

UFF - UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL CURSO DE GRADUAÇÃO EM  
CINEMA E AUDIOVISUAL

HELENA DE ABOIM LESSA

***CINEMA PUNK:***  
**No Wave e os filmes de Vivienne Dick**

**HELENA DE ABOIM LESSA**

***CINEMA PUNK: NO WAVE E OS FILMES DE VIVIENNE DICK***

Trabalho de Conclusão de curso apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense - UFF - como requisito para obtenção do título de Bacharel.

**Orientador: Cezar Migliorin**  
**Co-orientador: Frederico Benevides**

**Niterói**  
**2016**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais: mãe, pai e Licínio por todo apoio e ajuda com as letras. Aos meus irmãos e amigos, Pedro e Fernando. Ao Lucas, pela força e carinho nas crises. Aos irmãos do casarão: Pedro, Lucas, Luquitos, Catu, Gusta, Felix, Rober, Brenda, Fafi, Caio, João, Cian, Glaucus, Liza, Lazuli, Tomaz, Akira, Flor. Ao Fred, que além de orientador é amigo. Ao Cezar, pelas aulas que instigaram a produzir e refletir. À Marina, Vanessa, Livia, Jorge, Petrus, Patrissa, Luiza, Will, Elena, Érico, companheiros de batalha eterna que estiveram junto nesse tempo. Ao Petrus, de novo, que compartilhou comigo esse universo todo. Ao Érico, que faz ver junto o bonito que tem nas coisas. À Aline, que possibilitou o acesso virtual aos filmes. À Rosiléia, por toda descontração e amor. À Mayara, Morgana, Tuninho, Joca e Bartô, pelos olhares, chamego e companhia. A todos que nos instigam a criar novos mundos.

Em homenagem à Vi Subversa.

## **Resumo**

Essa monografia pretende mapear o punk, seus modos de existência, valores e a aplicação de seus processos em produções cinematográficas, conceituando uma ideia de *cinema punk*. O objetivo é, então, articular essa ideia com a cena No Wave, em Nova York entre 1976 e 1987, e os filmes *Guerillère Talks* (1978, 25min) e *Beauty Becomes the Beast* (1979, 40min), ambos de Vivienne Dick, realizadora dessa cena.

## **Abstract**

This text aims to map punk, values and the application of processes in filmmaking, conceptualizing an idea of punk cinema. The purpose is to articulate this idea to the No Wave scene, in New York between 1976 and 1987, and the movies *Guerillère Talks* (1978, 25min) and *Beauty Becomes the Beast* (1979, 40min), both by Vivienne Dick, director of this scene.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	7
<b>Capítulo I – O punk</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo II – <i>Cinema Punk: No Wave</i></b>	<b>21</b>
<b>Capítulo III – Os filmes de Vivienne Dick</b>	<b>37</b>
<b>3.1. <i>Guerillère Talks</i> (1978, 25min)</b>	<b>37</b>
<b>3.2. <i>Beauty Becomes the Beast</i> (1979, 40min)</b>	<b>50</b>
<b>Considerações Finais</b>	<b>59</b>
<b>Referências Bibliográficas</b>	<b>65</b>
<b>Referências Filmográficas</b>	<b>67</b>

## Introdução

A proposta desse trabalho não é definir o que é estética e modo de vida punk, sobretudo porque não há concisão homogênea do que é isso. É extrair algo em comum no modo de vida e estética de diversas cenas e mídias consideradas punk que possa potencializar a forma como pensamos na produção, difusão e questões internas das obras/experiências.

Essas questões começaram a me inquietar ao longo do meu período na universidade, a partir do momento em que tive contato com um universo punk, com o livro *Mate-me por favor*, organizado por Larry “Legs” McNeil e Gilliam McCain, 1996, e com algumas bandas, como Minutemen e Lightning Bolt.

O filme *Blank City* (Celine Danhier, 2010, 1h34min), documentário sobre a cena No Wave, foi fundamental, apresentando a cena que na época desconhecia e instigando a fazer cinema de forma mais livre. O filme em si, ainda que um documentário nos modelos mais convencionais, é uma ode à possibilidade de que qualquer pessoa possa fazer cinema.

A partir disso, conheci diferentes pessoas que se engajavam dessa mesma forma, em que fazer cinema do jeito que fosse possível era o mais importante, antecedendo os equipamentos caros, as grandes equipes e estruturas de set. Pessoas que também buscavam seguir diferentes modelos de produção, ou não seguir os modelos existentes mercadológicos mais convencionais, onde um filme parte necessariamente de um roteiro escrito em um modelo comercial e cumpre uma série de etapas já estabelecidas para chegar ao seu fim. Comecei a tentar mapear de que forma seria possível que um ethos<sup>1</sup> punk estivesse presente em produções cinematográficas e de que forma isso se manifestava no filme como produto final.

Pensar o que poderia ser considerado um *cinema punk* se apresentava como desafio. Ao pesquisar sobre *cinema punk* encontrava majoritariamente listas de filmes de temática punk, mas que ao meu ver eram destoantes disso em sua forma. Em algum momento, cheguei ao livro *Punk Productions: Unfinished Business* (2004), de Stacy Thompson, professor assistente de Teoria Crítica e de Cinema na Universidade de Wisconsin e pesquisador de marxismo, psicanálise, cinema e estudos utópicos, que articulava ideias mais próximas das ideias que eu desejava, utilizando-o como base para pensar essas definições e contextos. Stacy desenha o que seria um

---

1 Compreendo “ethos” aqui segundo a definição do dicionário Houaiss, como “conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento (instituições, afazeres, etc) e da cultura (valores, ideias ou crenças), característicos de uma determinada coletividade, época ou região. (...) conjunto de valores que permeiam e influenciam uma determinada manifestação (obra, teoria, escola, etc) artística, científica ou filosófica”.

projeto punk, ressaltando características estéticas e processuais comuns a cenas e produções punk que perpassam diferentes mídias (música, zines, cinema, eventos, etc) e cenas punk ao longo da história. Dentre os possíveis formatos de expressão que o compõem temos a música gravada, a música performada ao vivo, impressos, que incluem fanzines, cartazes, pôsteres lambe-lambes de rua, etc, cinema, eventos (punk happenings) e estilo/atitude, provenientes da moda e forma de se apresentar (THOMPSON, 2004:3).

O projeto punk pode ser melhor compreendido através de experiências e exemplos situados no tempo e espaço. Para isso, Stacy faz, primeiramente, um panorama da história do punk como produção cultural partindo de exemplos claros, demarcando sete grandes cenas, períodos de tempo em lugares específicos. Embora composta de inúmeras cenas de maiores e menores proporções no mundo todo, são as sete consideradas por ele, todas de língua inglesa: a cena de Nova Iorque, de 1974 à 1976; a cena inglesa, de 1976 à 1978; a cena hardcore<sup>2</sup> da Califórnia, de 1978 à 1982; a cena hardcore de Washington D.C, também conhecida como primeira cena straight edge<sup>3</sup>, de 1979 à 1985; a cena de hardcore de Nova Iorque, também conhecida como segunda cena straight edge, de 1986 à 1989; a cena riot grrrl<sup>4</sup>, de 1991 à 1995; a cena punk-pop The Berkley/Lookout!, de 1990 à 1995.

Uma vez que cenas se identificam como tal, elas se propagam e multiplicam com rapidez. No Brasil, existe uma série de pesquisas sobre cenas punk nacionais, como a dissertação de mestrado sobre a cena de São Paulo, *Ser Punk: a narrativa de uma identidade jovem centrada no estilo e sua trajetória* (2005), da pesquisadora Paula Vanessa Pires de Azevedo Gonçalves, graduada em Filosofia, Letras e Ciências Humanas; ou a dissertação sobre a cena punk de Cuiabá, *Punk Labirintos do Corpo: Movimento Punk em Cuiabá* (2009), de Ana Paula de Sant'ana,

---

2 O estilo musical hardcore punk, se utiliza de uma base próxima de um punk rock típico das cenas de Nova Iorque e do Reino Unido, como as músicas dos Ramones ou dos Sex Pistols. Ao mesmo tempo, é caracterizado por um tempo ainda mais acelerado que as músicas dessas bandas e por canções ainda mais curtas. Suas letras são geralmente de revolta/crítica políticas e sociais/frustrações individuais, em geral cantadas de forma rápida e agressiva. Algumas bandas clássicas consideradas hardcore punk são Black Flag, Minutemen e Bad Brains.

3 Straight Edge é uma vertente do hardcore punk em que existe um posicionamento político de abstinência com relação à drogas: de álcool e tabaco até outras drogas ilícitas. Existem vários grupos que são também praticantes do vegetarianismo ou veganismo, mas não é regra. “Eu vejo o abuso de substâncias como atividade extremamente mainstream.”, Ian Mackaye, da banda Fugazi e Minor Threat, fala em entrevista. Algumas bandas clássicas consideradas Straight Edge são Minor Threat, que com sua música chamada Straight Edge deu nome à cena, e Deadline.

4 Partilham de características punk mais clássicas mas têm letras que falam sobre questões de gênero / letras feminista. São majoritariamente bandas formadas só por mulheres. Algumas bandas famosas da cena são Bikini Kill, Bratmobile e Heavens to Betsy.

doutora pela PUC-SP.

Vou me ater à cena de Nova Iorque, por ser a primeira cena reconhecida e por ser o mesmo terreno onde os filmes de Vivienne Dick, cineasta que fez os dois filmes que vou me dedicar mais a frente no trabalho, surgem. Vivienne morava na Irlanda e foi para Nova Iorque nessa época, atrás de um cenário instigante que vinha se formando, com mais oportunidades para realizar trabalhos artísticos e possibilidade de trocas entre pessoas de diferentes partes. Nessa época, entre 1978 e 1979, fez alguns filmes mais conhecidos, *Staten Island* (1978, 4min), *She had her gun all ready* (1978, 27min), *Guerillère Talks* (1978, 25min) e *Beauty Becomes the Beast* (1979, 40min). Depois continuou realizando filmes de diferentes formatos, em geral com menos de 1 hora, e recentemente, passou o filme *Red Moon Rising* (2015, 15min) no festival de Oberhausen, na Alemanha.

Através de um dos meus orientadores, Frederico Benevides, que também foi ao festival, pude enviar uma carta diretamente para ela. Ela me respondeu por email e pudemos conversar um pouco sobre os filmes, mas também sobre o momento político atual no Brasil, sobre balas de tamarindo (que enviei também junto a carta) e sobre zines e filmes que eu e meus amigos temos feito. Infelizmente, essa comunicação se deu mais pro final da minha escrita e não penetrou tanto no trabalho quanto gostaria - talvez um outro trabalho futuro.

## Capítulo I.

### O Punk

No começo dos anos 70, Nova Iorque passava por uma grande recessão econômica. Judith R. Halasz, professora de sociologia na State University of New York, New Paltz, em seu livro *The Bohemian Ethos Questioning* (2015), apresenta esse contexto histórico de maneira detalhada, pois é fundamental para a configuração de um grupo de artistas boêmios, como ela mesma denomina, que começa a se configurar no Downtown Manhattan. Usado como termo mais generalista, englobaria, imigrantes, beatniks<sup>5</sup>, punks - carregam um status marginal, no sentido que se opõem à uma indústria cultural já estabelecida ou se opõem à uma forma convencional de trabalho e vida.

Antes dos anos 1970, uma série de artistas, ou boêmios, já haviam começado a ocupar algumas áreas mais baratas da cidade. Alguns transitando entre diferentes tipos de produção artística, como as figuras da geração beat, fazendo trabalhos principalmente no âmbito literário mas também nas artes plásticas, música e cinema, participando como atores e escritores de filmes. Podemos citar Jack Kerouac escrevendo e atuando, juntamente com Allen Ginsberg, no filme *Pull My Daisy* (Robert Frank, 1959, 30min); participações de Allen Ginsberg e William S. Burroughs no filme *Chappaqua* (Conrad Rooks, 1966, 1h22min); ou outros nomes que não eram associados necessariamente à cultura beat mas transitavam em espaços semelhantes: uma série de bandas e músicos como The Stooges, The Velvet Underground, Patti Smith; o grupo Fluxus<sup>6</sup>, que reunia artistas de diferentes áreas como a japonesa Yoko Ono, que além de fazer música também era artista plástica e realizadora de filmes, o músico La Monte Young, o cineasta Jonas Mekas, que emigrou em 1949 para Nova Iorque, fugindo da guerra da Lituânia, o artista Georges Maciunas, etc; ou Andy Warhol, artista plástico, cineasta e também produtor; Jack Smith, cineasta e ator considerado pioneiro do cinema underground.

Esses artistas e muitos outros ajudaram a construir um espaço fértil de produção, proporcionando também uma efervescência cultural que atraiu pessoas de diferentes lugares para viverem na cidade.

---

5 Os beatniks, ou geração beat, surgiram em torno de um modo de vida que rejeitava uma cultura de consumo, conformismo, militarismo e repressão sexual nos anos 50-60. O movimento é associado principalmente à literatura, sendo ligado a nomes como Jack Kerouac, William S. Burroughs, Allen Ginsberg e Diane Di Prima.

6 Rede diversa e heterogênea de artistas de diferentes países, nos anos 60, com produções de performances mínimas, operas complexas e grandiosas, filmes, produtos gráficos, caixas conceituais chamadas Fluxkits, pinturas em quadros, etc.

Na época, os níveis de desemprego, combustível e de preço de alimentos cresciam exponencialmente. As verbas de educação, higiene, segurança e manutenção de espaços públicos foram drasticamente reduzidas, causando impacto visível na cidade nos anos seguintes e resultando em um aumento de furtos, roubos, tráfico de drogas e crimes violentos.

