível, que possibilitasse maior acúmulo e retorno mais imediato de capital aplicado — o que poderia ser obtido com a expansão dos investimentos e uma renovação mais volátil da tecnologia e da demanda.

O Estado, porém, se viu numa encruzilhada, pois sua legitimidade dependia da manutenção das garantias sociais de emprego pleno e encargos trabalhistas. Em um período de bonança no qual o aumento real de salários foi considerável, o lucro das empresas começou a se restringir. Comprometido com sua função social, o Estado não optou pelo aumento de impostos ou por uma reforma trabalhista, e sim passou a imprimir papel-moeda na tentativa de estimular a economia, o que causou uma alta da inflação, que se manteria em sobressaltos até o início dos anos 80.

O mercado mundial ainda experimentou um breve boom econômico de 1971-73, particularmente por que os Estados Unidos, maior motor da economia mundial, percebeu que o rendimento de seu setor produtivo foi em parte sacrificado, já que a maioria dos investimentos esteve fortemente concentrado no setor aero-espacial e nos esforços e despesas militares com a Guerra do Vietnã. O que o presidente Richard Nixon fez, portanto, não foi nada além de recuperar a capacidade de sua indústria, que se manteve ociosa durante todo o tempo.

A crise ficou ainda mais aguda após a decisão da Organização de Países Exportadores de Petróleo (OPEP) de elevar dramaticamente o preço do barril do petróleo e impor embargo ao Ocidente durante a guerra árabe-israelense de 1973. A alta do preço do petróleo, a matéria-prima mais fundamental do regime fordista, afetou em cheio os custos de produção. Os preços estratosféricos que passaram a regular o comércio do barril geraram uma crise de fundos dentro de um cenário recessivo; os estados se viam atolados em fluxos, proveniente dos petrodólares e da já escalante inflação. Este excesso de fundos passou a inchar artificialmente os preços do mercado imobiliário e acarretou uma crise no sistema financeiro internacional. Pela primeira vez em suas vidas, os baby-boomers se confrontavam com um cenário de crise econômica.

O processo de estagflação incitou as grandes corporações monopolistas a procurarem saídas para o entrave. O cenário abriu precedentes para a ascensão de teóricos econômicos desprestigiados durante toda a era do *Welfare-State*, notadamente os chamados teólogos de mercado, ou neoliberais, como Milton Friedman e Theodore von Hayek, que sempre defenderam o afastamento do Estado da gerência econômica. Novos métodos de administração foram explorados: o mercado de trabalho começou a afrouxar a relação com a mão-de-obra. Contratos duradouros e contemplados pelos direitos trabalhistas foram gradativamente substituídos por contratos temporários de trabalho, no qual o empregador requisitava um

prestador de serviços, e não mais um funcionário pertencente à estrutura e ao corpo da empresa. De forma totalmente distinta, os trabalhadores temporários sabem que são peças dispensáveis dentro da cadeia hierárquica da produção, já que, como diz o geógrafo estadunidense David Harvey em sua obra seminal “A Condição Pós Moderna”, “a atual tendência dos mercados de trabalho é (...) empregar cada vez mais uma força de trabalho que entra facilmente e é demitida sem custos quando as coisas ficam ruins” (Harvey, 2004: pág. 144). Portanto, suas trajetórias não são marcadas por carreiras sólidas e fixas, mas sim pela alta rotatividade.

Mais do que a força e a legitimidade do Estado, o fortalecimento do papel do grande capital dentro do sistema econômico deu um duro golpe no conceito de Estado-Nação. O capital destas empresas passou a se expandir, migrando dos tradicionais centros industriais, como o norte dos Estados Unidos, a região carbonífera da Inglaterra e Vale do Rühr alemão, para procurar novas oportunidades em lugares de recente história industrial e, o que é mais importante, de débil mobilização sindical e frágeis bases políticas, o que garantia uma série de incentivos fiscais às empresas e o desconhecimento ou desrespeito às normas trabalhistas por parte da esfera pública. Novos pólos industriais e tecnológicos e centros dinâmicos do capitalismo começaram a surgir, com destaque para o Vale do Silício, na Califórnia; os Novos Países Industrializados (NIC’s), situados no sudeste asiático; e países atrasados como China, Índia e Brasil, que recepcionaram o grande capital ostentando uma fonte aparentemente inesgotável de matéria-prima, base energética e mão-de-obra. Estavam lançadas as bases para uma vertiginosa globalização da economia, organizando o mundo em uma rede difusa e interdependente de fluxos de capital, graças à profusão da tecnologia de satélites, o que aumentou de maneira exponencial a rede de comunicação mundial entre mercados e da transmissão midiática em tempo real, atingindo os recantos mais remotos do planeta.

Em tempos de recessão, as grandes empresas buscam por estratégias para se reerguerem, e uma delas é a diversificação do mercado consumidor. Considerada obsoleta, a presença do estoque da indústria fordista deu lugar ao sistema de produção “just-in-time”, uma inovação difundida pela economia japonesa, que manuseava estoques de pequenos lotes. Acompanhada de uma crescente automação da produção, o modo de gerência “just-in-time” permitia às empresas se adaptarem a um novo tempo de giro de capital, bombeando o mercado com produtos e tecnologias de predomínio cada vez mais efêmero; desta forma, o abastecimento do mercado ocorria de forma mais eficiente e imediata, bem como havia menos chance das empresas sucumbirem à concorrência e ao estabelecimento de novos padrões de consumo.

David Harvey sinaliza, de forma astuta, que “a aceleração do tempo

de produção teria sido inútil sem a redução no tempo de giro no consumo” (Harvey, 2004: pág. 144). Para que isso acontecesse, as empresas se viram estimuladas a fragmentar o mercado consumidor, de tal forma que seus conglomerados estavam aptos a satisfazer as demandas de uma imensa variedade de nichos especializados de consumo. A acumulação em pequenos lotes do método “just-in-time” tornava isso possível, alojando e destinando a produção de forma a fragmentar e personalizar o consumo.

3.1. BABY BOOMERS: MATÉRIA-PRIMA DE UMA NOVA SOCIEDADE CAPITALISTA

O motivo para a insurgência de um mercado plural, diversificado, de demandas voláteis, está centrado em dois fatores. Primeiramente, as grandes corporações, ao reduzirem com sucesso seus custos — flexibilizando a mão-de-obra e otimizando a produção, empregando tecnologias de alto padrão na elaboração de robôs industriais, programas de simulação computadorizada de riscos e na crescente portabilidade e mobilidade de produtos de alto valor agregado, por meio da invenção do chip — estavam compelidas a concentrar seus gastos em atividades do terceiro setor da economia: o setor de serviços, que conquistou fatias cada vez maiores do mercado de trabalho à medida que o tempo passava, tornando-se o principal arrematador da força de trabalho. A função do marketing, da pesquisa de mercado e da publicidade adquiriu importância fundamental a partir dos anos 70. Competia a estas atividades, segundo Harvey, a tarefa de mobilizar “todos os artifícios de indução de necessidades e de transformação cultural” (2004: pág. 148). Muito mais do que departamentos internos da grande empresa, estas funções passaram a ser a atividade central de firmas autônomas, que ofereciam estes serviços a mais de uma empresa mediante um contrato de prestação de serviços, o que caracteriza uma terceirização da economia e um redirecionamento de forças produtivas dentro do sistema capitalista. Ao disseminar seus logos, slogans e marcas em ações de patrocínio e apoio cultural a diversos eventos, bem como marcando uma presença sufocante no espaço físico da realidade e no espaço virtual da mídia, as grandes corporações almejavam um status onisciente dentro da civilização.

Ainda que o sucesso econômico estivesse diretamente associado ao acompanhamento de tendências de nichos mercadológicos e na

desmontagem dos grandes estoques, de maneira alguma esta nova configuração trouxe mais competitividade aos pequenos negócios; como nota Harvey, “na medida que a informação e a capacidade de tomar decisões rápidas num ambiente deveras incerto, efêmero e competitivo se tornaram cruciais para os lucros, a corporação bem organizada tem evidentes vantagens competitivas” (2004: pág. 150). A década de 70 foi a pioneira nos processos de fusões entre corporações, deflagrando a montagem de oligopólios que atuavam em praticamente qualquer área de mercado e monopolizavam as informações sobre as tendências da demanda e dos investimentos mais rentáveis.

O segundo fator está no cerne das transformações sociais decorrentes destas novas formas de organização da produção. Como vimos, a contracultura e toda uma geração que viveu sob seu prisma, partilhando de uma ou outra reivindicação em prol da expansão das subjetividades, minou constantemente as formas de sociabilidade da sociedade ocidental, das quais emanavam as referências para a inserção de indivíduos em instituições definidoras do papel deste dentro da dinâmica dos conflitos de classe ou dentro de algum espectro identitário cultural, geracional ou político. No entanto, a propagação, pela contracultura, de uma cosmovisão auto-centrada, acarretava esta pulsão da contracultura pela eliminação de contradições semânticas, fruto de antagonismos históricos que tinham como pano de fundo a disputa pela hegemonia num contexto coletivo. Ao contrário, estes jovens abraçavam toda sorte de religiões, correntes políticas e filosóficas, escolas artísticas, estilos musicais e formas estereotipadas de tradição popular.

O acúmulo indistinto e, de certa forma, pragmático, elencando uma miríade de elementos perfeitamente ajustáveis conforme a subjetividade do sujeito enquanto um personagem isolado, manteve a configuração social desapegada, fria. Parâmetros, líderes, ou regras se tornaram prescindíveis — de acordo com o sociólogo polonês Zygmunt Bauman, em seu livro “Modernidade Líquida”, “as instituições sociais estão mais que dispostas a deixar à iniciativa individual o cuidado com as definições e identidades, e os princípios universais contra os quais se rebelar estão em falta” (Bauman, 2001: pág. 30).

A ascensão deste novo tipo de individualismo, celebrado pela moral hedonista, só foi possível graças ao declínio das instituições tradicionais como Igreja, Estado, Família e Classe. O ecletismo e a busca por uma vida de prazeres imediatos, terrenos, tornou a moral religiosa pouco atraente, dado o grau de exigência da Igreja Católica em relação a seus fiéis no tocante à renúncia ao corpo, preservando a experiência mundana para o alcance de um futuro eterno, porém distante, além da morte.

A composição da família nuclear (pai, mãe e filhos) erodia frente ao

ingresso da mulher em diversas áreas do mercado de trabalho anteriormente dominadas pelos homens. A consecução de objetivos estritamente individuais tendia a afastar os indivíduos do casamento e de todos os contratos e responsabilidades que esta relação acarreta — a divisão de bens, a manutenção do lar, a criação dos filhos e, mais fundamentalmente, a manutenção de laços emocionais sólidos e duradouros. Como aponta Bauman, “A ‘escolha racional’ na era da instantaneidade significa *buscar a gratificação evitando as conseqüências*, e particularmente as responsabilidades que essas conseqüências podem implicar. Traços duráveis da gratificação de hoje hipotecam as chances das gratificações de amanhã” (Bauman, 2001: pág. 148).

Por último, a capacidade de articulação dos sindicatos foi pulverizada pela nova organização do trabalho, baseada em contratos temporários. Além disso, a galopante automatização das fábricas deu início a um processo de desemprego estrutural, já que aquelas funções cumpridas dentro de um sistema econômico de grau tecnológico ultrapassado nunca mais iriam voltar. Em tempos de incerteza e de decadência do poder de barganha do Estado Nacional sobre as empresas — que se transformaram em trustes e imensos cartéis, estendendo suas fronteiras sobre todos os continentes — nada parecia equivaler à opulência das grandes corporações, pois, à decisão de relocar seus investimentos para outra área do globo, o Estado se transformava em seu refém, este mesmo Estado cujo principal compromisso agora era estabelecer condições favoráveis para o desenvolvimento de atividades ligadas ao atendimento das necessidades corporativas.

Ademais, a segmentação do mercado e o aparecimento de diversas atividades e serviços que se conectam como apêndices à produção industrial e de signos e imagens sedutoras dispersou a força de trabalho, de forma que sua organização como classe se via inviável, já que o conjunto em si não formava uma totalidade, não configurava uma unidade de interesses e metas. A mobilização de classe, que reunia um estrato social homogêneo e cooperativo, representando oposição a outro estrato, passou a ser ocupada por uma preocupação constante com as próprias habilidades individuais de adaptação às renovações impostas pelas forças produtivas. Como expõe Bauman, o indivíduo, desprovido de textura social, tinha só a si mesmo a culpar. “Se ficam doentes, supõe-se porque não foram suficientemente industriais para seguir seus tratamentos; se ficam desempregados, foi porque não aprenderam a passar por uma entrevista ou porque são, pura e simplesmente, avessos ao trabalho; se não estão seguros sobre as perspectivas de carreira e se agoniam sobre o futuro, é porque não são suficientemente bons em fazer amigos e influenciar pessoas” (Bauman, 2001: pág. 43).

3.2. COOPTAÇÃO PELA SEDUÇÃO

Os assassinatos de Ken State e a continuidade da Guerra do Vietnã abalaram a esperança de muitos baby-boomers em uma “revolução de valores”, ou na “queda sistema”, substituindo o *status-quo* por um sonho baseado no retorno a um estado de coisas no qual vigorava fortes laços comunitários e uma intensa ligação do Homem com a espiritualidade e a imaginação criativa, liberando as pessoas para a arte e o sexo. No entanto, muitos deles se aproximavam dos trinta anos de idade. Na ressaca dos anos 70, esta geração, tendo passado pelo ensino superior, passou a adentrar o mercado de trabalho. Mais do que uma submissão às exigências deste mercado, centradas na volatilidade dos contratos e na rotatividade constante de habilidades, os baby-boomers se chafurdaram em indulgência frente aos novos tempos.

O dismantelamento de identidades associadas ao fordismo, que se aglutinavam sob o prisma das instituições tradicionais, significou em primeira instância uma libertação do indivíduo do pensamento mecanizado, previsível que lhes inculcava o tipo de preconceito moral e estético avesso a uma vida mais fluida, dinâmica, cambiável. Contudo, o passo seguinte era verificar em nome do quê se daria esta nova liberdade.

A diversificação de mercados, originada pela crise econômica de início e meados da década, incitou o capitalismo a explorar comercialmente um nicho mercadológico que se encaixava perfeitamente com sua necessidade de acelerar o tempo de giro do capital, sucedendo-se em renovações constantes de artigos de consumo fugazes: a indústria de entretenimento. O capitalismo passou a apostar alto neste segmento, cooptando diversas formas de comportamento, recreações, espetáculos, cinema, distrações, modas e estilos de rock, arregimentando-os como artigos massificados de consumo, dispostos todos numa mesma prateleira freqüentada por um mercado consumidor amplo, fragmentado em indivíduos.

O tratamento dispensado a estes serviços pela publicidade faz com que todos os valores humanos e culturais investidos em seu âmage sejam apreciados de maneira frívola, fútil. Isso porque sua divulgação depende da aplicação de um verniz espetacular, que o caracterize como um produto de consumo serializado, porém, distinto, que apele para os sentidos do consumidor-espectador. Elucida o ensaísta brasileiro José dos Santos Ferreira: “O simulacro, tal qual a fotografia a cores, intensifica o real. Ele fabrica um hiper-real, espetacular, um real mais real e mais interessante que a própria realidade. (...) Com isso, somos levados a exagerar nossas

expectativas e modelamos nossa sensibilidade por imagens sedutoras” (Santos 2004: pp. 12-13).

Certas frases são guardadas para a história como um retrato fiel de um acontecimento ou de uma época. No caso dos anos 70, o rótulo que grudou foi aquele dado pelo jornalista e observador social estadunidense Tom Wolfe, que em 1976 lançou um artigo chamado “The Me Decade and The Third Awakening” (A Década do Eu e o Terceiro Despertar). A referência à “década do eu” capturou a obsessão narcisista destes tempos. Serviços como cirurgia plástica, transplante capilar passaram a fazer parte do hábito de consumo. Como aponta a obra supracitada de Szatmary, cerca de 40 bilhões de dólares foram gastos por estadunidenses solteiros em bares, resorts e complexos em sua busca por parceiros dispostos ao sexo (Szatmary, 2000: pág. 207); práticas como a troca de casais e relacionamento aberto se tornaram usuais entre baby-boomers. Produtos e serviços como processadores de alimento, TV a cabo, cirurgia plástica e transplante capilar foram abraçados como símbolos da década.

Outra tendência notada na época era a constante preocupação e, conseqüentemente, dispensa de tempo e dinheiro com questões subjetivas, voltadas à valorização da própria imagem e à exploração do âmbito emocional. Terapia do grito, experiências de auto-privação e sessões de análise em conjunto se tornaram atividades comercializáveis e acessíveis nos anos 70, e não exigiam dos participantes/clientes que se despojassem de sua vida profissional e de suas posses em prol de uma vida devotada ao espírito. Szatmary detecta uma nova postura adotada pela geração em curso: “Ao contrário dos hippies, que discutiam com seus amigos sobre como mudar o sistema social, a geração baby-boom nos anos 70 gastavam dinheiro para sessões grupais que escavavam profundo na psique individual de seus participantes. Em suas posses materiais, suas relações íntimas e suas auto-explorações, baby-boomers dos anos 70 se tornaram obcecados com suas próprias necessidades e às vezes excessivos desejos” (Szatmary, 2000: pág. 208).

A geração, portanto, que afrontou os tabus e as fundações da civilização ocidental ao preconizar o fim do recalque, a perseguição de aventuras e experiências para além dos limites do prazer, a espontaneidade jovial, a verdadeira liberdade individual, livre das amarras das formas institucionalizadas de vida, viu e assimilou a transformação de seus ideais libertários e hedonistas em formas institucionalizadas de “fornecimento de serviços bastante efêmeros em termos de consumo”, como assinala Harvey (Harvey, 2004: pág. 258). Dentro deste novo contexto, esta liberdade alcançada, esta exacerbação do individualismo se dá em nome da transformação do indivíduo em consumidor: a massa de consumidores esvazia o debate público e a discussão sobre valores modernos como

Razão, Progresso e Verdade, cada um dos quais propondo soluções a uma coletividade de forma a perpetuar-se como modelo universal, segundo o fio-condutor de um pensamento linear, causalista. O consumidor pós-moderno busca satisfação aqui e agora, flutua com sua identidade fragmentada na micrologia do cotidiano saturado por signos massificados de consumo, e transfere sua lógica consumista, binária, à relação que possui com valores humanos, abstratos, culturais. Para Harvey, ser um membro da “sociedade do descarte” “significa ser também ser capaz de atirar fora valores, estilos de vida, relacionamentos estáveis, apego a coisas, edifícios, lugares, pessoas e modos adquiridos de agir e ser” (2004: pág. 258). Conceitos como ideologia, vanguarda, fidelidade ideológica/partidária, coesão, coerência, revolução são elementos obsoletos no panorama da “Modernidade Líquida”, ou do “Regime de Acumulação Flexível”, pois, na constatação de Bauman, os contratos entre pessoas e instituições são “temporais e transitórios por definição, por projeto e por impacto pragmático — e assim passíveis de ruptura unilateral(...); estão sujeitas aos mesmos critérios de avaliação de todos os outros objetos de consumo” (Bauman, 2001: pág. 187).

Voltaremos agora à análise do cenário musical dos anos 70, para conhecer suas formas próprias, relacioná-las às características intrínsecas desta incipiente identidade pós-moderna e assim distingui-lo e compará-lo com as tendências que imperavam na década anterior, bem como saber de que modo os futuros integrantes do Devo absorviam esta produção musical.

4. SHOWBIZZ: A ERA DO EXCESSO

O ruído dissonante das guitarras deixou de representar a voz transgressora, a trilha sonora de uma utopia; ou mesmo o rugido primitivo, rústico, que acompanharia o dismantelamento das tradições, dos dogmas, das hierarquias seculares. Considerando os dados da indústria fonográfica apresentados por Szatmary, de fato, o rock virou o principal carro-chefe de uma riquíssima indústria cultural. Em 1975, o estilo musical correspondia à cerca de 80% de todas as vendas de discos nos Estados Unidos (Szatmary, 2000: pág. 218); dois anos antes, em 1973, o faturamento do mercado fonográfico alcançou a cifra de 2 bilhões de dólares, ultrapassando com folga os lucros (referente ao mesmo ano) da Broadway (US\$ 36 milhões), do cinema (US\$ 1,3 bilhão) e televisão (US\$ 1 bilhão) (IDEM).

Esta elevação do rock a uma verdadeira mina de ouro está associada a uma importante mudança no público consumidor. Desiludidos com o prosseguimento da Guerra do Vietnã, afrontados com seguidos atos de repressão ao sonho dourado, o rock mudou sua face no alvorecer dos anos 70. Uma abordagem lírica mais branda, estritamente subjetiva, passou a dominar a produção cultural assimilada por uma massa atomizada de consumidores, apática e cética demais para se ocupar com grandes ambições coletivas. A água bateu na bunda enquanto as grandes corporações arquitetavam um novo modelo de sociabilidade e capitalismo. Subitamente, os jovens de ontem eram adultos preocupados com seu futuro profissional. Em entrevista à revista estadunidense “Juice Magazine”, Mark Mothersbaugh assinalou: “Todos se tornaram politicamente apáticos. Eles perceberam que o governo não via problemas em atirar nas pessoas que não gostavam do que havia sido feito. Não existia ‘Bob Dylans’ ou vozes de

consciência”.

Artistas folk como James Taylor, Joni Mitchell e Linda Ronstadt deram o tom de um segmento significativo da época. O folk dos anos 70 não era provido da mesma tradição que acompanhava o estilo na década passada, muito próximo às canções populares de protesto. Apresentava uma sonoridade mais leve, polida, um pouco distante das raízes rústicas do country; suas letras confessionais, intimistas, apelavam às carências pessoais e emocionais de milhões de adultos solteiros — uma categoria social que, segundo Szatmary, cresceu 117% dentro do decênio 1968-78, nos Estados Unidos (2000: pág. 202). Estes músicos não possuíam uma concepção totalizante de seu público — ao contrário de outros artistas como Bob Dylan e Joan Baez, que procuravam mobilizar toda uma geração em torno de princípios e ideais —, mas sim dividiam suas experiências individuais com o ouvinte, relatando seu ponto de vista como uma específica percepção subjetiva, não absoluta. O egocentrismo latente desta produção cultural se relaciona como a promiscuidade entre as esferas do “público” e do “privado”, notada por Bauman: “Os cuidados e preocupações dos indivíduos enquanto indivíduos enchem o espaço público até o topo (...). O ‘público’ é colonizado pelo ‘privado’; o ‘interesse público’ é reduzido à curiosidade sobre as vidas privadas de figuras públicas e a arte pública é reduzida à exposição públicas das questões privadas e a confissões de sentimentos privados” (Bauman, 2001: pág. 46).

Bandas como Eagles mantiveram vivos os flertes da música da contracultura com o country, reconhecidamente uma das formas mais tradicionais de cultura popular estadunidense. De cabeça nos anos setenta, porém, o country-rock, recebeu uma roupagem leve, suave, diluída, em detrimento do carregado sotaque sulista e da performance rústica que caracterizava as músicas de sessentistas como Country Joe, Neil Young e Buffalo Springfield. Isso porque, ao invés de emular ou, na melhor das hipóteses, incorporar a oralidade e as lamentações deste estilo eminentemente rural, os Eagles não deixavam dúvidas a respeito de seu público alvo: o grande contingente de adultos solteiros, que procuravam em seus ícones e referências culturais a imagem do irmão mais velho, do sábio conselheiro. O resultado desta fórmula, que aparou os traços de regionalismo e se tornou mais cosmopolita, veio na forma de um estrondoso sucesso comercial: quatro singles e dois álbuns no topo das paradas. Hits como “Peaceful Easy Feeling” e “Take It Easy” marcam “o declínio do acid rock”, que, segundo a musicóloga britânica Sheila Whiteley, “era visto (...) como um trágico movimento da raiva ativista ao clima de iluminada apatia” (Whiteley, 2004).