Dentro do contexto de crise fiscal, Roger Starr, secretário de habitação e desenvolvimento urbano da época, propôs um estratégia de corte de verba que consistiria em atender financeiramente apenas algumas das áreas mais ricas da cidade, com maior arrecadação de impostos. A ideia era deixar com que algumas regiões mais pobres de Nova Iorque como o Lower East Side, ficassem abandonadas e expulsar de forma velada os moradores; esperar que eles resolvessem sair por conta própria, liberando o espaço para uma reformulação e revalorização imobiliária posterior da área (HALASZ, 2015: 88). Em 1981, depois de passados alguns anos do corte de verba inicial, o jornal Wall Street Journal reportou sua consequência na cidade:

Serviços básicos da cidade, que já foram modelo para áreas urbanas em todo o país, foram reduzidas até ponto de colapso. Cerca de um quarto dos 300.000 empregos da folha de pagamento inchada da cidade foram eliminados, incluindo 20% da sua força policial, 19.000 professores e 2.000 de seus 2.500 garis. Evidência dos cortes está em toda parte: as ruas estão cobertas de lixo. Roubos, para citar apenas um crime, estão em seu ponto mais alto. O sistema de metrô está perto de um colapso, repleto de equipamentos velhos, vandalismo e frequentes estragos e descarrilamentos. (TABB, 1982: 42)

As regiões que ficaram sem atendimento municipal foram gradualmente sendo dominadas por atividades de tráfico de drogas, majoritariamente de cocaína e heroína. Prédios eram abandonados e queimados. “Como resultado, a paisagem física ficou cheia de prédios em ruínas, terrenos baldios e detritos industriais e domésticos” (HALASZ, 2015: 89). Com isso, muitos dos antigos moradores de fato se mudaram para outras áreas da cidade ou para o campo. Ao mesmo tempo, a situação precária diminuiu drasticamente o aluguel dos apartamentos e isso atraía novas pessoas a morarem nessas áreas.

Esse barateamento dos imóveis vagos se potencializa e agrega mais pessoas ao grupo de boêmios que já existia. Alguns relatos descrevem como nessa época Nova Iorque estava completamente caótica, se referem a ela como “selva urbana”. E aí nesse contexto, as pessoas que teriam como valores importantes trabalho, família, saúde e segurança, fogem da cidade e os boêmios, malucos, ou freaks, chegam para morar, com valores opostos. Só nos anos 1970, mesmo com o número de artistas se mudando para o Lower East Side, a área perdeu uma população de em torno de 30.000 habitantes (SMITH, 1996: 20).

É um ciclo que constantemente se repete em diferentes cidades do mundo: grupos de

jovens artistas migram para áreas mais baratas de cidades, o que acarreta em uma valorização da área como espaço culturalmente ativo, encarecendo novamente o preço de aluguéis e custo de vida e fazendo com que os antigos e os novos moradores, incluindo artistas e imigrantes, procurem outros lugar para se estabelecer (HALASZ, 2015: 92). Um ator underground da época fala sobre esse processo:

O East Village, West Village, SoHo, a migração de artistas de Nova Iorque, a fronteira. A fronteira é basicamente a mesma em todo lugar. Os artistas chegam nos espaços vazios, ocupam. Eles testam a viabilidade de uma nova fronteira; a nova fronteira demanda individualidade, negligência, irresponsabilidade, visão/responsabilidade e mobilidade. Os artistas têm confiança de que eles possuem bens que podem ser vendidos - eles mesmos e seu talento. É um processo artístico e intelectual, criando novos espaços e modos de vida. Portanto, não é um acaso que quando Nova Iorque foi à falência artistas se mudaram para lá (HALASZ, 2015: 92)

A ideia de pioneirismo urbano que alguns apontam, desses jovens artistas como exploradores de terrenos desabitados na cidade, explicita uma desatenção com moradores pré-existent, ignorando a presença de qualquer morador que já estivesse ali naquela área e mesmo uma desatenção com um processo futuro de gentrificação através de uma valorização social da região, como explicita Neil Smith em seu livro *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City* (SMITH, 1996: 30). A criação de espaços regidos por artistas em áreas degradadas da cidade, mesmo que inadvertidamente, acaba também contribuindo para um processo cíclico de futura especulação imobiliária e gentrificação da região. Existe uma questão hierárquica, de classe, entre o status dos artistas que vinham de outras partes para ocupar esse espaço e os pré-moradores, como se a chegada de artistas em áreas degradadas das cidades necessariamente fosse algo unicamente positivo para esses espaços, acarretando em transformações criativas e atividades culturais. O mercado de arte, assim como o mercado da moda e, mais amplamente, o capitalismo em geral, está sempre no movimento de se apropriar do que é novo e desafiador, imprevisível, crítico, de forma vendável. Nesse sentido, áreas degradadas das cidades com um fluxo novo de artistas, acabam muitas vezes sendo capturadas por um mercado da arte, diretamente associado à um mercado imobiliário, aumentando os preços de aluguéis e custo de vida e isso, em geral, é violento e excludente para antigos moradores. Essa nova ocupação de artistas pode vir a reforçar a noção de invisibilidade e exclusão de moradores de áreas mais pobres das cidades; são os que constantemente continuam à margem urbana.

De todo modo, nesse momento inicial, a situação foi favorável para o estabelecimento de um grupo de novos moradores: artistas e moradores ilegais migrando de diferentes lugares que tinham interesse em áreas mais baratas, pouco vigiadas por policiais, criando uma comuni-

dade de convívio e trocas.

Jovens boêmios fugindo dos subúrbios, do Centro-Oeste e do Sul, juntamente com imigrantes do mundo todo, encontraram refúgio em uma área praticamente abandonada de entidades oficiais. Junto deles, se agregaram outras pessoas que se sentiam alienadas da sociedade mainstream. No Lower East Side, jovens boêmios aproveitavam a liberdade para explorar variadas formas artísticas, drogas, sua sexualidade e uma vida noturna não vigiada. (HALASZ, 2015: 92)

O custo de vida era relativamente barato, existem relatos de pessoas que pagavam US\$100 ou até US\$30 por mês de aluguel em apartamentos nos anos 1970 e começo dos anos 1980. Hoje, de acordo com o site Numbeo, que compara o custo de vida entre cidades do mundo, com a supervalorização imobiliária, um preço barato médio de aluguel em Manhattan, Nova Iorque, passou a ser US\$2000. Com os preços de imóveis baratos na época, ainda que nesse espaço degradado, era possível sustentar um modo de vida que não exigia um trabalho fixo e salário elevado. Alguns relatos são ilustrativos do contexto, como o de Lou Reed, ex-guitarrista, cantor e fundador da banda The Velvet Underground, considerado um dos padrinhos da música punk:

Há um tempão a gente tocava junto num apartamento de trinta dólares por mês e não tinha grana pra nada; comia mingau de aveia todo dia e vendia sangue, entre outras coisas, ou posava pra aqueles tablóides semanais baratos. Quando posei pra eles, minha foto saiu dizendo que eu era um maníaco sexual assassino que tinha matado quatorze crianças e gravado tudo, e que rodava aquelas fitas num celeiro no Kansas à meia-noite. E quando a foto de John Cale saiu no tablóide, dizia que ele tinha matado o amante porque o cara ia casar com a irmã dele, e ele não queria ver a irmã casada com um veado. (McNEIL, Legs e McCAIN, Gillian. 1997: 19)

Vivienne Dick, em uma entrevista, também fala sobre o contexto da época:

A gente ia trabalhar em um restaurante na hora do almoço, e aí eu conseguia dinheiro suficiente para pagar o aluguel e continuar vivendo. Era um momento rico de tempo. Você podia fazer coisas, você podia ver coisas. Se você vai criar alguma coisa, você tem que ter tempo - tempo livre. E, se você mora em uma cultura que te faz ter de trabalhar todas as horas do dia só para conseguir pagar as contas, como é isso? Quem quer isso?<sup>7</sup>

Nascida em 1950 Donegal County, na Irlanda, Vivienne também se mudou para Nova Iorque nos anos 1970. Foi para lá porque tinha interesse em fotografia still e considerava que as possibilidades de trabalho para mulheres interessadas em fotografia na Irlanda eram mínimas. Foi em Nova Iorque que começou a realizar filmes, sendo considerada uma das definidoras da cena No Wave nos anos 1970-80. Vivienne Dick ilustra em seu relato que o essencial

7 Entrevista com Vivienne Dick, realizada por Alison Nastasi, em 2015 e hospedada no site Flavorwire.

para a produção de arte na época, mais do que dinheiro, era a possibilidade de tempo livre. A situação econômica os possibilitava sobreviver com pouco dinheiro e os seus modos de vida não exigiam muito além do básico para sobrevivência.

A quantidade de tempo livre de uma pessoa é a questão central para se pensar modos de vida. A boêmia, por exemplo, só é possível quando se existe algum modo de sobrevivência que não dependa de um trabalho que consuma a maior parte do tempo - em geral, seja através de um local com baixo custo de vida que possibilite sustentar-se com o dinheiro de trabalhos pequenos, por vezes até ilegais, seja através de algum tipo de herança financeira.

O fato da crise econômica de Nova Iorque nos anos 70-80 reduzir drasticamente o custo de vida de necessidades básicas, pela diminuição do custo de moradia, foi o que possibilitou a constituição de um grupo artístico criativo altamente produtivo. Com a redução de custo tornava-se possível direcionar tempo e recursos que seriam utilizados na sobrevivência básica do dia-a-dia para produções artísticas, a fruição e a produção delas, inovando a “música contemporânea, cinema, teatro e artes visuais com o advento da No Wave e do punk rock, cinema indie, performances de vaudeville e de multimídias Off-Off-Broadway, Neo-expressionismo, pintura Neo-pop e graffiti” (HALASZ, 2015: 94).

Tudo isso sem necessidade de se reportar a nenhum superior financeiro ou moral - sem pressões familiares, de trabalhos convencionais ou de obrigações financeiras. É nesse contexto que o punk, aliado a uma cena, vai surgir.

Judith Halasz explicita como o punk começa a surgir em várias frentes e ao mesmo tempo, como uma atitude, música e estilo visual imbricados. A ideia do punk como projeto, ou cena, começou a ganhar corpo a partir de zines e revistas que falavam sobre música e sobre o momento de efervescência cultural. O fanzine Punk, criado em 1975 por John Holmstrom, Ged Dunn e Legs McNeil ficou conhecido por cunhar o termo punk relacionado às bandas da época, embora ele já tivesse sido usado antes por um fanzine chamado *Punk Rock*, de outra revista, Creem (HALASZ, 2014: 95). O acompanhamento da cena por fanzines feitas por pessoas que frequentavam as casas de show e eram próximas dos artistas fazia parte da cena de forma fundamental para criar uma noção de pertencimento e cumplicidade.

Musicalmente, algumas bandas de garagem vinham surgindo, com um som sujo, visceral, não polido. Bandas de rock de garagem dos anos 60, como The Velvet Underground, foram fundamentais para a criação de um terreno inicial para a geração punk (HALASZ, 2014: 95). The Velvet Underground foi apadrinhada por Andy Warhol, financeira e socialmente, tendo produzido o primeiro disco da banda: *The Velvet Underground and Nico*, em 1967. No caso do

Velvet, Warhol tinha uma visão comercial, uma ideia de projeto maior que a envolvia com seus trabalhos pessoais. Contudo, o disco lançado teve pouquíssimas vendas na época, circulando entre um meio underground. The Velvet Underground era formada por uma guitarra, um baixo, uma bateria e vocais, às vezes contando com instrumentos não usuais na estrutura clássica mínima de banda de rock, como uma viola elétrica e um tamborim. As músicas eram cruas, cheias de acordes repetitivos e experimentações sonoras, variando entre vocais cantados e mais falados; muitas eram calmas com relação a um tempo musical e estilo e tinham letras que falavam sobre um universo underground, drogas, sexo em variadas formas, sadomasoquismo, prostituição, etc. O som e letras do Velvet eram bastante destoantes de sucessos musicais da época. No dia de lançamento do disco, o hit musical das paradas dos Estados Unidos era a música “Penny Lane”, dos Beatles. Ronnie Cutrone, pintor, ex-assistente de estúdio de Warhol e ex-dançarino de chicote do Exploding Plastic Inevitable<sup>8</sup>, fala sobre as músicas do Velvet:

Por isso adorei instantaneamente a música do Velvet. Era sobre coisas urbanas da rua, sobre perversão, sobre sexo - uma parte era sobre um tipo de sexo que eu nem conhecia, mas estava aprendendo (...). Os Velvets não estavam tendo nenhuma execução nas rádios. Não houve nenhuma grande divulgação do disco. Mas aquilo não foi só culpa de Andy, quer dizer, veja sobre o que eles falavam: heroína e marinheiros nus mortos no chão! (McNEIL, Legs e McCAIN, Gillian. 1997: 31, 35).

As primeiras bandas vieram a ser inspiração e referência para vários dos músicos que começavam a tocar naquele momento. São consideradas umas das primeiras bandas punk, ou proto-punk<sup>9</sup>: Iggy Pop e os Stooges, The Velvet Underground, The New York Dolls, Death, Patti Smith, MC5, ainda que algumas anteriores à uma suposta cena e nem todas tendo sido originadas de Nova Iorque. A cena, como acontece em relação à diferentes gêneros musicais e estilos artísticos, compreende um período de espaço e tempo maleável em que diferentes grupos de pessoas produzem e partilham características comuns nas suas produções. Sempre existem dúvidas sobre o que exatamente faz parte ou não de uma cena ou quando se formou precisamente.

Nesse caso, a cena punk de Nova Iorque foi muito associada às zines e publicações punk e às casas de shows onde as bandas faziam performances, se configurando como fortes espaços de trocas. As casas de shows, CBGB e Max Kansas City, foram centrais para a formação da

8 Show experimental orquestrado por Andy Warhol em 1966, que misturava música, projeções, dança e pop art, em Nova Iorque. Eram shows da banda The Velvet Underground com imagens feitas da própria banda projetadas em cima deles. Cada apresentação variava e algumas tinham a participação de dançarinos com roupas sadomasoquistas e chicotes.