O rock progressivo, outra vertente própria da época, constituía mais um braço da indústria de entretenimento que reafirmava sua absoluta recusa

a afrontar o público, sem tocar em temas complexos, ou mesmo tangíveis. Bandas típicas do estilo costumavam elaborar um mundo à parte de nostalgia e fantasia, conclamando os seus fãs a aderirem a uma viagem escapista. Jethro Tull, famoso pelo seu mítico vocalista/flautista Ian Anderson, tinha uma fascinação com a Idade Média e a recriava por meio de simbologias como vestimentas e freqüentes citações à imagem do trovador; a preferência por uma estética musical que remetia à cultura clássica, compondo músicas em formato épico, multi-orquestrado e multi-facetado, acompanhadas a letras de inglês arcaico, adicionava mais elementos à atmosfera geral. Da mesma forma, a banda King Crimson, do guitarrista-mago Robert Fripp, projetava em seus álbuns um som denso, experimental, que muito deve à música clássica moderna e ao free-jazz. Porém, tais sofisticações musicais, às vezes comprometidas com explorações sonoras pouco convencionais, novamente eram seguidas por convenções literárias um tanto banalizadas, como a obsessão do King Crimson pela mitologia marinha. Tantas outras bandas, como Yes, Electric Light Orchestra ou Emerson, Lake and Palmer, escolhiam pela completa renúncia à mensagem. Compreensivelmente, um certo clima de parnasianismo era intrínseco a estes tempos — envolto em preciosismos formais e na superexposições das personas estetizadas, encarnadas em pôsteres, capas de álbuns e apresentações, o progressivo era substancialmente um estilo alheio a qualquer sinal de inquietação, dúvida, revolta ou pessimismo, reafirmando sua positividade pela aura espetacular e radiante do virtuosismo instrumental e do escapismo de suas letras.

O maior epítome dos anos 70, entretanto, eram as bandas de Arena Rock. Nos Estados Unidos, grupos como Kiss, Aerosmith e Alice Cooper arrastavam multidões de centenas de milhares de pessoas a estádios e arenas, e conflagravam ali shows que exigiam altos gastos com produção e figurino, num apelo maciço (em termos de investimentos e tempo) à extravagância e ao hiperbólico, superando em excesso (e bota excesso nisso) a expectativa do público por teatralidade, decibéis e consumo de entorpecentes. Do outro lado do Atlântico, pela Europa Ocidental e principalmente na Inglaterra, bandas como Queen, T. Rex, Roxy Music e artistas-solo como Gary Glitter, David Bowie e Elton John monopolizavam as paradas de sucesso e realizavam disputadíssimos concertos regados a muitos efeitos especiais, muita maquiagem e purpurina, deflagrando uma atmosfera de ambigüidade sexual, constantemente erotizando o cotidiano das massas com canções maliciosas que, se moralmente inofensivas para o público fragmentado, vacinado contra escândalos, eram estimulantes ao consumo de passatempos, à postura e filiação desapegadas, pouco críticas, pragmáticas e cientes da absorção de clichês que massageiam a existência.

Este star-system configurado no cenário do rock glorificou mais do que nunca o excesso, o fugaz, o orgasmo fundado em si, sem nenhum propósito dialético, sem nenhuma relação histórica ou social. De acordo com o pensamento do francês Gilles Lipovetsky, em sua obra “O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas”, este é resultado natural do controle exercido pela publicidade sobre a produção cultural. “Sob o impulso convergente do rock e da publicidade, a imagem cênica agora implica (...) o abuso de originalidade, o excesso das aparências (...). Quanto mais há grupos e cantores, mais se impõe uma lógica publicitária total, mais há diferença marginal, mais se impõe a lógica do efeito, do impacto espetacular, da inovação moda” (Lipovetsky, 2005: pág. 216).

Os gastos com publicidade e divulgação que acompanhavam o lançamento de um disco, a preocupação com a montagem minuciosa da imagem de um artista, o processo meticuloso presente na elaboração dos espetáculos, com luzes, sirenes, explosivos, telões, plataformas gigantes, nuvens de gelo seco, figurino, pinturas, maquiagens, setlist — tudo isso converge para uma estética orquestrada nos mínimos detalhes, que deve garantir o impacto visual do artista junto ao público com base no look espetacular, fantástico, asséptico. A fidelidade do público — que não se constitui em espectadores, apreciadores, críticos, mas antes em consumidores, que se amontoam na busca da satisfação imediata de pulsões irracionais como aceitação social, sexo, intolerância e poder — é comprada mediante o impacto imagético do artista, o qual transparece a infalibilidade de sua performance, a perfeição de seu desempenho — mistificado. Acerca da predominância da aparência na cultura contemporânea, Harvey medita sobre o sentido semântico da publicidade: “A publicidade já não parte da idéia de informar ou promover no sentido comum, voltando-se cada vez mais para a manipulação dos desejos e gostos mediante imagens que podem ou não ter relação com o produto a ser vendido. Se privássemos a propaganda moderna da referência direta ao dinheiro, ao sexo e ao poder, pouco restaria” (Harvey, 2004: pág. 260).

Sem dúvida, com os aspectos levantados acima a respeito de suas manifestações sociais e culturais, a década de 70 foi um animal muito distinto da década passada. Se os anos 60 têm em Woodstock a expressão última de sua identidade, os anos 70 — a “década do eu”, os “anos de excesso” — são melhor representados pelo espetáculo e seus sintomas. David Bowie e sua personalidade cambiante, uma das quais — um pastiche de cenários Pop, em embalagem “*slick*”, “*smooth*”, “*cool*” — era a estrela de rock “Ziggy Stardust”, o alienígena bissexual sem sobrancelhas; Elton John, que possuía uma coleção de 200 pares de óculos escuros e mudava seu figurino a cada música em seus shows; Alice Cooper, que simulava execuções no palco e cortava cabeças de bonecas, espirrando sangue

falso na platéia; Queen, a banda das intoxicantes melodias vocais que, no estúdio, gravou a canção “Bohemian Rhapsody” em três semanas e precisou empregar, por 200 vezes, os efeitos de overdubs sobre todos os 24 canais disponíveis na mesa de som; ou o Kiss, que arrebatava fãs ancorados principalmente na aparência exótica de suas máscaras (muito mais do que na produção musical e lírica em si), as quais sustentavam mitos e traços fantásticos das personalidades encarnadas pelos membros da banda. Em análise de Lipovetsky, muito pertinente quanto ao caso do Kiss: “o que transporta os fervorosos não é nem uma qualidade humana, nem uma mensagem de salvação, é o charme de uma imagem sublimada e estetizada” (Lipovetsky, 2005: pág. 218).

Woodstock foi chamado, em freqüentes ocasiões, como “a junção de todas as tribos”, fazendo jus à exótica diversidade de facções políticas, seitas religiosas, entusiastas de estilos musicais, encontradas no lugar. O evento, no entanto, refletia uma união proveniente de sua ligação com a época, com o compromisso que seus membros tinham com a reconstrução social por meio da renovação de valores. Woodstock entrou para história como uma celebração daquilo que já se cultivava, tanto na micrologia do cotidiano quanto em várias outras manifestações da contracultura, pois a sociabilidade reinante naqueles três dias pode ser compreendida como uma tentativa de pôr a utopia em prática, de se provar que uma sociedade de inspiração anárquica, despojada, plural e extremamente devotada ao coletivo e ao espiritual poderia ver dias de glória em uma escala massiva.

O pretense estado de coletividade e união inerente ao espetáculo, entretanto, é passageiro, pois como o desejo é participar de um espetáculo previsível, estes valores são almejados pela produção massificada de um evento que apela para o denominador comum: é algo que encerra a possibilidade da existência de uma individualidade autêntica, crítica, investigadora. Bauman define estes raros momentos de coesão no seio das sociedades pós-modernas de “Cloakroom communities” — “cloakroom”, em inglês, designa “guarda-casaco”, reforçando o aspecto efêmero e posição deste fenômeno. “Os freqüentadores de um espetáculo se vestem *para a ocasião*, obedecendo a um código distinto do que seguem diariamente — o ato que simultaneamente separa a visita como uma ‘ocasião especial’ e faz com que os freqüentadores pareçam, enquanto durar o evento, mais uniformes do que na vida fora do teatro. (...) depois que as cortinas se fecham, porém, os espectadores recolhem seus pertences do *cloakroom* e, ao vestirem suas roupas de rua outra vez, retornam ao seus papéis mundanos ordinários e diferentes, dissolvendo-se aos poucos momentos depois na variada multidão” (Bauman, 2001: pág. 228).

O essencial é arregimentar a maior quantidade possível de consumidores, sob a égide de uma experiência instantânea, temporária,

que busca na atuação inserida em um simulacro de coesão aquilo que não é possível encontrar num cenário de tecido social esgarçado, onde as formas tradicionais de convivência foram substituídas pelo individualismo exacerbado. Bauman reforça a transitoriedade deste tipo de sociabilidade: “Um efeito das *cloakroom communities*/comunidades de carnaval é que elas eficazmente impedem a condensação de comunidades ‘genuínas’ (isto é, compreensivas e duradouras), que imitam e prometem replicar ou fazer surgir do nada. Espalham em vez de condensar a energia dos impulsos de sociabilidade, e assim contribuem para a perpetuação da solidão que busca desesperadamente redenção nas raras e intermitentes realizações coletivas orquestradas e harmoniosas” (2001: pág. 230).

A cooptação desta forma cultural foi fundamental para a renovação do capitalismo monopolista na virada dos anos 70. De fato, a instantaneidade dos espetáculos e o fetiche pela imagem estão diretamente associados à aceleração do tempo de giro do capital que alavancou os lucros das empresas. A renovação incessante de demandas e gostos da massa de consumidores é um dos fatores; o outro é a exploração comercial de formas culturais e paixonites de massa apoiados na construção de uma imagem programada pela estética mitificadora, o que possibilita a transubstanciação de um mesmo artefato em uma variedade de canais midiáticos e de linguagens artísticas, como descreve Lipovetsky. “Vê-se a multiplicação das operações de lançamento multimídia: trata-se de lançar simultaneamente um filme, um disco, um livro, um brinquedo da mesma família, cada um deles se beneficiando do sucesso dos outros. (...) Cada produto amplia o fenômeno de notoriedade, cada um revigorando os outros, dando novo impulso à paixonite do momento” (Lipovetsky, 2005: pp. 208-209). Em meados da década, havia algo inextricável ao rock: em sua forma corporativa e mercantilizada, sobrepujante na maior parte de suas vertentes, o rock percorrerá seu caminho até se tornar no maior vetor de lucratividade e perpetuação do sistema capitalista. Mark Mothersbaugh, em entrevista à revista estadunidense *Juice Magazine*, descreveu suas impressões sobre esta fase: “normalmente a mensagem era: somos consumidores conspícuos, somos estúpidos e nos orgulhamos disso”.

Em muitos casos, havia um compromisso genuíno por parte dos artistas em relação à mentalidade empresarial e à consecução de lucros. Linda Ronstadt, em depoimento contido no livro de Szatmary, declarou abertamente seu conservadorismo e seu alinhamento com o capitalismo monopolista: “Quem é que sabe quem deve ser o presidente (dos Estados Unidos) e, se alguém deve ter o interesse de determinar estas coisas, não seria a Standard Oil? Quer dizer, eles têm mais a ganhar e mais a perder. Se algo terrível acontecer à Standard Oil, um monte de gente ficará desempregada. Você pode dizer o que quiser sobre grande multinacionais

gerindo o país e tudo mais, mas o fato é que nós precisamos disso, nós precisamos de seus serviços, nós precisamos de seus empregos, e eles estão em melhor posição para decidir o que será melhor para o ambiente econômico do país e do resto do mundo” (Szatmary, 2000: pág. 201). Na mesma obra, Alice Cooper, por sua vez, se mostra desprovido de quaisquer ambições artísticas e ideais humanos ao professar sem pudor sua obsessão por riqueza, luxo e status. “Desde o início, a idéia era juntar um milhão. Do contrário, todo o esforço não teria valido a pena... eu sou o roqueiro mais americano que existe. Eu tenho ideais americanos. Eu amo dinheiro” (2000: pág. 219).