9 Anteriores ao punk como cena, mas essenciais para sua formação.

cena. Em 1974, o CBGB, casa de shows que anteriormente promovia apresentações de bandas country, bluegrass e blues, como as próprias iniciais indicam, se tornou o principal espaço da cena punk, abrigando shows de bandas underground.

As bandas mais íntegras para a cena estabelecida eram os Ramones, Television, Patti Smith, e Blondie; depois, Suicide, The Dictators, The Heartbreakers, Richard Hell and the Voidoids, Talking Heads, e os Dead Boys, todos atraídos pelo hype em torno dos clubes, bandas e Nova Iorque, entraram para a cena. No entanto, o epicentro para a cena era o CBGB e os Ramones que, juntos, serviam como um locus onde vários dos primeiros desejos dos punks se cruzavam. (THOMPSON, 2004: 10)

A música punk que definiu a cena de Nova Iorque, como também, logo depois dessa, a cena inglesa, obedecia à uma estética diferente com relação ao rock e música pop do meio dos anos 70. As músicas dos Ramones, por exemplo, eram tocadas em um tempo mais acelerado do que as maiorias das músicas de sucesso da época, de artistas como Elton John, John Denver ou Peter Frampton. As estruturas de instrumentos das bandas em geral eram mais concisas e simples, favorecendo uma estrutura mínima de banda coletiva de rock: uma guitarra, um baixo, uma bateria e um vocalista. Em geral, rejeitavam grandes solos musicais e formações com mais instrumentos, como teclados, instrumentos de cordas ou de sopro, características bastante comuns à bandas de rock progressivo da época, como King Crimson. Além disso, os vocais eram mais rápidos, gritados e com menos variações tonais do que vocais emotivos das bandas de grandes gravadoras (THOMPSON, 2004: 34).

As bandas que surgiam nessa época em Nova Iorque acabavam sendo seguidas por fãs cultivados em performances locais e ao vivo nos clubes noturnos mais do que através de discos e mídias de massa. Em 1974, 81% da quota de mercado era controlada pelas grandes gravadoras, também conhecidas como “Big Six” - Warner, CBS, PolyGram, RCA, MCA e Capitol-EMI (THOMPSON, 2004: 10). Portanto, tudo de música que não pertencia a essas gravadoras era considerado underground. Qualquer um que começasse a fazer música e se associasse a uma gravadora pequena ou mesmo não se associasse à gravadora alguma já era underground. O som sujo das bandas punk da época não era apenas uma precariedade de equipamentos, mas uma afirmação de um tipo de música que se pautava mais pelas relações criadas, pela performance, do que por uma técnica ou virtuosidade. Não havia interesse em adequar suas músicas a um padrão que pudesse interessar às grandes gravadoras, o interesse era justamente o contrário: fazer um som que destoasse do que estava sendo vendido por elas, demarcando forma mais livre de fazer música.

Em 1964, Herbert Marcuse definiu “liberdade econômica” como “liberdade da economia - de ser controlado por forças econômicas e relações; liberdade de uma luta diária pela existência, de ganhar a vida”. Embora eu não veja o CBGBs como a expressão de um desejo de qualquer coisa tão profunda quanto o conceito de “liberdade econômica” de Marcuse, ainda assim pode-se dizer que o clube representa um desejo punk inicial de estabelecer um reino que não fosse completamente condicionado pela economia, um reino em que a música e o entretenimento podiam preocupar-se com outras coisas pra além de fazer dinheiro. Sob o capitalismo, o clube não poderia sobreviver inteiramente apenas nessa empreitada; Kristal cobrava um dólar pela entrada, mas essa carga simbólica minimizava o papel da economia no reino do punk, assim como o aspecto underground das bandas. O fato de que as bandas e Kristal não estavam fazendo muito dinheiro, enquanto o público também não estava partilhando desse dinheiro, possibilitava que ambas, audiência e bandas, se encontrassem no CBGB por razões predominantemente não-econômicas. O público não vinha exclusivamente para comprar e os músicos não vinham apenas para ganhar a vida. (THOMPSON, 2004: 10-11).

O CBGB era um lugar onde artistas de diferentes partes se encontravam. O ambiente era pequeno, como também o espaço entre o palco e a platéia e conseqüentemente o espaço entre os músicos e os espectadores. Os músicos eram também espectadores e os espectadores poderiam eventualmente se tornar músicos. Aliado ao espaço físico do lugar, havia uma vontade de dissolução da figura dos músicos como figuras inatingíveis, uma rejeição ao estrelismo, ao culto de pop star / rock star. Se todos podem ser músicos então não há hierarquia nesse sentido.

O pouco dinheiro empregado nas produções artísticas, a aproximação entre performer e espectador e um desejo de trocas evidenciava a possibilidade de qualquer pessoa se tornar performer, produtor, ator - artista das mais variadas formas. O fato de conseguirem produzir e fazer circular músicas sem quaisquer dependência com grandes multinacionais era também uma afronta direta às gravadoras, uma afirmação democrática do direito de se fazer arte - faça-você-mesmo (DIY). Faça-você-mesmo como espécie de slogan desafiador contra instituições culturais que detém o poder produtivo e distribuição de atividades artísticas.

O nascimento do punk é intrinsecamente ligado à economia, justamente pelo desejo de que a criação não fosse governada pelo dinheiro, no sentido de ser pautada por uma busca por fama, interesses comerciais ou garantia de sucesso financeiro. Por outro lado, as produções punk eram pautadas pela economia no que diz respeito à produção e técnica, efetivamente, mas essa relação era também uma afirmação política clara. A economia não pauta as produções como fim a se alcançar, mas como meio de produção. Descartando a técnica virtuosa e polida e os equipamentos considerados bons e caros, como centrais para uma ideia de boa música<sup>10</sup>,

---

10 Em 1974, quando os Ramones já tocavam regularmente no CBGBs, os discos de maior sucesso nos Estados Unidos eram Greatest Hits, de John Denver, lançado pela RCA; Goodbye Yellow Brick Road, de Elton John, lançado pela MCA, e Band on the Run, de Paul McCartney and Wings, lançado pela Apple.

diminuía a distância entre quem não tocava e quem tocava. O principal era o desejo de fazer música de forma visceral, a performance, a intenção. Qualquer um poderia partir desse ímpeto. Há uma crença de que o processo imprime no resultado final das produções, seja em qual mídia fôr - está intrinsecamente ligado à forma final.

Na medida em que os aluguéis do Lower East Side começaram a aumentar de preço, no final dos anos 70, expulsando os artistas que haviam, de forma não desejada, contribuído para a valorização da área, e algumas bandas começaram a assinar contratos com gravadoras, como Blondie com Private Stock em 1976; Talking Heads com Sire em 1976; Television com Elektra em 1977, o movimento foi perdendo sua força e saiu de uma sintonia de não comercialização. Tanto a Sire quanto a Elektra eram gravadoras que foram, respectivamente, em 1977 e 1970, adquiridas pela Warner, uma das maiores gravadoras da época, uma das Big Six<sup>11</sup>. A Private Stock foi uma gravadora que operou apenas de 1974 a 1978, mas que lançava principalmente músicas pop/soul/disco<sup>12</sup>. Mesmo assim, as bandas punks conseguiam gravar seus discos com uma quantia substancialmente menor do que as bandas de sucesso da época. As bandas de sucesso da época eram apoiadas com imensas quantidades de dinheiro para gravação, shows produção, distribuição e publicidade (THOMPSON, 2004: 14). Um dos discos mais caros de rock feitos até a época foi o disco Tusk, da banda Fleetwood Mac, lançado pela Warner Brothers em 1979, que custou mais de 1 milhão de dólares para ser lançado. Em comparação, o primeiro disco dos Ramones, lançado pela Sire Records em 1976, teve um custo de US\$6.500.

Stacy Thompson explicita uma contradição na cena punk que se configura no embate entre o desejo da criação sem uma preocupação comercial, mas também na necessidade de criar e circular mercadorias para sobreviverem financeiramente dessas produções. Há vontade de que as mercadorias sejam vendidas e circulem, assim, difundindo o punk e a própria ideia de faça-você-mesmo e também conseguindo dinheiro para continuar produzindo e pagando necessidades básicas. A questão toda é a forma como a produção das mercadorias e a venda delas vai se dar. Se as mercadorias acabam sendo muito influenciadas pela maneira como vão ser vendidas, se moldando em relação à isso, ou fazendo concessões para que sua capitalização seja mais eficiente, a contradição punk se evidencia. No caso da cena punk de Nova Iorque dos anos 1974-1977, a contradição foi um dos motivos que provocou seu fim.

Cria-se um circuito de mercadorias produzidas por pequenos produtores, uma ideia de

---

11 Warner, CBS, PolyGram, RCA, MCA e Capitol-EMI

12 Alguns hits musicais lançados pela Private Stock foram Don't Give Up on Us, de David Soul, hit número 1 no Reino Unido em 1976, o álbum de 1977 de Cissy Houston, mãe de Whitney Houston, e Emotion, de Samantha Sang com os Bee Gees, em 1977.

“trabalho punk” como algo digno de um valor comercial justo. Ou seja, circuitos onde é aceitável consumir alguns produtos, principalmente quando eles vão continuar propagando e permitindo a fruição do punk em suas variadas formas. Ao mesmo tempo, essas mercadorias são parte de estruturas maiores que envolvem outros trabalhadores, outras relações capitalistas, como as fábricas que produzem matérias primas, empresas de transportes, correios etc: a contradição permanece (THOMPSON, 2004: 134).

Paula de Azevedo Gonçalves, ao concentrar-se na cena punk paulista, procurou mapear os elementos consensuais do punk. São tentativas de compreender como a ideia de punk pode ser complexificada para além de um traço estilístico pontual, configurando-se como espécie de ideologia ou ethos.

Na sua classificação, são quatro elementos principais que o constituem e que se misturam: uma relação com a música, uma relação com o protesto, uma relação com a liberdade e uma relação com a auto-suficiência.

Em sua relação com a música, “com o punk, este gênero musical torna-se ainda mais democrático e dispensa aprendizado para ser tocado. Qualquer um pode, assim que desejar, montar uma banda e, com apenas três acordes, fazer música”. Em geral falamos da música punk rock mais clássica, com ritmos mais acelerados e letras de tédio/política/contestação/diversão, mas a música não vai ter um estilo fechado, podendo compreender uma variedade de estilos. Ian MacKaye, músico das bandas Minor Threat e Fugazi, em uma entrevista de 2007<sup>13</sup>, defende a possibilidade de músicas mais calmas e serenas como as da sua nova banda, The Evens, serem também consideradas músicas punk, pela forma como são feitas, pelas letras, pela postura política. Isso inclui a possibilidade de características de modos de vida e de produção punk se misturarem com outros estilos musicais, com o folk, funk, ou com o hip-hop. Seria também possível falar de outras produções artísticas no mesmo sentido, como cinema, ou zines.

Em relação ao protesto, ou contestação, há a ideia de “não compactuar com o que já está pronto e estabelecido. Cria uma postura de discordância, de não concordar com as injustiças, com a exclusão social e também com o mundo adulto”. Nem sempre a contestação punk é conscientemente uma reação de contestação política clara, às vezes pode se manifestar como contestação, inclusive, a qualquer posicionamento político como necessário. Mas, em geral, existe oposição a conceitos estabelecidos, de instituições, de regras estruturais de como as coisas devem ser feitas.

A liberdade é um: “desejo que no punk é muito associado ao discurso da anarquia. Libera qualquer um para criar seus valores e sua forma de viver e pede, de forma imperiosa, a

13 Publicado originalmente em desova.wordpress.com Março de 2007.

liberdade para todos os povos da Terra”

E, finalmente, sobre sua relação com a auto-suficiência: “o faça você mesmo articula os outros três e traz a sensação de independência para a construção da identidade e autonomia do sistema de papéis sociais rígidos. Faça você mesmo a música, a roupa, espaços de lazer, os meios de comunicação, etc” (GONÇALVES, 2005: 122).

A partir da relação com as cenas, é possível elaborar um ethos punk, que pode ser usado para falar de produções e movimentos para além das cenas históricas que formaram a ideia de punk, para além de produções que se usam de temáticas ou sujeitos punk e de pessoas que se auto-intitulam como punks. Como visto anteriormente, podemos falar de cinema, de roupas, zines, livros. Uma das principais características em comum é uma resistência ao capitalismo através da estética e economia, profundamente imbricadas, e, decorrente disso, uma propagação da ideia de faça-você-mesmo.

## **Capítulo II.**

### ***Cinema Punk: No Wave***

A cena No Wave é uma decorrência direta da cena punk de Nova Iorque, de 1974 à 1976. Temporalmente, ela começa no final da cena punk de Nova Iorque, abarcando o período de 1976 à 1987, mas as fronteiras são borradas, sendo possível compreender a cena No Wave como parte de uma cena punk maior.

Embora seja uma definição controversa, por se tratar de um movimento heterogêneo que buscava uma não definição (como o próprio nome explicita: NO wave, nenhuma onda) chama-se No Wave uma cena cultural de Nova Iorque que abarca música, cinema, video, literatura, performance, teatro e arte visuais, entre o final dos anos 70 e o final dos anos 80.

Inicialmente, o termo surgiu para definir um gênero musical que começava a se destacar de um punk rock mais clássico. Engendrado dentro do contexto do punk, o termo No Wave propõe uma rejeição a elementos comerciais em geral, surgindo como uma piada para satirizar o gênero New Wave<sup>14</sup>, que se estabelecia como “alternativo” às grandes bandas da época mas também flertava com uma sonoridade mainstream<sup>15</sup>, já tendo sido incorporado a uma lógica de grandes gravadoras e fazendo músicas mais próximas de um rock/pop. Algumas bandas, como Talking Heads e Blondie, que surgiram em um berço punk, fazendo shows no CBGBs, uma vez que incorporadas às gravadoras Sire e Private Stock, ambas adquiridas pela Warner<sup>16</sup>, passaram a serem consideradas bandas New Wave. Isso era compreendido como estratégia mercadológica das gravadoras, de acharem que o termo New Wave era mais comerciável do que o termo punk.