5. DE-EVOLUÇÃO: O CINISMO MORDAZ

“They are all following the commands of their genetic codes. They are suburban robots here to entertain corporate life forms. Devo says opposites and rebellion are obsolete. The fittest shall survive yet the unfit may live. It’s all the same” — trecho extraído do diário da turnê “New Traditionalists”, 1981

A estética reinante do Devo tem origem nesta transformação do rock como uma válvula de escape sócio-cultural, que expressa a adulação da juventude e do hedonismo de maneira institucionalizada, utilizando para isso uma linguagem hiperbólica, estetizada e espetacular, que garante que explosões e catarses ocorram como eventos controlados, sem duração e sem prejuízos para a ordem dominante.

No momento em que se percebeu que o capitalismo era possível de forçar a integração de idéias e expressões hostis ao processo de massificação, remodelando suas formas de maneira a adaptar seu conteúdo à obsolescência programada do usufruto banal do mercado consumidor, a crença em cenários de sociabilidade utópicos foi fortemente minada. A respeito desta nova etapa das sociedades burguesas, o pensador francês Guy Debord, em sua obra-referência “A sociedade do espetáculo”, descreve assim o panorama geral de coletividades regidas pela produção de bens simbólicos massificados: “O espetáculo é o momento em que a mercadoria *ocupou totalmente* a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo” (Debord, 2007: pág.30).

Qual a saída a essa diluição progressiva da cultura? Qual os meios

que devem ser usados para se resistir ao movimento da economia, que desintegra a individualidade autêntica para recriá-la em uma ambiência claustrofóbica pós-moderna, onde o fetichismo da imagem fragmentada é o critério predominante? A comodidade do consumo personalizado, em conjunto com a degradação do espaço público e das perspectivas coletivas, que especulam soluções a longo prazo, desvalorizam a capacidade de discernimento de oposição e antagonismo. A massa fria, desapegada pelo narcisismo, fez sua opção pelo acúmulo indistinto de símbolos e objetos reconhecíveis na esfera da linguagem espetacular. Conceitua Debord: “A falsa escolha em meio à abundância espetacular, escolha que reside na justaposição de espetáculos concorrentes e solidários e na justaposição de papéis (principalmente expressos e incorporados por objetos) que são ao mesmo tempo exclusivos e imbricados, desenvolve-se como luta de qualidades fantasmáticas destinadas a açular a adesão à banalidade quantitativa” (2007: pág. 40).

A proposta de Devo não proclama oposição diametral à tendência pasteurizadora do regime de acumulação flexível; não obstante, a banda opta por trazer à tona do público o caráter totalitário da hegemonia ideológica, que se prepondera pela ditadura do presente. O figurino, pois, cumpre papel essencial nesta mensagem. Os cinco membros da banda surgem sempre serializados — a uniformidade é o tom da estética de Devo, cujos integrantes agem e performam como se fossem clones genéticos. Esta homogeneidade estética pretende dismantelar o aspecto mitificador da mercadoria, que traz consigo o comando imperativo da publicidade. Debord destrincha este caráter totalitário: “O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. (...) A atitude que por princípio ele exige é da aceitação passiva” (2007: pp.16-17).

Se o mainstream geral fabrica simulacros da irreverência e da juventude, cuja mensagem transmitida é, muito pelo contrário, o conformismo arraigado no ato de consumo e que representa a submissão voluntária ao ritmo incessante do giro de capital, o que Devo realiza é a simulação deste conformismo, da inexorabilidade do status-quo. A estética totalitária, hiper-real e apelativa dos logos e roupas da banda é nada mais do que um uso perverso das mesmas ferramentas comunicacionais empregadas pela lógica espetacular. Em entrevista ao site da livraria estadunidense “Barnes and Noble”, o baixista Casale relatou o intuito de sua proposta: “Nós estávamos tentando levar a música para onde acreditávamos que ela realmente deveria ir. Queríamos ser um ‘Kiss inteligente’, uma versão quadrada do Queen”.

Conscientes de que a arte, e em especial a indústria fonográfica, se constituía em um braço fiel e necessário da produção de espetáculos e da perpetuação da lógica escapista e volátil que assegura a estabilidade

financeira do sistema como um todo, a crítica desenvolvida pela banda passava por uma mudança na própria concepção pensada a respeito do caráter do artista. A banda não reagia ao espetáculo de forma reclusa, buscando subterfúgios longe dos holofotes para exercitar sua expressão e crítica. Ao invés disso, o grupo optou por apresentar-se como operários, a serviço do



entretimento massificado. Aliás, eles não se concebiam como uma banda: Devo era antes uma corporação, formada por cinco “manipuladores de instrumentos”, vestidos em macacões que portam o nome “DEVO” estampado

como um logo, em tipologia estetizada — algo que os caracterizava como divulgadores de uma marca, publicitários estimulando o consumo de um bem supérfluo. Esta perspectiva condiz com a função crucial desempenhada pelo lazer na necessidade de retornos imediatos do capital; como expõe Debord, “essa inatividade não está liberada da atividade produtora: depende dela, é uma submissão inquieta e admirativa às necessidades e aos resultados da produção; a própria inatividade é um produto da racionalidade da produção” (2007: pág. 22). Todos os traços de individualidade e autenticidade eram suprimidos, na medida em que as performances se desenrolavam sem surpresas: as músicas se sucediam uma à outra em velocidade estonteante, sem comunicação com a platéia ou quaisquer outros artefatos que prejudicassem o alcance de um desempenho otimizado. À coreografia rígida, desumanizada das apresentações, sucedem-se reflexos corporais espasmódicos, que, relutantes, renegam a desenvoltura e sensualidade do corpo humano, ou mesmo qualquer vestígio de sensibilidade humana que vaga, inacessível, no universo dos clichês publicitários.

A personalidade mutante e flexível (senão modelável) da pós-modernidade é retratada pela banda em sua incessante renovação estilística. A cada lançamento fonográfico, Devo adotava uma diferente exterioridade. Das roupas sintéticas de proteção à radiação nuclear do primeiro álbum, passando pelo macacão portando a logomarca da banda, aos casacos de couro espesso da fase “Freedom of Choice”, complementados pelos

chapéus “Flower Pot” — feitos de plástico, formados por discos concêntricos vermelhos de diâmetro, crescentes à razão constante — até atingirem o



cúmulo do descartável no figurino desenhado para o álbum “New Traditionalists”, no qual os integrantes apareciam vestindo em suas cabeças um capacete plástico, cujos contornos se assemelhavam ao penteado de John Fitzgerald Kennedy, ex-presidente dos EUA.

Esta alta rotatividade é a manifestação do eterno devir pós-moderno, que no entanto traz subjacente o desaparego pelo mundo. O culto do “novo” aqui assume a forma de explosão — o

estrondo da celebração do inédito, espécie de apoteose pseudo-religiosa. Contudo, a banda é esperta o suficiente para compreender a ausência de sentido dialético do simulacro, replicando-o em série e estampando em seus rostos a frieza da desumanização decorrente desta vivência explosiva e hiperbólica, porém fragmentada e instantânea.

A escolha pelos sintetizadores e a progressiva adoção da eletrônica era outro traço inerente à metodologia “de-evolucionária” aplicada à música. A automatização de seu som, que se tornava mais patente a cada álbum lançado, apagava sinais de espontaneidade da música produzida. Porém, onde se poderia clamar, dentro da indústria de entretenimento, a sobrevivência da espontaneidade e originalidade da criação artística? Ainda mais em tempos nos quais os músicos, para emplacar o nome e conquistar fãs, adotavam os mesmos artifícios em gravação e performance — todos estes meios de avançada tecnologia, empregados na reprodução de clichês reconhecíveis a uma maioria de espectadores, garantiam um espetáculo asséptico, porque imediato em seu impacto; de apelo maciço aos sentidos, porém premeditado e previsível. As guitarras estridentes, a bateria bombástica e os maliciosos ou hiper-dramáticos vocais, que não distinguem euforia de fúria em sua reprodução sonora redundante, dão

lugar à monotonia pulsante dos sintetizadores, e se mostram equivalentes, portanto, em plano semântico.

Em interessante estudo, conectando Devo ao pensamento do pós-estruturalista e auto-denominado niilista francês Jean Baudrillard, o estadunidense James Weissinger sustenta como o emprego dos sintetizadores demonstra que a de-evolução, ou seja, a regressão contínua em uma espiral decadente, é determinante no resultado da trajetória da banda. “Devo se tornou vítima de sua própria regressão de-evolucionária. Após os dois primeiros álbuns, o grupo abandonou a maioria de seus instrumentos em favor dos sintetizadores — o que mais além de *simulações eletrônicas* de guitarras e baterias? O som da banda se degenerou a cada álbum subsequente” (Weissinger, 2006: pág. 60).

A “implosão pós-moderna do sentido”, alardeada por Baudrillard, encontra na expressão estética de Devo sua manifestação. Certos figurinos assumem em suas formas, como escolha deliberada, traços de ambigüidade sexual. Os signos representativos presentes em elementos da indumentária se amontoam sobre os integrantes da banda, acoplando-se como próteses a uma personalidade mutante, transformada em um mosaico esquizofrênico por processos postiços, artificiais. Contudo, como a homogeneidade entre os cinco músicos é uma norma, combinações exóticas nunca são retratadas em sua natureza aleatória; o que é enfatizado é o ato premeditado e disciplinador de um sintoma histórico. Sobre o fenômeno pós-moderno, Baudrillard dialoga com Devo: “É esse o significado da implosão. Absorção dos pólos um no outro, curto-circuito entre os pólos de todo sistema diferencial de sentido, esmagamento dos termos e das oposições distintas” (BAUDRILLARD, Jean. “Simulacros e Simulação”. Lisboa: Relógio d’Água 1991, pág. 108).

5.1. CANÇÕES

As letras de algumas das canções do Devo ajudam a ilustrar melhor como a proposta da de-evolução não está presente apenas na elaboração estética, mas também em todo o panteão que conforma o conteúdo artístico propriamente dito.

Social Fools (Gerald Casale) — Esta é um exemplo de como a banda articula conteúdos situacionistas em suas letras. A primeira estrofe é bem explícita quanto à mensagem: “If you obey society’s rules/ You will be society’s fools/ And you’ll obey and then disobey/ You’ll disobey but then you’ll obey”. À primeira vista, o raciocínio parece um tanto raso, lançando

ao ar relações autoritárias (ou mesmo infantis) de causa e consequência. Mas, dentro de uma roupagem Pop e simplista, a passagem corrobora com a afirmação da banda de que “opostos e revolta são obsoletos”. O ato de transgressão é ambivalente se executado em um cenário no qual as formas de resistência e mesmo a noção de revolução foram cooptadas; a revolta está sujeita à sua re-criação como artefato de consumo e reprodução de estereótipos sociais, e se torna presa da repetição eterna de clichês que se sucedem no espaço cotidiano.

Durante a ponte entre verso e refrão, Gerald Casale enuncia: “Thought your mom and dad were fools/ You never wanted to listen in school/ Now your mind won’t go were you try to take it/ You got a ride, but you’re not gonna make it”. O trecho remete ao choque entre gerações ocorrido no pós-guerra. O sujeito em questão está em litígio com instituições consolidadas da cultura ocidental burguesa: Família (mom and dad) e educação Racional e Normativa (school). A sua postura de recusa e negação, porém, se dá em nome de uma progressiva alienação. A vida dedicada à fruição do tempo, ao estímulo dos prazeres, entorpece os sentidos e torna a percepção do indivíduo alheia ao real. O alcance de um grau de compreensão e análise complexos está fora de uma mente que fora estimulada para atividades aquém de seu potencial intelectual. No refrão, ao ritmo hipnótico e mecânico, Gerald abusa de uma rima óbvia e sem sentido para decretar o fim das perspectivas: “You’ll never catch up/ Dad, pass the ketchup?”.

Space Junk (Mark Mothersbaugh/Gerald Casale) — Na superfície, o tema desta música é apocalíptico: suas letras falam sobre a velha dicotomia homem-tecnologia. A canção pinta um cenário hipotético, no qual a tecnologia espacial, de transmissão de dados via satélite — sob a qual recai a dependência de nossa rede de comunicação mundial — se voltaria contra nós. Estaria a tecnologia espacial programada para perecer e se submeter à incessante renovação tecnológica, gerando um colapso na Terra? No mundo da cultura do descartável, é recorrente a dúvida sobre o que fazer sobre a montanha de lixo que nos cerca. Ou que ronda nossa órbita, no que diz respeito aos satélites. “Space Junk” propõe, simplesmente, que este lixo um dia cairá sobre nossas cabeças — a realização do medo ancestral do castigo celestial, mas agora arquitetado pelo próprio homem.

As letras de “Space Junk” têm fórmula de fábula. Acompanhada por uma melodia ensolarada, Mark nos fala sobre Sally, a protagonista. “She was walking/ All alone/ Down the street/ In the alley/ Her name was Sally/ I never touched her”. Subitamente, Sally é atingida e esmagada pelo lixo espacial que chove do céu. A morte de Sally evoca a parte central da música, na qual Mark deflagra a chuva de satélites que arrebatava todo o planeta. Sob um insistente e circular fraseado de guitarra e efeitos de

cacofonia eletrônica, o enunciador cita diversas localidades destruídas pelo lixo espacial — Nova York, Índia, Venezuela, Peru, Angola... a lista não tem fim.

O segmento final é que dá o tom da música. Mesmo em face de uma tragédia sem precedentes, o que se segue não é o horror, o escândalo, a revolta. A letra pinta, em cores irreais, o sentimento de futilidade e espetáculo possível de reinar até sob estas condições. Neste mundo desolado, cercado pelos destroços de gadgets, é o lixo espacial que se torna o objeto de adulação da paixonite de moda (Lipovetsky). Apesar de lamentar a morte da protagonista (*It smashed my baby's head/ And now my Sally's dead*) — naquilo que se assemelha mais à reprodução de um clichê cinematográfico — para o interlocutor, o lixo espacial se torna o único artefato restante para preencher o tempo em distrações e entretenimentos, tornando-se pivô exclusivo da mesma engrenagem de elementos exteriores do espetáculo, mediadores das relações sociais e modeladores de personalidades. Assim, a música volta à guinada inicial, pontuada por licks de guitarras dos anos 50, enquanto a letra segue: “*And now I'm mad about space junk/ I'm all burned out about space junk/ Ooh, walk and talk about space junk*”.

Mongoloid (Gerald Casale) — Em um espaço de 3m44s, Gerald Casale profere a frase “*Mongoloid, he was a Mongoloid*” treze vezes; durante toda a extensão da música, sua voz está anasalada propositalmente. É uma canção redundante, mas efetiva para sua finalidade: irritar o ouvinte, provocá-lo. A banda realiza a apropriação politicamente incorreta de uma classe excepcional de seres humanos — portadores da síndrome de Down, vulgarmente chamados de “mongolóides” — para exercitar sua crítica.

Toda a ambiência musical exaspera demência — Alan Myers espanca a bateria, pontuando um ritmo duro, infantil. Os sintetizadores intervêm mais do que em qualquer outra faixa do álbum “*Q: Are We Not Men? A: We Are Devo!*”; suas intromissões criam um torpor auditivo, com timbres de ondulações irregulares que mantêm uma tensão ansiosa, neurótica. A explosão inevitável desta paisagem eletrônica simboliza o curto-circuito, a falência total do sistema vitimado por um colapso interno, uma disfunção programática.

Na máquina humana, o programa genético de nosso organismo está contido nas informações de nossos cromossomos. O indivíduo acometido pela síndrome de Down tem um erro na programação, pois a presença de um cromossomo extra acarreta danos comuns a todos seus pacientes — a saber: retardo mental e uma compleição física própria, marcada pelo desenho diferenciado dos olhos e pela pequenez dos membros.

Nos primeiros versos, Gerald descreve o personagem-objeto da música: “*Mongoloid he was a mongoloid/ happier than you and me/*

Mongoloid he was a mongoloid/ And it determined what he could see”. O portador de síndrome de Down é caracterizado, portanto, como uma pessoa mais feliz do que um cidadão regular, sadio — eu ou você. O que torna o protagonista feliz, de acordo com a canção, é sua percepção de realidade. Sua deficiência determina, ou restringe, o que é possível ver. Uma alteração na capacidade de processar a realidade e desenvolver a cognição afeta diretamente a experiência de vida.

As frases do refrão, no entanto, atestam que o “mongolóide” é capaz de tocar uma vida comum, integrada ao trabalho e ao consumo cotidianos: “And he wore a hat/ And he had a job/ And he brought home the bacon/ So that no one knew”. Fato é que seus amigos sequer eram cientes de seu retardo mental (His friends were unaware/ Nobody even cared). O que a canção propõe é expor que um erro de programação genética não traz prejuízos à fruição de uma vida programada. Pelo contrário: a felicidade é conquistada por uma visão conformista da realidade, submissa aos ditames de um cotidiano que se repete eternamente. Sem questionamentos ou ambições, um estado cristalizado de felicidade é alcançado, vagando-se por aí em uma existência anônima, contente por cumprir tarefas que exijam, sobretudo, paciência e obediência, sem brechas ou oportunidades para dar vazão a seus anseios.

Como o protagonista em questão passa despercebido por entre os ordinários cidadãos, é forçoso depreender que muitas das pessoas ditas “normais”, apesar de equipadas com 46 cromossomos, possuem uma percepção da realidade tão rasa e limítrofe quanto a de um “mongolóide”, porém sua alienação ocorre por força da inércia intelectual à qual se habituaram.

The Super Thing (Mark Mothersbaugh/Gerald Casale) — Uma das mais soturnas composições do álbum “New Traditionalists”, esta canção reconstitui a distopia orwelliana do romance “1984”. Muito próximo dos traços totalitários, paranóicos e irracionais da sociedade do Grande Irmão, o cenário pintado pelas letras remete à configuração de um espetáculo de êxtase tecno-científico. Ao invés de ser uma manifestação típica de um regime autoritário, como era o caso do romance supracitado, este espetáculo toma formas sob a batuta do entretenimento institucionalizado, que, não menos que seu reverso centralizado, reforça o aspecto sobrenatural do poder e os laços de dominação que controlam as massas.

O título da música (em português “a super coisa”) remete ao sentimento de orgasmo irreal, onírico, fruto da elaboração meticulosa do espetáculo, que prende a multidão em uma admiração contemplativa. A superexploração dos sentidos decorre, porém, de uma fusão de instrumentos, sons e imagens que obedecem uma ordem rígida e mecânica, pois a dupla-

re-criação do fantástico, do ultra-sedutor, do infalível, apenas é capaz de superar a realidade se sua *simulação* for tecnicamente imaculada.

Ironicamente, o refrão parece se referir à própria banda, quando se propõe a caracterizar esta irrealidade: “Magnetic trumpets blowing/ Synthetic saxophones/ The evidence kept growing from below”. Ainda mais porque a música ostenta elementos sintéticos de percussão, como um chimbau eletrônico e um programador de palmas. No final do refrão, a reação do público, que preserva algo humana e genuinamente impulsivo, emocional, catártico, afronta a frieza exata do espetáculo como um paradoxo: “Hidden motivations/ Buried in the past/ Still give us strength for the Super Thing”. A música prossegue em ritmo mecânico, monótono, mergulhada em uma densa harmonia de fá sustenido frígio, operada por sintetizadores. Logo após o segundo refrão, uma progressão atonal e cromática traz arroubos de dissonância, dessacralizando o clima geral de aspepsia.

A letra fala por si só. A segunda estrofe deixa claro como o espetáculo surge às massas à maneira de um fenômeno artificial, mitificado. “The red alarm, a rude surprise every time it rings/ Means it’s time to go beyond the normal thing”. Gerald ainda diz: “Pay attention and be prepared to do it right”, citando a forma homogênea assumida pelos participantes dos espetáculos intermitentes.

Planet Earth (Gerald Casale) — Esta tem de ser uma das letras mais estereis da história da banda. Escrever uma música sobre nosso planeta pode representar uma pretensão desmedida, dar um passo maior que as pernas; pode estimular abordagens épicas, revelar uma obsessão megalomaniaca pela busca do impecável, completo, universal. Devo, porém, passa longe de tudo isso para revelar o que reserva a visão do espectador/consumidor volátil, individualista e desapegado de nossa sociedade pós-moderna.

Não muita coisa. O narrador inicia a canção com a seguinte frase: “I had a girl in a dress/ Say her face was a mess”. Com as suas expectativas elevadas pela absorção de imagens sedutoras do espetáculo, o sujeito não lida bem com as imperfeições e idiossincrasias do plano real. Proponho aqui o diálogo com a seguinte passagem de Debord: “Quanto mais se aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos [se] compreende sua própria existência e seu próprio desejo” (Debord, 2007: pág. 24). Esta mesma estranheza consigo mesmo e com o mundo à sua volta é traçada nos versos subseqüentes. O devir pós-moderno entorpece sua percepção, e subitamente o narrador não sabe o que move suas ações, nem acha um sentido para elas. Cético e atomizado, sua única certeza se agarra na vitória do espetáculo e do pragmatismo sobre o idealismo, e no triunfo perpétuo do clichê, da pasteurização: “I heard there’s no reason

why/ I heard that now's the time to buy”.

Esperando para morrer, o enunciador diz: “On Planet Earth/ I'll probably stay”. Desenvolto em um mundo no qual os contratos que intermediam humanos e inserem-nos em instituições são breves, frívolos e descartáveis, o sujeito se reserva em plácida resignação e tédio. A seguir, ele passa a uma tentativa de descrever o planeta em que mora. Seu conceito sobre a Terra se assemelha ao de um supermercado: a acessibilidade da tecnologia, o glamour, a uma distância tênue e segura da ambição hedonista pós-moderna, o liberal e socialmente permissivo escapismo do tempo livre... todas as vantagens e desvantagens necessárias à análise binária do sujeito-consumidor são apresentadas: “It's a place to live your life/ Where pleasure follows pain/ People go insane/ Fly around in plains/ Pray that it won't rain/ Ride around in cars/ Get drunk in local bars/ Dreams of being stars/ Well I lived all my life on Planet Earth” — mensagem esta encapsulada pela banalidade gritante das rimas pobres com terminação –ain.

A última estrofe traz uma imagem do conformismo levado às últimas conseqüências, representado pelo homem que subiu em um palco e gritou “ponha-me de volta à minha jaula”. A voz que ecoa no fade-out, pesadamente processada na mixagem, leva a canção a um final melancólico, no qual a passividade da frase “I lived all my life” ganha tons desumanos, justo no momento em que a música deixa claro a opacidade e o vácuo de uma existência fantasmática, vã em história e valores, sem prosseguimento ou mensagem.

Through Being Cool (Robert Mothersbaugh/Mark Mothersbaugh/ Gerald Casale) — Outra farpa musical oriunda do LP “New Traditionalists”, “Through Being Cool”, em paralelo à trajetória da banda, serve como um desabafo de Devo contra as formas de opressão social, desnudas inicialmente aos membros da banda durante os assassinatos de Ken State. Decerto, suas letras representam, de modo mais explícito, o conceito de De-Evolution, que concebe a humanidade como uma massa de clones, rígidos e intolerantes em sua natureza, cujo comportamento decorre da repressão operada pela imposição de valores socialmente aceitos.