A sonoridade No Wave tinha suas raízes no punk rock, mas também no jazz e em outros

---

14 Michael Ray, editor do livro *Disco, Punk, New Wave, Heavy Metal and More: Music in the 1970s and 1980s*, define o gênero musical New Wave: “Utilizando-se do nome do movimento cinematográfico francês do final dos anos 50, New Wave, a sua classificação foi definida em oposição ao punk (que em geral era mais cru, angulado e político) e ao rock “corporativo” mainstream (que muitos músicos New Wave consideravam complacente e criativamente estagnado). O principio básico do New Wave era o mesmo que o do punk - qualquer um pode começar uma banda - mas os artistas New Wave, influenciados pelo lado mais leve da música pop dos anos 60 e da moda dos anos 50, eram mais comercialmente viáveis que suas contrapartes abrasivas”. (RAY, 2012: 369) Algumas bandas consideradas New Wave são: The Smiths, Elvis Costello, Brian Eno, The Police.

15 A exemplo, em 1981, algumas músicas mainstream, consideradas como os maiores hits das rádios eram: Start Me Up, The Rolling Stones, Every Little Thing She Does Is Magic, The Police e The Waiting, Tom Petty And The Heartbreakers.

16 Uma das Big Six.

gêneros musicais, como dance e funk. Tim Lawrence, historiador musical, em 2007, definiu No Wave como música “movida pela arte, uma alternativa eclética à música New Wave, que enfatizava atonalidade e repetição baseando-se nos temas de conflito e niilismo”. Algumas bandas definidoras do estilo musical No Wave são Teenage Jesus & the Jerks, James Chance and the Contortions, DNA, Theoretical Girls, Mars, The Lounge Lizards, The Gynecologists. Em geral, músicas com acordes dissonantes e ritmos quebrados, por vezes referindo-se ao funk e ao jazz em melodias repetitivas e mais dançantes, misturadas com vocais gritados, esganiçados ou parcialmente falados, letras dark, de conflito, niilistas, etc: “E uma vez que você esquecer seu carinho pela raça humana, reduza-se à zero e em seguida você vai cair no lugar” (Contort Yourself, música da banda The Contortions).

Simon Reynolds, jornalista e crítico de música, em seu livro *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978–1984*, detalha a cena musical No Wave, descrevendo as características musicais das bandas e construindo uma rede de relações e inspirações das figuras da época. Ele explicita como a performance nos shows era um elemento central, fazendo com que os eventos pudessem ser aproximados da ideia de happenings.

Algumas performances eram literalmente agressivas. Em relatos, James Chance, vocalista e saxofonista na banda James Chance and the Contortions, com seu visual clássico arrumado, de terno, gravata e pompadour<sup>17</sup>, atacava o público com empurrões e tapas e até certa vez mordeu o mamilo de uma mulher no meio de um de seus shows. Isso não era apenas uma característica de bandas No Wave. Iggy Pop, da banda punk/proto-punk The Stooges, também fazia performances de palco consideradas chocantes - como se lambuzar com manteiga de amendoim e rolar freneticamente em cima de vidro quebrado, vomitar no palco ou fazer stage-dives de forma totalmente inconsequente.

Pat Place, guitarrista da banda mas também da banda Bush Tetras e atriz de uma série de filmes<sup>18</sup> No Wave, fala de performance como arte mais forte daquela época. Em geral, os músicos No Wave tinham uma relação forte com as artes. Ela havia se mudado pra Nova Iorque depois de estudar pintura e escultura em Chicago. Arto Lindsay, das bandas DNA e Lounge Lizards, e Robin Crutchfield e Mark Cunningham, da banda Mars, vieram de um contexto do teatro experimental e da performance. Muitos artistas e aspirantes vinham para Nova Iorque por

---

17 Penteadado de cabelo cujo nome faz referência a Madame de Pompadour (1721-1764), amante do rei Louis XV. É uma espécie de topete alto e curvo, para trás.

18 She Had Her Gun All Ready (Vivienne Dick, 1978, 27min), Guerillère Talks (Vivienne Dick, 1978, 25min), Rome '78 (James Nares, 1978, 1h22min), Letters to Dad (Beth B e Scott B, 1979, 11min), Born in Flames (Lizzie Borden, 1983, 1h20min)

ser uma cidade artisticamente efervescente, mas, ainda assim, o circuito de galerias era difícil de se adentrar. Arto Lindsay fala de como artistas avant-garde dos anos 60, como os Vienna Aktionsists e o grupo Fluxus, haviam sido fortes referências para eles, jovens no começo dos anos 70, e cita como artistas que mais admirava Vito Acconci<sup>19</sup>, Chris Burden<sup>20</sup> e Hermann Nitsch<sup>21</sup>. (REYNOLDS, 2005: 417-420). Em comum entre os três, ações de enfrentamento do público e violência.

Poucos músicos da época tinham formação musical, uma exceção era James Chance, que havia estudado em um conservatório. O fato de adentrarem um universo musical com referências e aproximações das artes visuais, performance, filme, poesia, etc, conferia uma liberdade. As formas de cantar ou tocar podiam ser reinventadas.

A banda Suicide, formada por Alan Vega nos vocais e Martin Rev em sintetizadores, é considerada uma das maiores precursoras de um estilo No Wave, misturando elementos de um universo das artes com o rock. Alan Vega, antes da banda, tinha uma relação com artes visuais, construindo esculturas com luzes elétricas e objetos ready-mades, como brinquedos de plástico, cartões pornô, etc. Martin Rev era um músico de free-jazz. A união dos dois deu origem a uma sonoridade com batidas eletrônicas repetitivas, pulsantes e cruas, e vocais meio cantados-falados-gritados, “como um Elvis sci-fi, a voz de Vega tinha um reverb estranho e efeitos de delay que lembravam o eco na voz de Presley no The Sun Sessions, enquanto evocando simultaneamente as trilhas de vapor de um foguete” (REYNOLDS, 2005: 423). As letras eram simples e com elementos repetitivos, como as batidas dos sintetizadores. Na música Johnny, de seu disco de 1977, Vega canta repetidamente “John John John Johnny / Ele parece tão mau, ele se sente tão durão / Ele parece tão vivo / Ele está viajando na noite procurando amor / Ele parece tão mau, ele se sente tão durão”. As performances eram violentas, repletas de agressões físicas. De vez em quando, a audiência atirava pesados objetos na banda, Vega relata ter sido atingido com

---

19 Artista e arquiteto americano. Para uma de suas performances/instalações, Seedbed, de 1971, ele construiu um andar pequeno e falso embaixo de uma galeria, onde ficava durante alguns horários de visitação da galeria. Em cima, na parede da galeria havia um aviso que explicava que o artista estava embaixo do chão, escutando, fantasiando e se masturbando pensando nos visitantes. Os sons e falas dele embaixo da galeria eram amplificados, sendo possível escutá-lo na parte de cima.

20 Artista americano, mais conhecido por suas performances, esculturas e instalações. Uma de suas performances mais conhecidas foi Shoot, de 1971, na qual ele pediu para seu assistente lhe dar um tiro de rifle no seu braço esquerdo.

21 Artista e compositor austríaco relacionado aos Vienna Aktionists (entre 1960 e 1971), conhecido por suas performances ritualísticas de resistência e degradação, comuns por conter nudez, sangue, etc. Seu trabalho era bastante polêmico, sendo inclusive preso por um período.

uma chave inglesa. Nesse sentido, Iggy Pop e os Stooges eram precursores do Suicide.

Lydia Lunch, vocalista e figura central da banda Teenage Jesus and The Jerks<sup>22</sup>, fala que foi praticamente adotada por Martin Rev quando chegou em Manhattan com dezesseis anos, “Marty cuidou de mim, me deu vitaminas. Que pais poderiam ser melhores do que o Suicide? Foram meus primeiros amigos em Nova Iorque”. (REYNOLDS, 2005: 424). Teenage Jesus and The Jerks tinha uma sonoridade radical e desarmônica. A bateria era composta por um único prato e uma caixa defeituosa e Lydia não conhecia nenhuma técnica para tocar guitarra, desenvolvendo sua própria forma de fazer música. As letras eram sombrias, sofridas e irreverentes e ela cantava de forma rasgante e aguda, em uma nota só: “Estou em um armário e não consigo respirar / Por favor me liberte / Não posso me mover e meus rins falham / Tamanho da sala faz sentir como prisão / Não posso falar não posso enunciar / Me sinto ameaçada como Sharon Tate”<sup>23</sup> (The Closet). Em suas performances, ela permanecia rígida no palco, rejeitando qualquer interação, contato visual ou brincadeira com os espectadores. Era como se houvesse uma barreira de alienação entre eles, fazia parte de uma performance aterrorizante. Inicialmente, James Chance fazia parte da banda também, mas Lydia o expulsou, porque ele interagiu demais com os espectadores e ela não achava que a banda devia misturar-se com o público, “nem para atacá-los. Não toque nesses bastardos, deixe-os sentados em horror!” (REYNOLDS, 2005: 439).

The Lounge Lizards era composta inicialmente por John Lurie, Evan Lurie, Arto Lindsay (também da banda DNA), Steve Piccolo e Anton Frier. Como membro central que se manteve em diferentes formações da banda, John Lurie era pintor, cineasta e ator de uma série de filmes da cena No Wave. Em 1979 dirigiu e atuou no filme *Men in Orbit*, onde transformou seu apartamento em um cenário precário de nave espacial e encenou uma viagem ao espaço, juntamente com outro realizador da época, Eric Mitchell. Os dois atuaram sob efeitos de LSD, o que torna a encenação dispersa e improvisada. Além desse, atuou em mais filmes No Wave, como *Permanent Vacation* (Jim Jarmusch, 1980, 1h15min), *Estranhos no Paraíso* (Jim Jarmusch, 1984, 1h29min), *Rome '78* (James Nares, 1978, 1h22min) e *Underground USA* (Eric Mitchell, 1980, 1h25min) e também em outros filmes fora da cena, como *Paris Texas* (Wim Wenders, 1984, 2h27min) e *A Última Tentação de Cristo* (Martin Scorsese, 1988, 2h44min). O som da banda era uma mistura de jazz e punk, por vezes considerado como “jazz falso”. Arto Lindsay, sobre isso fala: “John passou muitos anos tentando acabar com esse termo, mas era bem apropriado. Nós estávamos tocando ritmos e melodias do jazz nas nenhum dos músicos

---

22 Banda No Wave.

23 “I’m in a closet and I can’t breath / Won’t you just please release me / I can’t move and my kidneys fail / Size of this room feels like mail / I can’t talk I can’t enunciate / And I’m threatened like Sharon Tate”

da banda era capaz de fazer solos em cima das mudanças, que é a essência do jazz verdadeiro” (REYNOLDS, 2005: 450). Visualmente, eles se vestiam de forma parecida com James Chance, de terno, com alguns penteados pompadour.

Os filmes, assim como todas as outras artes que são chamadas de No Wave, partilham de características, valores e processos do punk. Havia uma rejeição ao formalismo acadêmico que caracterizou o avant-garde do final dos anos 60 e começo dos anos 70, como os filmes estruturalistas de Michael Snow, Hollis Frampton e Brakhage, como também aos vídeos de galerias de arte e centros institucionais de produção e exibição de filmes, tanto os já estabelecidos e formais quanto os considerados “alternativos”, como o Anthology Film Archives, museu dedicado à preservação, estudo e exibição de filmes independentes e avant-garde, fundado por Jonas Mekas, Peter Kubelka, Stan Brakhage, Jerome Hill e P. Adams Sitney. Embora o Anthology Film Archives fosse um lugar onde podiam assistir filmes que, posteriormente também os influenciaram, havia o desejo de que os filmes não continuassem sendo projetados apenas em circuitos fechados de cinema e arte. Adele Bertei, da banda Contortions e atriz de alguns filmes da época, sobre a cena de arte, fala:

A gente vivia entrando em vernissages e roubando toda a comida. Todo mundo olhava pra gente porque éramos como uma exposição ambulante. Meu cabelo estava cortado até uma polegada, minhas sobrancelhas estavam raspadas, eu costumava usar esses ternos pulguentos estilo Buster Keaton. A cena de arte era muito conservadora, dentro das galerias todos usavam ternos. De algum jeito, nós éramos mais empolgante do que a arte que estava nas paredes. (REYNOLDS, 2005: 429)

A cena No Wave existia no constante embate arte e anti-arte (REYNOLDS, 2005: 429). Havia um interesse no fazer artístico que ia para além de instituições e exigia uma relação mais intensa com os processos e fruição de arte. É possível fazer uma relação disso com as ideias de Allan Kaprow, pintor, performer, escritor estadunidense, que pensava arte e vida como completamente imbricadas, explicitando a força de encontrar arte em contextos não facilmente reconhecíveis como tal. Os espaços expositivos são desde sempre uma forma de separar e definir o que é arte e isso é também desde sempre uma forma de fazer existir hierarquias, relações de poder e segregação.

O quadro nos diz o que é: uma vaca em uma sala de concerto é uma musicista; uma vaca em um celeiro é uma vaca. Um homem olhando a vaca musicista é audiência; um homem em um celeiro com uma vaca é um fazendeiro, certo?” (KAPROW, 1993, p. 174).

te tensionando a ideia de arte, a ideia do artista como ser iluminado e diferenciado. O mercado da arte está constantemente expandindo os conceitos de contextos artísticos. Então, se antes era polêmico fazer arte fora do contexto de galerias, hoje já é comum e apropriado fazer arte na rua, em casa, etc. Cada vez é mais desafiador tensionar a ideia de arte.