O sentido das letras é complementado com o videoclip que as acompanha. De início, as imagens constroem um pastiche de ficção científica e literatura infanto-juvenil, mostrando um grupo de três jovens, vestidos à forma de uma milícia, cada um portando em suas mãos uma arma laser. Eles cantam os versos “Going to bang some heads/ Going to beat some butts/ Time to show those evil spuds what's what” — o termo “spud” (em inglês, batata) é usado pela banda para referir-se a si mesma e a seu público. O primeiro refrão diz: “If you live in a small town/ You might be

a dozen or two/ Young alien types who step out/ And dare to declare/ We're through being cool". Esta gangue dirige a mensagem à própria banda: seus integrantes foram criados em Akron, uma pequena cidade no interior do estado de Ohio.

A exposição conquistada pelo sucesso de "Whip It" tornou Devo em um fenômeno Pop. No entanto, a estética da banda, bem como a sonoridade eletrônica e minimalista que encontrou boa receptividade no gosto público, foram bem sucedidos *apesar* do sarcasmo e da crítica, traços indissociáveis de sua produção musical — traços estes, aliás, suavizados no álbum "Freedom of Choice". A aparência plástica, artificial dos "flower pots", a performance destituída de movimentos espontâneos, combinadas com videoclips que empilhavam uma série de referências à cultura popular estadunidense, realizando um pastiche randômico e transhistórico de gêneros culturais massificados — todos estes elementos corroboravam com a confecção de um duplo-inverso do entretenimento mercantilizado. Ao mesmo tempo, Devo parecia celebrar inofensivamente o descartável, o reconhecível, o acessível; porém, havia uma excentricidade, uma idiossincrasia, uma provocação naquela disposição homogênea e serializada do grupo. Este "quê" excêntrico, talvez, o separasse do reconhecimento incontestável e do respeito da crítica; algo que seria melhor ver suprimido, abolido.

Diretamente ou não, a música parece fazer menção às teorizações do sociólogo francês Louis Althusser sobre os "Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE)". De acordo com este pensador, os AIE são organismos constituídos na sociedade civil ou na esfera privada — escolas, poder jurídico, família, imprensa, moda, tendências culturais, partidos políticos — que reproduzem à população os valores norteadores do comportamento de indivíduos dentro dos ritos e procedimentos próprios das instituições, o que lhes assegura também a existência como sujeitos concretos, pois integrados.

As letras do refrão demonstram como o grupo sentia-se menosprezado pela maneira em que foi assimilado, assim que fez sua estréia no panóptico da grande mídia. Denotam também a forma pela qual a banda se via retratada nos olhos da opinião pública — como alienígenas. Nesta canção, Devo expressa uma sensação de perseguição ideológica. Como este reles ser de uma cidade interiorana não está satisfeito com a fama? Como ele *ousa declarar* isso?

Em outros excertos, a música menciona diferentes atos de normalização, enquanto o enunciador exorta o ouvinte a ignorar e calar quaisquer sinais de diferença e ambigüidade que afrontem sua vivência, ou que meramente suscitem dúvidas; ou ainda, que rearticulem seus princípios e expandam sua percepção e sua compreensão de um universo plural,

em progressivo crescimento: “Spank the pain who tries to drive you nuts”; “Waste those who make it tough to get around”; “Put that tape on erase/Rearrange a face”. A respeito da gerência dos AIE, as formulações de Althusser defendem que as instituições traduzem um desejo inconsciente de neutralização de conflitos e de estabilidade, sob a ordem de um regime sócio-político pré-estabelecido, a-histórico, natural, inquestionável. Assim como o inconsciente, a ideologia é eterna, pois reflete, de acordo com Althusser, a “omnipresença, transhistória e imutabilidade em sua forma em toda sua extensão da história” (Althusser, 2003: pág. 92).

Utilizando a linguagem visual, o videoclip mostra a milícia atirando as armas laser em pessoas escolhidas aleatoriamente nas ruas; como efeito, os raios geram mutações que deformam seus contornos, tornando-as espécimes *de-evoluídos* — algo muito próximo do conteúdo do videoclip concebido para “Freedom of Choice”, no qual um grupo de jovens que marcha pelas ruas, em vestimenta uniforme, de-sintonizam com um gesto militar de comando a imagem de pessoas que passam pela calçada, em seguida arrematando-as para seu bando.

Covers — Dada a iniciativa de Devo de incorporar clichês de cultura popular, reproduzir lugares-comuns e fazer a irônica apologia à banalidade, nada mais apropriado (ou coerente) do que a constante prática da paródia e da intertextualidade em seus álbuns, que vêm na forma de covers e na inserção, em contextos diversos, de citações de cultura massificada; não somente sob a forma de trechos musicais, mas também no uso de mensagens publicitárias.

Este traço da produção artística da banda atesta, de forma mais evidente, a influência exercida pela Arte Pop. Seu discurso, amparado em um simulacro hiper-real e ambíguo da realidade, descreve o mesmo movimento realizado pelo ato criativo cumulativo, imbricado, *ready-made* dos artistas pop: no entendimento de José Ferreira dos Santos, “A antiarte pós-moderna não quer representar (realismo), nem interpretar (modernismo), mas apresentar a vida diretamente em seus objetos” (Santos, 2004: pág. 37). Como conta Mark à revista estadunidense “Juice Magazine”, “Andy Warhol influenciou a nós todos. (...) Ele era um estilista de moda, fotógrafo, um pintor, um baladeiro, um produtor musical, e ele não se importava em saber em que mídia estava trabalhando. Ele estava interessado em idéias e conceitos. (...) E este tipo de pensamento nos inspirou”.

A Arte Pop se contrapõe ao modernismo, uma vez que suas formas se estendem ao cotidiano; realçam não só os signos de consumo, que seduzem o receptor com mensagens remetentes ao hedonismo e ao imediatismo, como também destacam o bombardeio exercido pela comunicação midiática, que pulveriza o meio social com estímulos aleatórios

de consumo e informação, fragmentando e saturando a percepção. Por isso, o Pop se constitui como um desdém às ambições modernistas de crítica hermética, originalidade e oposição rígida entre artista e público, objeto e mente criadora. A intelectualidade era considerada um vício de um restrito círculo acadêmico, um resquício elitista e reacionário da *intelligentsia* progressista.

Sobrepor anúncios, priorizar não a obra, mas o gesto criativo, abraçar toda a sorte de mídias, texturas e linguagens presentes na esfera do massificado — todos estes processos são válidos para tornar a arte diluída na vida, fazendo-a compartilhar do mesmo mundo e dos mesmos referenciais de uma parcela muito mais abrangente da sociedade. Como salienta José Ferreira dos Santos: “Vivemos imersos num rio de signos estetizados. O artista Pop pode diluir arte na vida porque a vida já está saturada de signos estéticos massificados” (2004: pág. 37).

Da mesma forma, o álbum de estréia de Devo está repleto de referências: a música de abertura, “Uncontrollable Urge”, cita “Misty Mountain Hop”, do Led Zeppelin, em seu riff principal; “Come Back Jonee”, com seu nostálgico solo de guitarra e letras sobre a ilusão de um jovem com o mundo fantástico do showbizz, é uma releitura de “Johnny B. Goode”, clássico imortalizado por Chuck Berry; a ponte de “Too Much Paranoias” menciona as frases de um comercial da cadeia de lanchonetes estadunidense Burger King — “Hold the pickle, hold the lettuce/ Special orders don’t upset us/ All we ask is that you let us serve it your way”.

Assim como em subseqüentes covers, tais quais “Secret Agent Man”, “Working in a Coal Mine” (autoria do compositor de R&B Allen Toussiant), “Are You Experienced?” (Jimi Hendrix), “Don’t Be Cruel” (Elvis Presley), “Morning Dew” (da cantora folk Bonnie Dobson) e “Head Like a Hole” (dos electro-metaleiros do Nine Inch Nails), “Satisfaction” é exemplo dos exercícios de metalinguagem característicos da cultura pós-moderna. A banda submete-a a um tratamento de-evolucionário. A melodia, o riff de guitarra — elementos que fazem a canção “grudar” na memória, aquilo que nos faz assoviá-la involuntariamente — são suprimidos para dar lugar a uma célula rítmica que se repete, em espasmos mecânicos, até o final da música. Reduzindo as músicas a seus elementos mais básicos, Devo recria arautos de entretenimento e jovialidade para degluti-lo e defecá-lo como obra de arte regredida e neurótica.

Entretanto, a disposição recorrente de Devo de adotar a paródia, um processo criativo Pop, dá margem a uma interpretação dúbia de seu trabalho. Por um lado, Mark e Jerry se esforçam em renegar a pecha de *mainstream*, reforçando, pela estética e por uma consciência auto-reflexiva, sua distinção em relação às formas cooptadas de rebelião nas quais o rock se desdobrou. Por outro lado, a sua expressão artística adere como

base os diversos clichês, lugares comuns e tons saturados de melodias e logomarcas — e o que torna tudo mais ambíguo é a própria auto-concepção da banda, nunca dissimulada, como filha legítima do espetáculo mercantilizador, da perspectiva derrotista, isso sem contar nas suas futuras carreiras de sucesso dentro da publicidade.

Ora, uma música como “Come Back Jonee” tem uma abordagem tão óbvia e inócua, tanto liricamente quanto musicalmente, que parece ser pré-fabricada. Mark põe lado a lado quatro temas pilares de qualquer produto de entretenimento massificado: o estrelato, a mise-en-scène dramática, o fetiche da mercadoria e uma pitada de romantismo: “Jonee, come back/ You’re gonna make her sad/ Jonee went to the pawn shop/ Bought himself a guitar/ Now he’s gonna go far” — ou então, citando o mito de James Dean: “Jonee jumped in his Datsun/ Drove out on the expressway/ Went head-on into a semi/ His guitar’s all that’s left now/ He made her cry/ Now she calls her name/ Jonee you’re to blame”.

O solo de guitarra que acompanha a música desde o terceiro verso são reproduções de performances nostálgicas de guitarristas dos anos 50 e 60, construindo uma ambiência familiar ao grande público — familiar pois, assim como os quadros e serigrafias de Andy Warhol, parecem ter saído direto da linha de produção, ou melhor, são produtos construídos a partir de elementos pré-fabricados, o que coloca em chave o objetivo do criador: a reiteração deliberada da banalidade é, nas palavras de Roberto Schwartz, uma crítica materialista ou um cinismo apologético, a adesão completa? O historiador estadunidense David McCarthy propõe a ênfase do ato criativo. “Como Warhol se apropriara da marca registrada da Coca-Cola, e depois a serigrafara em tela, não havia, de fato, nenhuma distância entre a arte e sua fonte. Seu ato poderia ser interpretado como (...) um comentário sobre semelhanças entre os objetos de arte e os objetos produzidos em massa. Mas suas conclusões seriam sempre pessoais, porque a arte nem sempre dizia como deveria ser interpretada” (McCarthy: 2002, pág. 35). Da mesma maneira, a de-evolução tende a tornar a sonoridade da banda indistinguível do *mainstream*, pois a paródia, um meio que amplia o escopo de referências para uma comunicação mais abrangente possível, dilui seu conteúdo na realidade e aproxima-a de seu alvo contestador, da mesma forma que a Arte Pop se fundiu com a publicidade até o momento em que não sabemos mais quem influenciou o que.

It’s Not Right (Mark Mothersbaugh/Gerald Casale) — Apesar de não ser um cover, esta composição é tão ambivalente em sua performance que não fica claro qual seu objetivo: uma paródia desconstrutora e desmistificadora do rockabilly ou simplesmente uma homenagem sincera e amistosa a Elvis Presley. Principalmente porque, assim que a canção

termina, o ouvinte mal percebe que ela passou: em um espaço ínfimo de 2' e 22", a estrutura melódica do refrão se sustenta por quatro vezes até o final. A simplicidade é tamanha que a canção sequer deslancha; seu ritmo é nervoso, marcado, porém a duração é tão breve que, neste momento, Devo parece de fato ter realizado a simulação indistinta e perfeita do Pop — imediato, preciso, sem solavancos.

De início a sonoridade é um pouco ofensiva, enquanto Mark pinta o interlocutor com tons infantis, birrentos, como se ele próprio estivesse se divertindo às custas do pueril sofrimento amoroso do narrador: “Baby, baby, baby, hurt me bad/ Baby, baby/ baby, baby, made cry/ Baby, I wanna die”. No refrão, porém, Mark se esforça para adaptar sua voz a um timbre aveludado, sedutor, enquanto a voz de fundo acompanha a melodia principal, fazendo surgir uma harmonização vocal que amplifica a mensagem — um recurso tarimbado do Pop, cativando o ouvinte e saturando a harmonia vocal para consolidar seu registro na memória do público.

E aí é que está a indefinição de “It’s Not Right”. Ao mesmo tempo em que é debochada demais para ser um hit, a música tampouco alcança sua plenitude como paródia, pois segue com fidelidade as convenções de composição e arranjo necessárias para qualquer produto massificado da indústria fonográfica.

5.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE O DE-EVOLUTIONARY OATH

Soa como piada o fato de uma banda criada por universitários inspirados na Arte Pop possuir um juramento, baseado em princípios originais que se fundam em frases curtas de sentido amplo e vão. E não menos por ser uma banda que incorpora deliberadamente o caráter mercantil da indústria de entretenimento, assumindo uma estética descartável e mutante. Como é que um grupo musical, cuja produção cultural está veiculada aos interesses financeiros da Warner Bros., pode reivindicar que seu público consumidor se mobilize em torno de princípios e dogmas?

No entanto, devemos nos perguntar a que idéias ou valores se apegam os cinco itens do “De-evolutionary Oath”. Em uma análise mais próxima, veremos que este juramento é oco em seus propósitos: não transmite nenhuma mensagem e não exige que seu interlocutor adote comportamentos ou pensamentos unidimensionais, coesos, coerentes segundo uma lógica particular.

De seus cinco itens, três deles são compostos por duas orações, intermediadas pela conjunção “ou”. Reparem que os verbos destas orações estão no modo imperativo, o que significa que, grosso modo, a mensagem

dessas frases é “faça isso ou faça aquilo”. A conjunção cumpre um papel fundamental no sentido final destas sentenças: sua presença torna o sentido de uma oração indiferente ao da outra. Portanto, a decisão de “ser como seus ancestrais” não entra em choque com a opção de “ser diferente”; o ato de “pôr um milhão de ovos” não exclui a alternativa de “dar luz a um ovo só”, assim como aquele que “usa cores berrantes” não interferirá na escolha do outro que quiser “evitar exposição”. O mesmo ocorre na sentença “The fittest shall survive yet the unfit may live”: os adaptados e os intratáveis partilham do mesmo ambiente e sobreviverão, submetidos às mesmas condições externas.

O raciocínio parece demonstrar uma certa tendência à coexistência pacífica entre as diferenças. Porém, à frase “Be like your ancestors or be different” é adicionada outra fala: “it don’t matter”. Com isso, uma pretensa apologia ao pluralismo é modificada, pois ao invés de conceituar as diferenças como mutuamente excludentes, a sentença dilui a distinção entre as duas práticas e as define como equivalentes.

O que o juramento de-evolucionário quer elucidar é a irrelevância do valor das diferenças e da diversidade num contexto de continuidade histórica. Há uma variedade infinita de comportamentos, padrões estéticos, toda sorte de valores culturais e convenções adotadas por cada um dos segmentos sociais. Porém, todos estes valores humanos, em nossa ambiência pós-moderna, se tornam “artefatos efêmeros da peça da individualidade em curso, e não mais as forças determinantes e definidoras da identidade” (Bauman, pág. 30).

Se o atual panorama social é amplo o suficiente para receber e acolher a diferença, isso significa que algo mudou drasticamente desde a modernidade. O declínio das instituições modernas baseadas em Pátria, Religião, Igreja, Família e Ética do Trabalho liberou o indivíduo, cuja personalidade não era mais vigiada e moldada segundo os padrões predominantes ou aceitos por uma massa homogênea. Desenvolto em uma nova sociabilidade, na qual o individualismo surgiu como valor reinante, o sujeito pós-moderno absorve e acumula valores e idéias ao alcance do consumo, da maneira que lhe convém.

Por falta de uma concepção abrangente e totalizante de sociedade, o embate pela supremacia hegemônica está em vias de desaparecimento. Não há mais vanguardas; as gerações não se sucedem com o tempo. Sua falta de coesão torna prescindível a necessidade de negação, subversão e renovação dos valores vigentes; por isso, não trazem em seu bojo o desejo por um novo modelo de sociedade. A coexistência se torna possível em um sistema que “não forma um todo e não possui centro. Tendo pulverizado a massa numa nebulosa de consumidores isolados, com interesses diferentes, ele absorve qualquer costume, qualquer idéia, revolucionários

ou alternativos. Pois é flexível e variado o suficiente para nele conviverem os comportamentos e as idéias mais disparatadas” (Santos, pp. 29-30). Este estado de dispersão das forças dialéticas, da neutralização de um embate frontal que suscita a necessidade de mobilização e discussão públicas, é que dão o tom *blasé*, indiferente, conformista do De-evolutionary Oath.

Por último, o quinto item — “We must repeat” — é o traço publicitário inerente a toda produção de simulacros. “Devemos repetir” porque a comunicação saturada é o único meio de garantir que a mensagem será absorvida. Imersa no cotidiano, a publicidade bombardeia as massas com um fluxo aleatório de estímulos ao consumo, tornando nossa percepção desconexa e fragmentária.

Certamente, Devo não poderia evitar acrescentar a sua sátira uma mensagem tão sagrada e solene quanto o De-evolutionary Oath. Isso porque o juramento constitui-se em um simulacro de humanidade, de princípios, que ajuda a balancear a banalidade inerente ao produto cultural moldado em tempos de acumulação flexível. É em si uma prática recorrente nos meios empresariais — vide os departamentos de responsabilidade social e a sessão de patrocínios, que tentam associar a marca da empresa a atividades educacionais, culturais e esportivas, atividades estas com crédito em relação à opinião pública.

No que tange a indústria fonográfica, este senso de comunhão entre fãs e os laços (quase familiares) de carisma e pertencimento que se desenvolvem entre artista e público é, justamente, aquilo que torna uma banda coesa o suficiente em sua teatralidade para engendrar o nascimento de uma “cloakroom community” e estabelecer seu nome no mercado. De maneira perversa, o Devo já surgiu oferecendo a seus futuros admiradores frases e excentricidades, passíveis de serem partilhadas pelo público que se regozija por decorar ou citar oportunamente o De-evolutionary Oath — mesmo que seu significado seja ácido, iconoclasta, não o contrário.

5.3. CONSIDERAÇÕES SOBRE BOOJI-BOY

Em todas as análises existentes a respeito do sentido de Booji-Boy dentro da obra artística de Devo, é recorrente a explicação de que representa a regressão da sociedade ocidental, no âmbito do indivíduo, à infantilidade. Mais especificamente, pode-se dizer que a figura de Booji-Boy é uma crítica ao modo pelo qual certos traços intrínsecos ao comportamento infantil são estimulados pela indústria cultural e pela “política de vida” imperante desde os anos 70.

Não é difícil distinguir os traços infantis de Booji-Boy. Para

começar, a máscara. Como se disse aqui antes, trata-se do alter-ego do vocalista Mark Mothersbaugh, que o encarna em diversos videoclips e shows.



Basicamente, Booji-Boy é uma máscara de plástico que mostra um rosto de criança: bochechas gordas e rosadas, lábios macios e inchados e cabelo loiro e ralo, muito semelhante à fisionomia de um bebê.

Segundo e principalmente — sempre quando está no palco, Booji Boy é o centro das atenções. Mark simula, em tom falsete, uma voz infantil. Enquanto canta, o timbre estridente, irregular e desafinado de Booji-Boy é desagradável aos ouvidos. Ele perturba a percepção do público; o tom da voz é tão tosco que mais parece ter origem em uma birra infantil, simplesmente impossível ignorá-lo. Booji-Boy permanece na maioria das vezes no centro do palco; caso contrário, o personagem/caricatura/alter-ego atrai a atenção com passos de dança

escrachados, mais ou menos aqueles que faziam a cabeça adolescentes em baillinhos e matinês.

Resumindo: seu objetivo é desviar todos seus olhares a si. Nem que para isso tenha que fazer papel de idiota. E nisso está uma característica chave para se compreender o comportamento infantil. Booji-Boy representa a prática do clichê “não deixe a criança interior morrer”. Imerso em sua inocência de criança, Booji-Boy não tem noção do que é certo ou errado, adequado ou inadequado; a ausência de parâmetros morais, de senso crítico e de critérios avaliativos — elementos constituídos na medida em que o indivíduo, em determinada etapa de desenvolvimento cognitivo e intelectual, deseja galgar certo patamar de autonomia como um sujeito social — lhe dá a liberdade para usar e abusar de todos os artifícios que se encontram a seu alcance para obter um reconhecimento externo.

Ora, esta postura não é algo transferível para outro plano, um plano real e tangível? É bom recordar sempre que o Devo tem raízes profundas na Arte Pop; como uma milícia Pop, sua produção cultural ambiciona mais do que a formulação teórica, interpretativa: Devo joga fora a verdade absoluta, a opulência do discurso lógico-racional, construído pela contemplação crítica e necessariamente distante do objeto de análise. Muito mais profunda e rica

de significados é a representação, a “singularização do banal”, que recria um fragmento do real através de uma abordagem hiper-real, carregada em tons e formas, para gerar uma obra provocativa, que exige a interpretação



do espectador ao mergulhar em seu próprio meio.

Booji-Boy, portanto, parece simbolizar a mesma atitude narcisista verificada na freqüente busca de indivíduos pela perfeição. A partir dos anos 70, a economia

passou a prover o público de meios ao alcance do ato de consumo para atingirem a auto-perfeição. Cirurgia plástica, maquiagem, vestimentas, marcas de prestígio, cílios postiços, hidratantes, condicionadores, gírias cativantes, estilos de dança — todos estes são artifícios, providos pelo entretenimento institucionalizado e pela indústria da moda, que podem guiar alguém ao reconhecimento externo.

A opção pelo consumo desenfreado, pela moldagem minuciosa, premeditada, de uma personalidade manipulável, descartável, superficialmente atraente, é a opção pelo ato instantâneo do consumo. Uma opção infantil, pois a escolha pelo imediatismo representa uma patente decisão de se tornar alheio à “experiência das limitações da vida real” (Hobsbawn, pág. 318), buscando um subterfúgio tão fantasioso quanto temporário ao chamado da realidade, que nos afronta todos os dias com suas convulsões sociais e suas desavenças e distorções pessoais e coletivas.

Para completar, a fisionomia infantil de Booji-Boy refere-se à apologia da juventude, alardeada pela indústria cultural, que a partir da referida década passou a arregimentar cada vez mais adultos infantilizados em suas fileiras. A passagem da cultura para o nível da distração, da diversão, do riso fácil, está diretamente ligada com a recusa da massa de consumidores de se envolver com as discussões do “mundo sério” dos adultos.

6. CONCLUSÃO

“Num mundo realmente invertido, a verdade é um momento do que é falso”
— Guy Debord

Parece-nos incerto o objetivo da banda. Afinal, é válido perguntarmos se a elaboração de toda esta crítica, se o uso perverso dos processos comunicacionais massificados, empregados em prol da paródia, são ferramentas eficazes no dismantelamento das ilusões montadas pela frivolidade geral desta expressão cultural, caracterizada pela obsolescência programada e pela linguagem espetacular em todos seus níveis e canais.