Havia nos filmes No Wave, um desejo de aproximação de valores mais crus e viscerais, de filmes mais narrativos que se aproximavam de uma ideia de faça-você mesmo, como filmes B dos anos 50, com tramas ultraviolentas improvisadas com soluções criativas, e alguns filmes underground dos anos 1960, como *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963, 43min), *Sins of the Fleshapoids* (Irmãos Kuchar, 1965, 43min), os primeiros filmes de John Waters e os primeiros de Andy Warhol, como explicita Jim Hoberman, crítico do *The Village Voice*. Considerado pai do cinema underground, Jack Smith escreveu e dirigiu *Flaming Creatures*, encenando em seu estúdio uma orgia violenta-estupro de figuras de diversos tipos, incluindo um vampiro em drag, marinheiros, e um transexual, e filmando-a com uma câmera na mão, solta, que passeia entre os corpos que se movem constantemente. Na época o filme foi considerado bastante controverso, sendo apreendido pela polícia. Há lendas de que o filme foi feito com latas de filme roubadas e que o pagamento dos atores foi feito com drogas e favores sexuais.

Alguns desses filmes eram exibidos no próprio Anthology Film Archives. Vivienne Dick, sobre uma dessas sessões fala: “Eu nunca tinha visto filmes assim, em que não havia nada além de pessoas vagabundeando e brincando em uma cozinha. Isso foi incrível pra mim.”<sup>24</sup> A existência desses filmes mostrava que era possível a criação de um cinema irreverente e brincante, de baixo orçamento, diferente de um cinema artístico mais formalista ou de um cinema clássico. Pode-se dizer que os filmes No Wave são filhos de uma geração punk com influências da avant-garde dos anos 60, uma busca por um cinema mais leve e divertido no processo de feitura.

O filmes eram feitos com poucos recursos e rotatividade de funções: variavam entre jovens atores pouco conhecidos, amigos, artistas e mesmo os próprios diretores, com forte uso de improvisação. Se na música punk as fronteiras entre performers e público tinham se dissolvido, na música, cinema e artes No Wave também aconteceu a mesma coisa. Pessoas sem experiência prévia com cinema, como a própria Vivienne Dick, ou Richard Kern, Scott B e Beth B, vão dirigir, atuar, fotografar filmes. O material de captação de imagem e som era precário e por vezes compartilhado, ainda que, na maioria das vezes, fora de estruturas de cooperativa oficiais. Transparece a vivência e espírito do momento em obras que se situam num limite volátil entre ficção e documentário, arte e vida.

24 Entrevista com Vivienne Dick, realizada por Alison Nastasi, em 2015 e hospedada no site Flavorwire.

Não é um gênero filmico com estilos rigidamente definíveis. Narrativas que contestavam uma ordem social estabelecida, feitas em curtos períodos de tempo, às vezes gravadas em uma semana, com drogas, fantasias libidinais, a música ao vivo (principalmente um punk clássico e músicas No Wave), o humor, paródias de fenômenos de massa, a violência e um modo de vida marginal estão presentes em muitos dos filmes considerados No Wave, sendo retratados de maneira crua e visceral. Os filmes não só contavam histórias narrativas ou mostravam eventos, mas apresentavam e exaltavam modos de vida, de contestação.

Eram filmes de baixo orçamento - o filme *Permanent Vacation* (Jim Jarmusch, 1980, 1h15min) é orçado em US\$12.000 e *The Foreigner* (Amos Poe, 1978, 1h17min) em US\$5.000<sup>25</sup> - e não possuíam vínculos com instituições, eram realizados de maneira independente. No cinema clássico hollywoodiano, o dinheiro pauta todas as relações em busca de uma aceitação comercial direcionada à um público específico. No cinema No Wave, o dinheiro vai pautar o orçamento e, conseqüentemente, o roteiro dos filmes, no sentido de não possibilitar certas ações e tempos, mas não existem contratos e regras a se seguir - os temas, a forma e a duração (em um sentido de padrão de duração cinematográfica) são livres.

Assim como a música punk se opõe à incorporação pelas grandes gravadoras, o cinema No Wave, como exemplo de um *cinema punk*, também se opõe às grandes produtoras, indústrias do cinema, como Columbia/Tristar, Warner Bros, Paramount, Universal, MGM, Twentieth Century Fox, New Line Cinema e Disney. Eventualmente, filmes livres de contratos, assim como os No Wave, vão sendo incorporados ao mercado da arte, mas é uma inserção que se dá posteriormente à produção.

O espírito da época da produção de arte como algo libertário e experimental, sem vínculos com instituições e sem a necessidade de grandes orçamentos para realizar um filme, pode ser bem compreendido na seguinte fala de Vivienne Dick:

Eu estava muito ciente de que eu não tinha ido à escola de cinema. Estava muito consciente disso. Eu tinha essa sensação de que era melhor não ter ido mesmo para a escola de cinema porque só assim eu poderia ser mais livre. Eu sentia como se eu pudesse falar com este meio sem que ninguém me dissesse como deveria ser feito ou qual caminho era o jeito certo de se fazer. Sentia que no ambiente que estava na época

---

25 Como comparação, em 1978, o filme *Convoy* (Sam Peckinpah, 1978, 1h52min) foi orçado em US\$12 milhões em uma produção financiada pela United Artists Corporation, subsidiária da MGM, *Superman* (Richard Donner, 1978, 2h23min) em US\$55 milhões, distribuído pela Warner, e *The Fury* (Brian de Palma, 1978, 1h58min) em US\$7 milhões, pela 20th Century Fox. Em 1980, o filme *Os Irmãos Cara-de-Pau* (John Landis, 1980, 2h13min) foi orçado em US\$30 milhões, pela Universal Pictures, *Popeye* (Robert Altman, 1980, 1h54min) em US\$20 milhões, pela Paramount, e o *Império Contra-ataca* (Irvin Kershner, 1980, 2h4min) em US\$18-33 milhões, pela 20th Century Fox.

você realmente podia se lançar e experimentar coisas com o apoio da comunidade ao seu redor.<sup>26</sup>

Vivienne Dick começou a fazer filmes em Super-8 em Nova Iorque no Millenium Film Workshop. Criado em 1960 no East Village, em Manhattan, era um dos workshops estabelecidos no Lower East Side em 1965-66 como parte de um programa do governo federal de combate à pobreza. O cineasta Ken Jacobs, realizador do filme *Little Stabs at Happiness* (Ken Jacobs, 1959-63, 15'), filme considerado como referência para Vivienne Dick e outros realizadores No Wave, foi apontado como primeiro diretor do Millenium Film Workshop. Em 1966, criou um programa de projeções de filmes na igreja, nos domingos à tarde, fomentando discussões entre realizadores e o público. Em geral eram programas separados por realizadores; a cada domingo um novo realizador. As atividades de projeções e outras atividades de workshops com cineastas que davam aulas de câmera, som e montagem eram uma forma de democratizar e instigar a produção de filmes. O cineasta Howard Guttenplan, nomeado diretor executivo em 1971, foi um programador ativo dentro de um programa criado por ele mesmo, Personal Cinema, exibindo os trabalhos de cineastas emergentes como Kenneth Anger, Yvonne Rainer, James Benning, Michael Snow. Alguns outros artistas convidados para montar projeções de seus trabalhos foram Hollis Frampton, Todd Haynes e, posteriormente, a própria Vivienne Dick. A possibilidade de ver e discutir sobre filmes experimentais que estavam sendo feitos na época era positivo para a construção de um terreno de troca e produção.

Embora o Millenium Film Workshop tenha sido um ponto de partida para Vivienne Dick e outros cineastas da época, ela considerava como mais importante para suas produções e trocas cinematográficas o encontro com outro grupo de pessoas, que hoje em dia são considerados cineastas No Wave juntamente com ela: Eric Mitchell, James Nares, Beth B e Scott B.

O Colab, ou Collaborative Projects, Inc. era um grupo fundado por cerca de 26 artistas que se juntaram para pensar formas de criação, distribuição e compartilhamento da arte. Fundaram a organização com fins não lucrativos e, com isso, conseguiram uma concessão financeira do National Endowment for Arts (NEA), partilhada entre participantes, que eram variáveis. É com esse fundo financeiro que pessoas como Vivienne Dick, Eric Mitchell, James Nares, Beth B e Scott B, Pat Place, Lydia Lunch, Ikue Mori, e mais figuras de bandas da época conseguem criar um circuito de relações produtivas de trocas e rotatividade de funções, na produção de filmes, mas também se estendendo para outras mídias. Em 1978, por exemplo, Vivienne Dick e Lydia Lunch se juntam em uma banda efêmera, de poucas músicas, chamada Beirut Slump.

---

26 Entrevista com Vivienne Dick, realizada por Alison Nastasi, em 2015 e hospedada no site Flavorwire.

Havia fluidez de funções, desejos e possibilidades de produção. Vivienne Dick, sobre isso, fala:

Eu conheci todas essas pessoas que estavam falando sobre fazer filmes, pessoas como Eric Mitchell e James Nares - o grupo que começou o Colab<sup>27</sup>. Eles estavam juntos para falar sobre uma concessão para filmes. Alguém tinha um projetor e mais alguém tinha outras coisas, eles ajudavam uns aos outros. Eles queriam atores e criar pequenas histórias. Parecia uma ótima ideia pra mim. As pessoas no Millenium estavam todas gravando na praia em Coney Island ou gravando a balsa de Staten Island, Central Park, pombos. Essas foram as primeiras pessoas que conheci que estavam falando sobre uma forma viva de se fazer cinema. Eu tinha ido ao Anthology para ver filmes, gostado de alguns, odiado outros, mas a atmosfera do lugar - e o mesmo falo do Millenium - é tão pesada. Essas outras pessoas faziam filmes de maneira mais leve, era divertido.<sup>28</sup>

A geração de realizadores No Wave queria exibir seus filmes em circuitos mais informais e mais próximos das bandas. Sobre a exibição do seu filme *Guerillère Talks*, Vivienne Dick fala que organizaram um show beneficente com bandas pequenas da época, Contortions e DNA, e que exibiram vários filmes em uma atmosfera descontraída<sup>29</sup>.

É possível aproximar, sob essa ótica do não-profissionalismo e de uma rejeição à uma economia institucional, os filmes No Wave de uma ideia de filmes amadores. O conceito amador é, na maioria das vezes, utilizado apenas como uma noção depreciativa para falta de técnica. Maya Deren, realizadora, escritora, coreógrafa, dançarina, poeta, fotógrafa norte-americana dos anos de 1940-50 e também inspiração para alguns dos realizadores No Wave, define filmes amadores de maneira bastante incisiva, defendendo o seu status como afirmação política de um modo de fazer cinema. Desse ponto de vista, é apropriado considerar os filmes No Wave como filmes amadores:

O maior obstáculo para cineastas amadores é o seu próprio senso de inferioridade em comparação com produções profissionais. A própria classificação “amador” carrega uma ideia depreciativa. Mas, a própria palavra - do latim, amator, “amante” - significa aquele que faz algo pelo amor da coisa em vez de por razões econômicas ou necessidade. E é este o significado que o cineasta amador deve considerar. Ao invés de invejar os roteiristas e escritores de diálogos, os atores treinados, as equipes elaboradas e sets, os orçamentos enormes de produção dos filmes profissionais, o amador deveria fazer uso da grande vantagem pela qual é invejado por todos profissionais, a liberdade - tanto artística quando física. (DEREN, 2005, p.17)

Os filmes de Deren são todos feitos com baixo orçamento e equipes reduzidas, compostas praticamente por ela sozinha ou acrescentada de mais poucas pessoas. *Meshes of the*

---

27 Collaborative Projects, Inc.

28 Entrevista com Vivienne Dick, realizada por Scott MacDonald para a MIT Press, em 1982.

29 Em entrevista realizada por Scott MacDonald para a MIT Press, em 1982.

*Afternoon* (1943, 14min), dirigido por ela e seu parceiro na época, Alexander Hammid, é inteiramente realizado pelos dois. Em *Witches Cradle* (1944, 12min), ela também desempenhou todas as funções sozinha.

O filme *Ritual in Transfigured Time* (1946, 15min), dirigido por ela, se baseia em uma coreografia precisa de corpos e câmera. Ela e outras duas personagens mulheres, juntamente com um dançarino, são personagens. A base do filme são os corpos, a forma como a câmera vai recortá-los e a montagem, que associa gestos em diferentes espaços, passando de ambientes internos para externos com fluidez, característica recorrente nos seus filmes. Os movimentos e danças precisas, em seu gesto e na captura pela câmera, que os potencializa de forma não naturalista, e a rede de olhares que se constroem a partir dos personagens, confere ao filme uma atmosfera simbólica e ritualística. A base do filme depende dessa articulação de corpos de personalidade forte e da câmera, criando atmosferas intensas sem grandes aparatos técnicos. São artifícios que vão interessar alguns dos diretores No Wave, como caminhos possíveis para se construir filmes de atmosferas vivas com poucos recursos.

Os filmes No Wave vão desde montagens a partir de filmagens e áudios de shows de bandas da época como os filmes *The Blank Generation* (Amos Poe & Ivan Kral, 1976, 55min) e *Alien Portrait* (Michael McClard, 1979, 11min); ou retratos de figuras da cena, como no filme *Guerillère Talks* (Vivienne Dick, 1978, 25min) até narrativas complexas e criativas como a do filme *G-man* (Beth B & Scott B, 1978, 28min), onde terroristas de um universo esquizofrênico consultam suas mães antes de plantar bombas e o chefe do esquadrão de bombas de Nova Iorque sucumbe à sua dominatrix.

*The Foreigner* (Amos Poe, 1978, 1h17min) é considerado um dos mais importantes filmes No Wave, por ser um dos primeiros. Amos Poe roteirizou, produziu e dirigiu o filme e, em seus créditos inseriu a cartela: “A realização desse filme foi possível através de um empréstimo pessoal de US\$5000 do Merchants Bank de New York”. Em uma explicação, fala que tentou retirar no banco um empréstimo declarado para fazer um filme, mas como o banco não concedia empréstimos para filmes, pediu o empréstimo para o aluguel de carro pessoal. Jim Jarmusch, outro realizador da época que obteve mais reconhecimento do que todos os outros diretores No Wave, fala sobre a importância de ter assistido o filme e da cartela no final: “percebi que ele [Poe] tinha feito o filme com cerca de US\$6000 e eu soube que eu poderia fazer um filme também”. (ROMBES, 2005: 26). Através da cartela em que deixa explícito o orçamento do filme, Amos convida os espectadores a tornarem-se realizadores, incentivando a lógica do faça-você-mesmo. Nesse caso, explicita-se que a possibilidade financeira de fazer um filme na época



Figura 1. Imagem de referência do filme *The Foreigner* (Amos Poe, 1978, 1h17min)

estava acessível a qualquer um que pudesse fazer um empréstimo de aluguel de carro no banco.