Este trabalho propõe analisar sua obra, como foi dito anteriormente, levando-se em consideração a gestação intelectual e social dos membros da banda, compreendidos como sujeitos históricos. Como fica atestado pelos seus depoimentos, Mark Mothersbaugh e Jerry Casale vivenciaram ativamente um momento divisor de águas na história mundial: a cooptação do poder jovem e seus símbolos de revolução e contestação por um novo sistema capitalista, que reorganizou as forças produtivas de maneira a tornar cada vez mais voláteis as demandas de mercado, solapando gradualmente as formas tradicionais de convivência e acentuando certos traços inerentes ao capitalismo — como o individualismo e a irrefreável renovação tecnológica e cultural. Tais traços só puderam florescer ainda mais pelo enfraquecimento do poder da força de trabalho frente ao capital internacional, cuja flexibilidade o possibilitou diversificar o mercado e adaptar seu ritmo às necessidades de nichos consumidores cada vez mais especializados.

Igualmente, seus depoimentos mostram como a banda, ao menos

em seu princípio, rejeitava a pujança e os excessos de uma sociedade assentada no consumo desenfreado, bem como não se alinhava às formas mais bem estabelecidas, sob um ponto de vista comercial, de entretenimento de massa, que tomava a forma institucionalizada do espetáculo meticuloso, premeditado e moldado conforme a articulação de uma série de apêndices empresariais que não diz respeito à criação artística em si, mas sim de sua gerência como mercadoria voltada a um determinado público consumidor, concentrando-se no deleite instantâneo, sem ressonância em sua reprodução de clichês reconhecíveis. Assim como foi articulado, Devo realizou, como proposta satírica ao espetáculo e à expressão publicitária da cultura, o simulacro do ato de conformismo e submissão arraigado no consumo, em lugar do simulacro de juventude e irreverência cuja mensagem final era o comando do consumo.

No entanto, chega-se ao seguinte questionamento: quais os limites do contorno deste simulacro? Como este hiper-real, considerado em todas suas nuances — visual, fílmica, musical — é distinto do panorama geral de descartabilidade? Como o ceticismo e a auto-paródia se mostram mais evidentes do que a atmosfera de banalidade e conformismo de suas letras?

Fato consumado é que Devo sempre operou dentro do universo de signos massificados, e nunca se desvinculou das principais forças de produção semântica típicas do Regime de Acumulação Flexível; pelo contrário, este compromisso somente se aprofundou com o tempo, até o momento em que, com o fim da banda, seus ex-integrantes se dedicaram à publicidade — justamente a atividade tão vital para a cooptação das energias dissidentes, bem como o estímulo tão necessário a fomentar o devir pós-moderno. A própria carreira de Devo se assemelha a vida útil de um produto de consumo, inserida num contexto de alta competitividade de mercado: após os anos iniciais de fertilidade de idéias, veio a breve experiência do apogeu e da superexposição, até que gradualmente a decadência solapou a banda, talvez preocupada demais em manter o *momentum*, ao mesmo tempo em que não soasse deslocada e obsoleta diante das novas vedetes da MTV e as ocasionais paixonites juvenis.

Esta é uma hipótese aceitável, até certo ponto. Ressalte-se aqui: a compreensão da trajetória da banda é possível apenas tendo em foco a pseudo-ideologia da De-Evolution. Existe uma mensagem valiosa (se não dolorosa) que o sucesso e a adesão massiva do público quer passar. Uma observação um pouco mais acurada perceberá a agressividade inerente ao pastiche geral feito pelos seus vídeos: são representações grosseiras, vazias e anencéfalas dos estereótipos sociais. Do antológico show de abertura para Sun Ra, em 1975, até suas ocasionais apresentações atuais, Devo conseguiu convencer seus espectadores a cantarem junto o infame

refrão de “Jocko Homo”, “Are We Not Men? We Are Devo”. A provocação foi sublimada pela platéia que confessa deliberadamente sua regressão, seu rebaixamento intelectual.

“Whip It”, por sua vez, é a denúncia da intolerância decorrente da ignorância, retratada, porém, sob a ótica da energia libidinosa do dominador, cujo poder fálico, advindo do uso do chicote, confere uma conotação sádica à virilidade militar. Tudo isso embalado em menos de três minutos de muitas referências à Disco e sado-masiquismo. Da dicotomia significado/significante, somente a segunda interpretação é assimilada, fazendo o sentido da obra de arte em si esfumaçar-se diante da batida insistente.

Jerry Casale, ao ser perguntado sobre qual a mensagem de Devo, declarou em TV aberta: “Basicamente, é um laxante musical para uma sociedade constipada” — Jerry só reafirmou o que, desde a década de 1970, o rock sempre representou: a rebelião pré-fabricada que funciona, como pontua James Weissinger, tal qual uma “necessária — e controlada — válvula de segurança sócio-cultural” (Weissinger, 2006: pág. 58). “A de-evolução é real”, prega a banda. “Real porque, contra fatos, não há argumentos. Estamos regredindo a formas estupidificantes de vida”, parece nos dizer. O discurso da de-evolution, de caráter derrotista, foi aplicado diretamente na produção musical. Criticismos à parte, o que se propõe aqui é demonstrar que estes cinco estadunidenses se submeteram como cobaias a seu próprio diletantismo universitário.

Devo é a encarnação da implosão pós-moderna de sentido; é a representação da ambivalência de provocação/celebração, infância alienada/maturidade reflexiva, atração/repulsão, ambição artística/mediocridade atemporal, intelectualismo/espetáculo. Devo é a imagem da institucionalização dos impulsos humanos, que pairam, apáticos, sob os padrões dos simulacros do fantástico mundo do entretenimento. Podemos assumir, portanto, que a gradual pasteurização de seu som, junto com a incorporação de símbolos e gírias próprias — “spuds” e “mutants”, que designam seus fãs, “spud-gun”, a saudação “duty now” — que transformaram Devo numa caricatura ambulante, acompanham a lógica inexorável da de-evolution que, por sua vez, anda de mãos dadas com a abrangência avassaladora da modernidade líquida, fluindo no movimento inevitável de sua economia versátil e flexível. A espiral descendente de Devo é, na verdade, a finalidade última de sua existência.

Esta mesma consciência do gigantismo dos sistemas formula uma distorcida coerência de propostas na sua trajetória. Não representa um paradoxo constatar, como foi feito neste trabalho, todo o significado crítico de sua produção cultural e logo depois assistir a um comercial da Honda com todos os cinco músicos em uniforme. Nem se constitui em um absurdo sentir-se perturbado com a abrasiva, proposital inocuidade de suas músicas,

enquanto se descobre que Jerry Casale, em conjunto com os estúdios Disney, deflagrou o Devo 2.0, uma versão infantil de Devo que ostenta cinco crianças executando suas músicas. Este é apenas um testamento de Jerry à de-evolução. Devo fez músicas infantilizadas durante toda a carreira. Booji-Boy, a encarnação da infantilidade de adultos mimados pela comodidade do consumo, é um personagem querido pelos seus fãs. O objetivo da banda é espelhar a realidade de uma utopia às avessas, de um pesadelo que nos levou às mais aberrantes distorções sócio-culturais e acarretou um deserto tecnológico de idéias, um desolado cenário povoado por formas controladas, atomizadas e patrocinadas de vida. Ora, se Devo é o retrato fiel desta paisagem, natural seria conceber sua trajetória como um avanço cada vez mais acentuado em direção à banalidade inerente ao consumo.

A explanação acima não dá margens para condenar Devo como um portador da apologia ao conformismo. Para efeitos de investigação, aprofundamento e contextualização da obra, Devo seria muito melhor concebido como uma ferramenta de compreensão dos mecanismos da sociedade do espetáculo. Sua criação, decerto, é de autoria de baby-boomers que se vêem no coração da crise de ideologias, da fragmentação do social e da falência das grandes narrativas utópicas, traço pós-moderno que entorpece as perspectivas de renovação histórica pela superação de vanguardas e modelos. Porém, o que todo este arcabouço cultural nos fornece é a chance de podemos visualizar, sem recalques, sem simulações, sem persuasões de ordem instintiva e irracional, o real significado deste círculo vicioso de espetáculo, consumo, euforia, vacuidade e espetáculo. Devo possui um valor raro, que é o distanciamento histórico necessário para conduzir, de maneira consciente, uma carreira orientada pelos simulacros eletrônicos, pelo fetiche da imagem e pela frivolidade. Enquanto os traços de autenticidade humana desaparecem diante da sua estética plástica, Devo desnuda a pós-modernidade e oferece ao público sua eterna repetição de lugares comuns. Depende do ouvinte, no entanto, desvelar o clichê considerando a totalidade da produção cultural. Perceber sua natureza apelativa, suas cores saturadas, irrealis; detectar a repetição do presente; fugir do controlado, do monitorado, do que é seguro, inofensivo, aceito pelas instâncias que induzem o consumo e reproduzem o consenso ideológico.

BIBLIOGRAFIA

- DEBORD, Guy. “A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo”. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt, “Modernidade Líquida”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- HARVEY, David. “A Condição Pós Moderna”. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- SANTOS, José Ferreira dos. “O que é Pós-moderno”. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- WEISSINGER, James. “New Traditionalists: Baudrillard, Devo and the Postmodern De-evolution of the Simulation” in “The Haverford Journal, Volume 2”. Filadélfia: Haverford College Libraries, 2006.
- HOBBSAWN, Eric. “Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991”. São Paulo: Cia. das letras, 1994.
- BAUDRILLARD, Jean. “Simulacros e Simulação”. Lisboa: Relógio d’Água 1991.
- LIPOVETSKY, Gilles. “O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas”. São Paulo: Companhia das Letras, 2005
- SZATMARY, David. “Rockin’ in Time”. Nova Jérsei: Prentice Hal, 2000.
- MARCUSE, Herbert. “Eros & Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud”. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

- ROSZAK, Theodore. “A Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil”. Vozes, 1969.
- ALTHUSSER, Louis. “Aparelhos Ideológicos do Estado: notas sobre os Aparelhos Ideológicos do Estado”. São Paulo: Graal, 2003.
- McCARTHY, David. “Arte Pop”. Cosac Naify, 2002.
- HALL, Stuart. “The Meaning of New Times” in “Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies”. Londres: Routledge, 1996.
- SCHWARTZ, Roberto. “Notas sobre vanguarda e conformismo” in “O Pai de Família e Outros Ensaios”. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- MUGGIATI, Roberto. “Rock: da Utopia à Incerteza (1967-1984)”. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Barnes & Noble.com. “Whip it up! Iconic Punks Devo Dredge Up Their Eerily Prescient History” (<http://music.barnesandnoble.com/features/interview.asp?z=y&NID=299677>)
- OLSON, Steve. “Devo and the evolution of the Wipeouters: interview with Mark Mothersbaugh” in Juice Magazine: pool, pipes and punk rock # 53 (<http://juicemagazine.com/devo.html>)
- KNIGHT, Brian L. “Oh Yes, It’s Devo: an Interview with Jerry Casale” in The Vermont Review, 16/09/2006 (<http://vermontreview.tripod.com/Interviews/devo.htm>)
- FRIEDMAN, Marc; SMITH, Karen. “Featured Artist — The Billboard Q & A: Devo” in Billboard.com, 18/01/2007 (http://www.billboard.com/bbcom/feature/article_display.jsp?vnu_content_id=1003534792)
- KELLY, Maura. “Mark Mothersbaugh (Devo frontman, film and TV composer)” in Believer Magazine, setembro de 2005. (http://www.believermag.com/issues/200509/?read=interview_mothersbaugh)
- FORBIS, Will. “De-Evolution for the Modern Spud: an Interview with Gerald V. Casale of Devo” in Acid Logic (http://www.forbisthemighty.com/acidlogic/devo_int.htm).
- Wikipedia: the Free Encyclopedia (en.wikipedia.org)
- <http://www.spudtalk.com/history.html>