O filme é preto e branco, filmado quase inteiramente com câmera na mão. Eric Mitchell, outro realizador da cena, interpreta o personagem principal Max Menace, agente secreto europeu que chega em Nova Iorque para uma missão que não sabe exatamente qual é e que acaba indo ao encontro de uma série de figuras e situações estranhas, como uma personagem que canta em alemão no meio da rua, interpretada por Debbie Harry, da banda Blondie, ou um show punk, onde é atacado fisicamente por um grupo de pessoas. Na maior parte do filme, o personagem de Eric perambula pela cidade. A narrativa não conduz o filme de maneira lógica e conclusiva; o filme se faz a partir de uma colagem de momentos e termina de forma aberta, sem um desfecho claro para o personagem. Sonoramente, tem uma trilha que se repete de tempos em tempos e dispensa uma mixagem de som de diálogos. Em uma cena, por exemplo, um personagem fala ao telefone e a voz que sai do telefone não foi editada, causando uma espacialização peculiar. Em outro momento, dois personagens conversam em um plano aberto, distantes da câmera. As suas vozes, no entanto, são escutadas em volume alto e claramente foram gravadas em um outro ambiente fechado. Isso faz com que a atenção do espectador se volte para os dispositivos de filmagem, provocando uma estranheza, diferentemente do modo de cinema proposto pelo cinema

clássico, onde há uma invisibilidade dos dispositivos de captação e edição de imagens. Com esses recursos expostos, sua narrativa aberta e sem conclusão, “o filme se posiciona contra uma estética Hollywoodiana e é em sua existência uma lição de quão pouco um realizador precisa saber sobre fazer um filme antes de fazer de fato” (ROMBES, 2005: 26).

Em *Rome '78* (James Nares, 1978, 1h22min), James Nares constrói um universo e narrativa de ficção que se passaria em Roma antiga, mas tudo acontece dentro de Downtown, Nova Iorque. Utilizando-se de figuras conhecidas da época, músicos e atores como John Lurie, Pat Place, James Chance, Anya Phillips e Lydia Lunch, não há tentativa de fazer com que os ambientes filmados, arte ou linguagem utilizada seja uma imitação visual de Roma antiga. Eles utilizam-se de alguns signos, objetos e cenários antigos ou de ruínas da cidade, mas nada que seja um retrato fiel da época de Roma; os personagens, na maior parte do filme, usam togas feitas a partir de lençóis e caminham por diferentes espaços da cidade, falando em um inglês repleto de gírias e modos de falar dos anos 1970. O filme não se leva à sério nas representações visuais e nas atuações - há diversas cenas onde os atores parecem estar improvisando suas falas, saem de seus personagens e riem. A tentativa de representar Roma antiga em Nova Iorque é cômica e cheia de improvisos.



Figura 2. Imagem de referência do filme *Rome '78* (James Nares, 1978, 1h22min)

Mais do que um filme de ficção sobre Roma, é um filme sobre as figuras da cena No Wave representando personagens de Roma antiga, ou sobre a partes degradadas de Nova Iorque sendo ressignificadas como Roma antiga. Os filmes têm forte aspecto documental, as encenações improvisadas e ficcionalizantes partilham do universo No Wave. Os filmes não se auto-referenciam na cena da época como algo consciente, mas a própria participação nos filmes de figuras que eram também da esfera musical, faz com que os espectadores possam completar os personagens com outras informações sobre os atores que os interpretam, misturando o que é representação e o que não é. Além disso, o dispositivo de filmagem e edição expostos chamam a atenção para o próprio ato de se fazer filmes.

*You killed me first* (Richard Kern, 1985, 11min) é um filme com Lung Leg, que atuou para diversos filmes da época, também dirigidos por Richard Kern, como *Fingered* (1988, 25min), o clipe da música *Death Valley '69*, da banda Sonic Youth e o filme *Submit to me now* (1985, 12min), que originou a imagem da capa do disco *EVOL*, de Sonic Youth. No filme ela é uma adolescente revoltada contra sua família. É um filme de humor negro, os personagens são todos bastante exagerados e dramáticos. A família retratada é de classe média alta, onde os seus pais e irmã são um estereótipo de uma família de classe média alta, com valores morais de família/formalidades sociais/de trabalho e se relacionam “educadamente”. A personagem de Lung Leg é agressiva e visivelmente perturbada dentro desse núcleo. Em muitos momentos ela fala em direção à câmera, xingando os personagens da narrativa e conseqüentemente identificando e aliando os espectadores aos seus pais e irmã. A narrativa é toda bastante surreal, o pai mata seu coelho de estimação com um machado como forma de dar uma bronca em Lung Leg e ela brinca com um boneco que vomita um líquido preto, acompanhada de uma trilha repetitiva e assustadora. A narrativa termina com Lung Leg matando seu pai, mãe e irmã com um revólver em um acesso de raiva no meio do jantar de família. Em seguida, depois dos créditos, há uma cartela: baseado em histórias contadas à Kern pelos seus amigos. Com essa cartela, Kern alinha sua experiência de vida e a de seus amigos à personagem de Lung Leg.

*Permanent Vacation* (Jim Jarmusch, 1980, 1h15min) é possivelmente o filme No Wave mais famoso, juntamente com *Estranhos no Paraíso* (Jim Jarmusch, 1984, 1h29min). Ambos são filmes dirigidos por Jim Jarmusch, diretor que, comparado aos outros realizadores da época, obteve mais reconhecimento no meio do cinema. Jarmusch foi uma das poucas figuras da cena que estudou cinema em alguma instituição, a Film School of New York, durante quatro anos. O personagem, representado por Chris Parker, adolescente não-ator que frequentava ilegalmente as casas de show da época, caminha por lugares estranhos de Nova Iorque e vai ao encontro



Figura 3. Imagem de referência do filme *You killed me first* (Richard Kern, 1985, 11min)

com pessoas representadas por figuras conhecidas da época, como John Lurie e Eric Mitchell, enquanto pensa sobre a vida e segue caminhando. Embora ambos os filmes tenham obtido reconhecimento maior na área de cinema, ainda são filmes realizados nesse mesmo contexto.

A ideia de um “*cinema punk*” pode ser e tem sido utilizada de diversas formas desde o começo do punk rock. O que proponho aqui é compartilhar de um conceito elaborado por Stacy Thompson: um cinema que partilha um ethos punk no processo de feitura e no produto final, engajando e transmitindo o mesmo para os espectadores. Pode ser usado para falar de filmes de momentos diversos, à exemplo da cena *No Wave*. Da mesma forma que no punk, os filmes devem instigar os espectadores a uma lógica e ímpeto do faça-você-mesmo, encorajar a produção em qualquer meio, através da sua estética e economia.

A partir dessas características, diversos filmes poderiam ser classificados como *cinema punk*. Não é apenas a temática e forma dos filmes. É parte do processo de realização e se transmite na forma física dos filmes. A forma é intrinsecamente ligada à política do filme.

Uma questão surge imediatamente: se o *cinema punk* não usa o punk como tema, devemos, por exemplo, considerar *California Newsreel* ou os filmes de Andy Warhol como cinema punk? E a *New Wave* francesa? São *Dutchman*<sup>30</sup> (1966), *Sleep*<sup>31</sup> (1963),

---

30 de Anthony Harvey

31 de Andy Warhol

Paris Belongs to Us<sup>32</sup> (1960), e outros filmes avant-garde considerados exemplos de um cinema punk? (THOMPSON, 2004: 163).

Como resposta, Stacy Thompson fala que para conceder ao termo de *cinema punk* uma maior eficácia, é necessário articular mais a estética a que se refere, reforçando a ideia do punk como “crítico-alternativo”<sup>33</sup> à capitalização dos produtos, nesse caso, os filmes, pela sua mercantilização.

Buscando estabelecer uma ideia mais concisa, o *cinema punk* pode ser definido como anti-Hollywood, onde Hollywood aqui representa para além de apenas filmes Hollywoodianos, filmes que se colocam como texto fechado, pronto, que não demandam uma participação ativa dos espectadores (não demandam que os espectadores sejam produtores de sentido e sim apenas leitores de sentido) e que escondem sua posição com as relações de produção que constituem o filme. Emprega uma estética aberta, que convida o espectador a participar mais ativamente como produtor de sentido do filme, como também critica sua própria mercantilização. É produzido independentemente, não possui qualquer relação com as grandes indústrias cinematográficas, são feitos com baixo orçamento, livres de relações hierárquicas, possibilitando explorações temáticas e estéticas. Explicita seus meios de produção através da sua estética; as suas condições de produção são evidentes, se colocando como exemplos físicos da possibilidade de produzir algo (THOMPSON, 2004:176)

No seu livro, Stacy Thompson usa o exemplo do filme *Clube da Luta* (David Fincher, 1999, 2h19min) como exemplo de filme que se usa de uma temática punk mas que em sua forma destoa dessa mesma temática. Em sua narrativa, faz uma crítica anti-comercial e é visto como filme que questiona uma sociedade estabelecida, mas sua produção estabelece justamente o contrário. Foi distribuído pela 20th Century Fox, uma das maiores indústrias cinematográficas, utilizando-se de planos grandiosos e cheios de movimento, qualidade fina de imagem, atores internacionalmente conhecidos e de cachê altíssimo como Brad Pitt, Edward Norton e Helena Boham Carter, com orçamento total de cerca de US\$63 milhões. Tanto pelo seu orçamento alto, quanto pela sua estética (que provém de um orçamento alto) e narrativa, o filme não convida os espectadores à produzirem sentido junto com o filme e nem mesmo instiga os espectadores à lógica do faça-você-mesmo. A narrativa acontece como um encadeamento de acontecimentos que vão levar à uma conclusão comum; é fechada e conclusiva em si mesma e apenas espera que os espectadores à leiam e analisem dentro de um sentido já proposto.

---

32 de Jaques Rivette

33 segundo um conceito de Lawrence Grossberg.

O mesmo se pode dizer sobre o filme *CBGB*, de Randall Miller (2013, 1h41min). Embora a temática seja a história do clube CBGB, central para a história da primeira cena do punk, os procedimentos narrativos e formais remetem à lógica industrial hollywoodiana clássica, apresentando um filme de narrativa fechada e dispositivos invisíveis, utilizando uma ideia punk apenas como conteúdo narrativo.

A fruição de um filme, dentro da lógica punk, está ligada ao modo como ele foi feito. Nicholas Rombes, autor do livro *New Punk Cinema*, fala: "Marx escreve que provar o pão não vai nos falar quem cultivou o trigo. Punks nos falam que precisamos saber quem cultivou e sob quais circunstâncias, e, Marx, sem dúvida concordaria que o conhecimento disso afeta o sabor." (ROMBES, 2005: 37).

Por volta de 1984 o que se chama de movimento No Wave passa a perder força e os filmes começam a adentrar uma esfera mais institucional do avant-garde, indo por caminhos diferentes. De alguma forma, quando os movimentos começam a se consolidar e institucionalizar eles passam a ser outra coisa e a essência do que era antes se perde. Os movimentos estão constantemente sendo apropriados por instituições, mas muitos também se renovam em função disso. A cada movimento e cena, inventam-se novas maneiras de se contestar instituições e o próprio capitalismo.

É interessante pensar na ideia de *cinema punk* como algo abrangente, como algo que pode perpassar a estética, narrativa, visualidade, montagem, pré-produção, produção e orçamento dos filmes. O interesse não é criar um conceito fechado que rotule filmes de punk ou não, mas usá-lo para potencializar características específicas e experiências dos filmes. Dentro do conceito de um *cinema punk*, ainda há inúmeras possibilidades de filmes. No capítulo seguinte, analiso trechos de dois filmes de Vivienne Dick, utilizando a ideia de um *cinema punk* como base, nas relações que o filme cria e na forma ele se articula dentro disso, mas também aberta à outras possibilidades de sentidos e relações que esses filmes podem trazer.

### Capítulo III. Os filmes de Vivienne Dick

#### 3.1. *Guerillère Talks* (1978, 25min)

Em seu primeiro filme, *Guerillère Talks*, Vivienne Dick filma retratos de mulheres em sete rolos de Super-8 de cerca de 3 minutos, com som direto. O livro *Les Guérillères*, escrito por Monique Wittig em 1969 era referência de ideia inicial para o filme. No livro há uma guerra dos sexos; a linguagem e os corpos de homens são atacados por uma tribo de mulheres guerreiras. Ao longo das filmagens essa ideia se perdeu e restou apenas uma referência vaga ao nome do livro, uma afirmação contra produções artísticas predominantemente masculinas.

O filme começa com uma imagem de película: fundo branco com alguns arranhões. Não há créditos iniciais. Cada segmento é um rolo de Super-8 e cada retrato vai acabar com o fim do rolo, que vai estar materializado na imagem do filme da mesma forma, pontuando também uma transição de espaço, tempo e personagens.

(1) Uma mulher joga fliperama em uma casa de jogos; (2) uma mulher em um apartamento tenta martelar um prego na própria cabeça, lê uma carta antiga, atira com uma arma de brinquedo; (3) uma mulher perto da janela de um apartamento fala sobre a sua vontade de se expressar para outras pessoas; (4) uma mulher em um terraço, com uma câmera fotográfica, silenciosamente interage com a câmera; (5) duas mulheres fazendo uma jam session com guitarras; (6) uma mulher que interpreta uma criança infeliz com as instalações recreativas em uma saída de incêndio de um prédio; (7) uma mulher maquiada e arrumada fumando ao som de uma música.

Nesse primeiro segmento, temos uma mulher de cabelos curtos, olhos pintados, com um estilo reconhecível punk da época, concentrada e competitiva, jogando pinball em uma casa de jogos, fumando e gesticulando. Vivienne Dick opera a câmera como um espécie de jogo também: a câmera nunca é estática e não produz cortes, ela vai se reposicionando conforme Vivienne deseja enquadrar diferentes aspectos da cena. Em um momento filma a mulher jogando, depois, só o máquina de pinball. É uma câmera atenta e seletiva. Um menino interage com a câmera, fascinado pela possibilidade de ser capturado como imagem e som, Vivienne o responde, se fazendo presente no filme, mas também mantendo o foco de filmagem na mulher que joga.

A máquina de pinball tem o nome do motociclista norte-americano Evel Knievel, também conhecido por sua carreira de dublê e recorde de 433 ossos quebrados no Livro Guinness,

e é composta por imagens dele vestindo uma roupa patriótica, bandeiras dos Estados Unidos e uma mulher magra e branca de short curto. São informações que contrastam com a imagem da mulher que joga: que escapa aos padrões de beleza mais clássicos instituídos pela mídia e propaganda, etc, pela aparência física, postura agressiva e roupas pretas - que diverge do lugar que essas casas de jogos, voltadas geralmente para um público masculino, retratam mulheres. São, em geral, mulheres que estão sempre colocadas em relação à homens, sem autonomia, como objetos sexualizados ou prêmios para os melhores jogadores.

O rolo Kodak de super-8 termina e vemos seu fim. Quando a barra do Super-8 termina de correr, passamos para o 2o segmento do filme, onde vemos um enquadramento de um lagarto de plástico ao lado de um telefone. Pés vestindo botas surgem ao lado do telefone e a pessoa fala alguma coisa ininteligível. A câmera vai se reposicionando e revela uma mulher alta de cabelos descoloridos e curtos, calça e jaqueta pregando um prego na parede. É Pat Place, artista, fotógrafa e, na época, guitarrista das bandas Contortions<sup>34</sup> e Bush Tetras<sup>35</sup>, em um apartamento no Lower East Side. Pat atuou em outros filmes da época também: *Rome '78* (James Nares, 1978, 1h22min), *She Had her Gun All Ready* (Vivienne Dick, 1978, 27min), *Letters to Dad* (Beth B. e Scott B, 1979, 11min) e *Born in Flames* (Lizzie Borden, 1983, 1h20).

A câmera se movimenta, por vezes filmando planos na diagonal ou recortando partes do corpo dela, detalhes da cena, enquanto Pat vai fazendo pequenas ações, murmurando, sem lógica clara. Em um primeiro momento, tenta pregar um prego na parede, depois posiciona o prego na própria cabeça e bate lentamente com o martelo. Nessa sequência, Pat interage e contracena com vários objetos diferentes - um prego, um martelo, um telefone, um lagarto de plástico, uma lâmpada, uma carta, uma arma de brinquedo, disparadores de pequenas ações improvisadas que vão acontecendo de maneira recortada e uma de cada vez. Segura a lâmpada, desliza pela parede, fuma um cigarro, tira sua jaqueta e masca chicletes, deita na cama com o lagarto de plástico

---

34 Banda conhecida pela sua sonoridade punk-jazz-funk e pelo vocalista James Chance, que fazia improvisos jazz-punk no saxofone, nessa, em algumas outras bandas derivadas dessa e na banda Teenage Jesus and The Jerks. Era considerado uma figura central da cena No Wave. Sua outra banda, James White and the Blacks, aparece no filme de Edo Bertoglio, *Downtown 81* (1h12min), filmado entre 1980 e 1981 e lançado em 2001. É um filme de ficção e tem Basquiat como ator e personagem principal, construindo um retrato da cena de Downtown Manhattan, com bandas e figuras da época.

35 Bush Tetras é uma banda majoritariamente de mulheres, conhecida por uma sonoridade punk-funk com guitarras dissonantes e letras feministas. Juntaram-se em 1979 e depois de anos sem produzir nada e mudando algumas figuras da formação da banda, voltaram a fazer música atualmente. Thurston Moore, do Sonic Youth, citou o single de 1980, *Too Many Creeps*, como uma de suas 38 músicas preferidas no site inglês *The Fly*. A letra reflete uma irritação com relação à um comportamento masculino predatório com mulheres nas ruas.



Figura 4. Frame de *Guerillère Talks* (1978, 25min)., mulher que joga fliperama.

e a lâmpada acesa. Ela usa uma roupa toda branca, como uma espécie de macacão de mangas e calças compridas, indo até o pé, lembrando vestimentas de bebês. O microfone que capta o som direto que antes estava preso em sua roupa de forma mais discreta, quando deita na cama, está visível e amarrado no seu braço com uma fita isolante verde. Ela lê uma carta que alguém escreveu para ela que a aconselha a não vender seus discos vinis dos Beatles e a não tomar tranquilizantes sem cuidado. Fecha a carta, fala para si mesma que isto é um outro mundo, tira uma arma laranja de plástico e encosta na cabeça, puxando o gatilho. A arma faz alguns barulhos e luzes se acendem. Depois ela segura o bocal com a luz acesa em uma mão e o lagarto de plástico na outra. Deita, a câmera se aproxima do seu pé, fazendo um close. Embora filmada deitada de pernas abertas, não é uma câmera que busca a sexualização do corpo - a câmera passeia livremente e Pat passeia confortavelmente dentro e fora do enquadramento. Inquieta, ela muda de posição na cama, ficando de ponta cabeça e apoiando os pés na parede, cruzados. Então ela pega de novo a carta para ler e o rolo de Super-8 acaba, vemos a mesma imagem da transição do primeiro segmento para esse. Dessa vez a transição já indica claramente que há novas surpresas por vir.

*Guerillère Talks* lembra em alguns aspectos os Screen Tests de Andy Warhol, como



Figura 5. Frame de Guerillère Talks (1978, 25min). Pat Place.

apontado por Vera Dika (2012) em seu livro. Partilham de uma mesma base: retratos de 3 minutos de personalidades da cena de Downtown, Manhattan, mas, diferentemente dos filmes de Warhol, o que Vivienne Dick vai fazer é utilizar Super-8mm ao invés de 16mm, acrescentar cor, som e uma câmera livre de tripé. Ou seja, o que resta é apenas uma base inicial. Enquanto nos filmes de Warhol as personalidades parecem presas, sem possibilidade de muito movimento, no filme de Dick a câmera os liberta nesse sentido.

Filmar com a câmera na mão oferece possibilidades de movimento diversas que se relacionam com a liberdade de imagem dessa seqüência, por exemplo. Movimentos possíveis de serem criadas no momento da própria filmagem. Maya Deren, sobre as possibilidades de se filmar com câmera na mão, diz:

Não esqueça que até hoje nenhum tripé foi construído com uma capacidade milagrosamente versátil de movimento, como o complexo sistema de suportes, articulações, músculos e nervos que é o corpo humano, que, com um pouco de prática, torna possível a enorme variedade de ângulos de câmera e ação visual. Você têm tudo isso, e um cérebro também, em um pacote organizado, compacto e móvel (DEREN, 2005:18).

Vivienne Dick, em uma entrevista<sup>36</sup>, vai falar de Maya Deren como realizadora que par-

36 Entrevista com Vivienne Dick, realizada por Scott MacDonald para a MIT Press, em 1982.

ticularmente admirava e cujos filmes lhe ensinaram muita coisa. Além dos filmes em si, o fato de Deren ser uma cineasta mulher, em uma arte ainda quantitativamente dominada por homens, fazendo filmes com mulheres personagens de forma livre e com poucos recursos, era também um estímulo.

Quando a imagem ressurgir, na 3ª parte do filme, o cenário agora é uma janela de um apartamento vista de dentro. Uma mulher está encostada na parede ao lado da janela, à esquerda: Beate Nilsen, uma figura que permeia alguns outros filmes da época, como o próprio *Beauty Becomes the Beast* (1979). O quadro compõe uma imagem claro escuro onde a luz da janela ilumina seu rosto e parte do ambiente, remetendo a uma pintura. Sem se mexer muito, Beate pega um microfone de fora do enquadramento e coloca dentro da blusa, depois olha para a câmera, e começa a falar: “Eu sinto que eu vou desmoronar”. Vivienne, de trás da câmera, pergunta se ela está tensa e Beate continua, em uma fala quebrada e cheia de pausas. A atenção de Vivienne com ela indica uma intimidade instaurada das duas, ao mesmo tempo que demarca que o que for falado ali pode repercutir para pessoas além das duas. Sua fala traduz um misto de nervosismo, incerteza e uma vontade de expor abertamente pensamentos e sentimentos. “Eu realmente sinto como se todas as minhas entranhas estivessem saindo para fora, e é exatamente a maneira que eu queria sentir”. Ela continua falando sobre a vontade de participar de mais filmes como esses e a vontade de falar, a vontade de que possibilitem um palco para que ela possa falar e fazer seu show: chorar na frente de pessoas, ou falar o que considera que é importante. “Aqui estou eu falando sobre falar (...) Eu quero esvaziar a minha vida toda na frente de todo mundo, para que isso possa sair do meu corpo”. Sua fala é um fluxo metalinguístico sem direção certa. Dentro disso, as pausas e caminhos tortos fazem parte dessa vontade que não se configurou ainda mas que existe. O essencial fica como essas vontades pulsantes: eu quero / a vontade de falar, e a que lugares isso pode levar. Falar aqui é se fazer existir.

A defesa desse ato tem muito a ver com valores punk, a possibilidade de cada um expressar sua voz sem que para isso precise ter uma clareza de expressão ou técnica perfeita. A fala como libertação. Não significa que ela necessariamente será ouvida, mas que ela não ressoa apenas dentro do corpo de quem a pensa. A partir disso, há a possibilidade dela ser ouvida e isso se basta. A defesa dessa fala também se relaciona com o fato de ser mulher.

A famosa pergunta colocada por Freud: “O que as mulheres querem?” encontra aqui uma possível resposta. O que Nilsen quer é “falar”. Metaforicamente seu desejo poderia ser visto como a necessidade de continuar a fazer filmes como este, continuar sendo a autora do seu próprio discurso. (DIKA, 2012: 63)



Figura 6. Frame de *Guerillère Talks* (1978, 25min). Beate Nilsen

A fala como historicamente negada às mulheres, uma forma de retomar uma necessidade de expressão que ainda hoje se configura como um obstáculo ignorado e velado.

O próximo retrato, 4o segmento, se inicia com uma imagem de uma nuca de uma mulher com cabelo curto e liso, escuro. É Ikue Mori, conhecida como baterista da banda NO Wave DNA, mas que tocou também em diversas outras bandas como Death Ambient e Hemophilic e fez parcerias com John Zorn e Kim Gordon, por vezes operando bases eletrônicas. Esse segmento todo tem uma atmosfera sonora mais silenciosa e, diferentemente dos outros, tem muitos cortes.

Cada plano dura pouco tempo, entre 2 e 20 segundos, e formam uma sucessão de recortes do terraço e da presença de Ikue Mori nesse terraço. Em geral são planos detalhes ou médios, variando entre zooms e pequenos movimentos: A nuca de Ikue, seu rosto de perfil, um recorte de sua calça e blusa com a cidade de Manhattan ao fundo, caminhando olhando para a câmera no meio do caminho, mãos em cima dos joelhos dobrados, pequenos gestos dessas mãos, sentada no chão com os joelhos tortos para trás, no limite do quadro, olhando para a câmera, levanta de repente e sai correndo para fora de quadro, ri e fala japonês. Em algum momento, Ikue pega uma câmera fotográfica e começa a interagir com a câmera filmadora/Vivienne. Aponta a câ-

mera fotográfica diretamente para a câmera e brinca com isso. As duas rodam juntas com as câmeras se olhando, aproximam e afastam. Ikue tira fotos de Vivienne com a câmera.

Aqui a relação entre filmada e filmadora se evidencia. Cada uma tem uma máquina de fazer imagens. Há uma cumplicidade que se estabelece nos silêncios e olhares, a relação de igual para igual se deixa clara. Não há uma posição de superioridade de Vivienne ao filmar, é parte de um jogo entre as duas, que chega ao seu ápice quando as duas rodam, cada uma com sua câmera.

Laura Mulvey, crítica cinematográfica feminista, em seu texto de 1973, *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, aborda a representação da mulher nos filmes narrativos clássicos, identificando seus modos oprimidos e estereotipados de existir. Utilizando a teoria psicanalítica de Freud para explicitar o inconsciente da sociedade patriarcal, Mulvey situa a imagem da mulher, pela ausência de um pênis, como símbolo da eterna ameaça da castração do homem. A mulher é analisada através de um olhar masculino e, nessa visão, porta uma ferida sangrenta que o lembra da sua possibilidade de castração.



Figura 7. Frame de Guerillère Talks (1978, 25min). Ikue Mori.

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando lingüístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 1983: 438)

Isso é utilizado como base para pensar um cinema clássico narrativo que é, em sua história, dominado por homens, para pensar de que forma o inconsciente patriarcal está presente nesses filmes, na forma como as mulheres foram e ainda são representadas.

É de suma importância para o artigo e análise da representação das mulheres no cinema, o fato da teoria de Freud identificar a mulher como símbolo existente que se constrói na relação com uma ordem estabelecida masculina, levando-a a ser mais portadora do que produtora de significado. No cinema clássico narrativo, isso vai estar presente: a mulher, colocada mais como elemento da narrativa que vai produzir significados na relação com os personagens protagonistas homens do que como personagem produtor de significado por si.

O que se configura é a representação da mulher a partir de uma rede de olhares, ou gazes, como denomina Mulvey. Ou seja, a figura da mulher no cinema clássico narrativo é uma construção de três focos de olhar que se misturam entre si: o olhar da câmera, o olhar dos personagens do filme e o olhar do espectador. Cria-se a personagem da mulher *femme fatale*, a mulher livre de matrimônio, independente em relação ao homem, sexualmente ativa, que se torna objeto de olhares erotizantes. Um gaze que delimita e aprisiona a mulher em personagens sexualizadas com o propósito de proporcionar prazer visual. Isso fica claro com a forma de filmar o corpo feminino e com o lugar dentro da narrativa que essas personagens ocupam.

No caso desse segmento de *Guerillère Talks*, a relação de um gaze que colocaria a mulher filmada em posição de objeto de prazer visual se dissolve, o olhar é uma via de mão dupla, o dispositivo de imagem está exposto. O fato de Vivienne filmar com a câmera na mão todos os seus filmes é significativo, pois se coloca presente como uma personagem ativa do filme. Nesse segmento isso fica claro com a interação entre as duas, a possibilidade de se deixar contaminar pela pessoa ou assunto que está filmando.

Se no segmento anterior temos uma fala ativa e um corpo estático, nesse há um corpo móvel e uma fala não compreendida, em japonês. Ikue brinca com uma possível fuga/passagem de quadro. Ela constrói para si essa personagem que está sempre escapando, nunca é completamente capturada. Não há desconforto. Está em posição de controle da situação, tanto quanto Vivienne. As duas constroem juntas a experiência de filmar/se deixar filmar e na forma como isso se traduz na imagem.

Ainda na transição de um rolo de filme para outro, para o 5o segmento do filme, já escutamos sons de guitarras distorcidas. A imagem surge e o plano é composto por duas mulheres de cabelos curtos sentadas em cima de caixotes de plástico tocando guitarras. São elas, Adele Ber-tei, que tocava em algumas bandas da época, como Contortions e The Bloods, atuou em outros filmes como *Born in Flames* (Lizzie Borden, 1983, 1h20) e que também se tornou diretora de cinema, e Nina Canal, das bandas UT e The Gynecologists. As duas interagem entre si, tocando, o som de uma influenciando o som da outra, e, enquanto isso, a câmera passeia pelo espaço.

É um galpão grande iluminado por uma luminária que por vezes estoura a luminosidade da câmera ou deixa a imagem muito escura. As silhuetas das duas tocando ficam delineadas pela luz. Vivienne se volta para o chão, para os fios embolados e pés quando, de repente tudo fica escuro, as guitarras cessam e se escuta um grito, seguido de um xingamento. A energia cai, deixando a imagem toda preta e um próximo plano é uma vela faísca (comum na comemoração de aniversários) queimando no escuro, bem próxima à câmera. Uma mulher assopra a vela, mas eventualmente ela apaga sozinha. Um corte nos leva para uma televisão ligada no escuro com um homem falando algo que não escutamos. O som volta a ser o da jam session das guitarras, enquanto há um zoom out da TV. A TV aqui parece estar ligada apenas com a função de ser ignorada. A imagem fica pouco nítida depois de um tempo, mas uma luz começa a acender e



Figura 8. Frame de *Guerillère Talks* (1978, 25min). Adele Bertei e Nina Canal.

apagar no cômodo, revelando de tempos em tempos uma parede de tijolos atrás da televisão e alguns objetos espalhados pelo chão. Em pé, uma mulher em um canto. A câmera em algum momento revela que a luz que apagava e acendia era na realidade uma luminária de teto balançando, mudando a forma como a luz incide sobre tudo e as sombras criadas. É possível ver um pequeno palco com uma bateria e embaixo desse, as duas mulheres estão sentadas no chão tocando as guitarras. As sombras e a luz fazem com que tudo no quarto tenha uma presença viva, tudo se movimenta. Um zoom in recorta imagens mais próximas das duas, os olhares de Adele e Nina, uma para outra, as guitarras, os seus pés, etc. Conforme a luz diminui e aumenta, os rostos das duas vão mudando, interagindo com a música que tocam. Em um ápice da música surge um clarão e o rolo de filme termina. O som das guitarras ainda dura um pouco por cima da transição do super-8.

Em seguida, no 6o segmento, um chão de terreno cheio de pedaços de madeira, lixo, pneus velhos, escombros. Um terreno baldio cheio de detritos assim como vários do Lower East Side na época. A imagem do filme é bastante azulada, diferente das demais. Um homem está sentado nesse terreno, mas a câmera passa por ele e caminha, revelando a própria sombra de Vivienne caminhando no chão à frente da câmera. A câmera e Vivienne estão sempre presentes, nunca se configurando como uma montagem invisível. Uma mulher de cabelos escuros e pretos, saia de couro, meias calça pretas e óculos escuros está em cima de uma escada vertical, encostada na parede de um prédio, no canto do terreno: é Lydia Lunch<sup>37</sup>, que na época era vocalista da banda Teenage Jesus and the Jerks, atuou em vários filmes e que fez diversas parcerias musicais e livros. Vivienne caminha até lá e entrega o microfone a ela.

Lydia segura o microfone, que é ligado à câmera por um fio enrolado, como o de um telefone, apresentando um programa de TV fictício. O microfone é uma espécie de cordão umbilical com a câmera, limita o movimento da câmera e da performer pela distância do fio. Lydia se apresenta e satiriza os jornais televisivos, falando sobre ser um crime a forma como a juventude americana é tratada. Em seguida, ainda dentro da personagem de repórter, se coloca como parte da juventude americana no seu discurso e reclama dos brinquedos disponíveis, do que é ser criança ali: “O que mais existe além de violência, destruição e raiva quando você não tem nada melhor para fazer do que correr por aí em playgrounds queimados?”. A câmera pas-

---

37 Vivienne fala em uma entrevista sobre Lydia Lunch e sua banda, Teenage Jesus and The Jerks: “Toda a persona, teatro, era tão intenso e feroz. Ela era tão jovem na época. Tinha cerca de 19 anos quando a conheci. E eu nunca tinha visto nada igual antes. Eu fiquei fascinada. As músicas eram terrivelmente curtas, tinham cerca de 1 minuto e eram realmente ferozes. Muito minimalista. Ela era influenciada pela banda Suicide, foram sua inspiração. De algum jeito, Suicide eram os avós de toda a sonoridade No Wave.”

seja pelo espaço, para além de uma tentativa de enquadrar Lydia Lunch, que faz algumas ações pequenas por ali, como chutar uma latinha do chão. Então filma as paredes do prédio e volta para Lydia, variando formas de recortar ela na imagem. “Ser adolescente não tem mais graça nenhuma. Olha meu bicho de estimação! Ele morreu! Pisou em um prego quebrado e pegou uma infecção! Ser criança não tem mais graça nenhuma”.

Em sua reportagem fictícia, joga com a visão jornalística de enfoque em crimes e áreas degradadas da cidade e defende o direito à diversão da juventude. Aproxima a ideia de crianças com o punk, com uma juventude desviante. Isto é, como oposição à trabalhos mais convencionais, com a exaltação do ócio e direito ao entretenimento - refutando uma ideia de que certos tipos de entretenimento, ócio, preguiça se limitam à menores de idade que “ainda” não têm responsabilidades de trabalhos.

Lydia dá alguns passos pelo espaço. Quando ela termina de falar, já está de novo em cima da escada, balançando suavemente e olhando em direção à câmera, que dá um zoom in nos seus óculos escuros. Cachorros latem e Lydia olha para a câmera em silêncio através de seus óculos durante algum tempo, em um misto de enfrentamento e cumplicidade. De novo, Vivienne volta a andar pelo espaço com a câmera. O homem que inicialmente estava sentado no terreno continua sentado, de cócoras, olhando na direção de Lydia e esboçando um sorriso.



Figura 9. Frame de Guerillère Talks (1978, 25min). Lydia Lunch.

A presença masculina é aqui claramente deixada em um segundo plano. Não há espaço para o desejo ou hierarquia de olhar masculino, e ele não está preocupado com isso. Sua presença parece ser, mais que um personagem, um homem que observa de fora a performance de Lydia Lunch. O olhar não se configura como um gaze, carrega um status de um cúmplice de filmagens *outsider*.

A câmera mostra lixo no chão e, em seguida, Lydia, vista de cima para baixo, que está sentada em uma cadeira, com os óculos levantados, segurando o microfone entre as suas pernas. Então, em um zoom e, novamente, o rolo termina e dá espaço à um novo tempo-lugar-personagem.

No 7o e último segmento, vemos uma mulher com uma maquiagem futurista, Anya Phillips, também atriz dos filmes *Rome '78* (James Nares, 1978, 1h22min), juntamente com Pat Place, e *The Foreigner* (Amos Poe, 1978, 1h17min), empresária de James Chance e fundadora do Mudd Club<sup>38</sup>. Ela aparece sentada em uma cadeira, com um fundo de parede branca e veste uma roupa preta decotada com luvas pretas compridas que não cobrem seus dedos. A música *Got to*, da banda Question Mark & the Mysterians toca no fundo enquanto acende um cigarro lentamente e fuma. Se movimenta sempre atenta à pose que faz, ajeita cabelo. Aqui, Anya se encontra mais próxima do que seria um Screen Test de Warhol, como explicitado por Vera Dika. Encontra-se sentada em frente à câmera, enquadrada, mas, diferentemente dos filmes de Warhol, seu olhar é de poder com a câmera. Como um aviso ou resistência de se deixar capturar contra a sua vontade. A câmera também não é completamente estática e responde à coreografia mínima de Anya, com aproximações e recortes. No zoom out, Anya olha para a câmera, ajeita o cabelo novamente. Em mais um zoom in, olhares para fora de quadro. É uma dança de olhares e poses para a câmera. Seus gestos são mínimos, mas carregam expressividade e segurança. Quando a música acaba ela levanta e sai. Um zoom out mostra a cadeira vazia.

A relação entre Vivienne Dick e as mulheres que são retratadas no seu filme é de importância central para o resultado do filme. Em uma conversa com ela por email, perguntei sobre como havia sido o processo de fazer *Guerillère Talks*, com relação às atrizes/performers:

Eu trabalho sem roteiros e na maioria das vezes com não atores. Normalmente tenho um tema - ou temas - e ter locações pode ser importante. O filme surge, em geral, a partir de uma locação ou de alguma música. Os “atores” ou performers se colocam. Costumo trabalhar com alguma coisa que provém da personalidade deles ou de como eles estão. *Guerillère Talks* foi uma espécie de screen test. Dei permissão para que

---

38 O Mudd Club era um clube que abriu em 1978 e que começou a abrigar shows de bandas No Wave. Tina Lhotsky fala sobre o público do Mudd Club: “um terço CBGB punk, um terço cena de arte e um terço elite do uptown”. (HALASZ, 2015: 112)



Figura 10. Frame de Guerillère Talks (1978, 25min). Anya Phillips.

cada performer fizesse o que quisesse - e também escolher uma locação. Teve pouca edição.

Em uma outra uma entrevista mais antiga, de 1982<sup>39</sup>, Vivienne Dick fala:

Tenho medo do profissionalismo, medo de escrever roteiros e todo o negócio por trás disso. O ideal é trabalhar com pessoas que se relacionam com o que você está fazendo - não só pessoas contratadas, trabalhadores braçais. Você realmente tem que se dar bem com as pessoas com que você trabalha, porque aí elas entram em sintonia com o que vocês estão fazendo junto. Sem ego trips e seguindo adiante. Trabalhos colaborativos podem ser uma coisa incrível, você só tem que encontrar as pessoas certas.

A ausência de um profissionalismo as aproxima umas das outras, são construídas relações que não existiriam em um processo previamente roteirizado ou totalmente esquematizado, abrindo espaço para que essas performances enquadradas surjam ao longo do processo, combinando a liberdade das atrizes com a liberdade da câmera.

Esse conjunto de retratos é também a decisão de como cada uma resolve inventar seu tempo. Como uma espécie de jogo: que personagem você gostaria de ser diante de uma câme-

---

39 Entrevista com Vivienne Dick, realizada por Scott MacDonald para a MIT Press, em 1982.

ra? E, dentro disso, todas as possibilidades. Eu quero fazer música, jogar, falar, posar para a câmera, filmar e fugir da câmera, ser outra pessoa. Muito ligado ao ethos punk, de construção de identidades e rotatividades de funções. A ideia de que qualquer um pode se inventar, ser o que quiser. Também sobre amizade e a escolha de passar tardes juntas fazendo um filme. O ato de filmar torna-se disparador de criações, encontros e descobertas sobre si e o outro. O filme traz um sentimento muito forte de liberdade, da fuga de conceitos limitados de uma suposta normalidade. Para além de personagens para um filme, é possível se inventar de muitas formas.

### **3.2. Beauty Becomes the Beast (1979, 40min)**

*Beauty Becomes the Beast*, diferentemente de vários dos outros filmes dessa geração, começa com créditos. São fotos preto e branco de frames do filme impressas em papéis coloridos com informações em cima: uma figura escura e coberta de roupas na praia, uma boneca careca, sem olhos, molhada, etc. Filmados plano a plano, são acompanhados da música *Baby Doll*, da banda *Teenage Jesus and The Jerks*, banda em que Lydia Lunch, atriz do filme, era vocalista e figura mais conhecida. Por vezes, a câmera mostra a fita crepe que prende as fotos filmadas - de novo um artifício de filmagem exposto.

Lydia Lunch, vestindo botas, luvas vermelhas, casaco e capuz, caminha em uma praia vazia e nublada brincando de molhar algo no mar. A câmera mantém distância, capturando Lydia de corpo inteiro caminhando e voltando em direção à água. Vemos através de planos mais próximos que o que ela molhava era uma boneca branca, a mesma dos créditos, que agora ela segura de cabeça para baixo. Todos os planos de Vivienne Dick, que é quem faz a fotografia também, assim como em *Guerillère Talks*, são feitos na mão. A iluminação é natural e não há um perfeccionismo de imagem; erros e tremidas são incorporados. Como explicitado no capítulo anterior, o mais importante em uma ideia de *cinema punk* é a forma como as temáticas são agenciadas, a visceralidade, a intenção, do que uma perfeição técnica, fotografia polida, etc; é a possibilidade de existir.

A câmera na mão garante liberdade para lidar com improvisos das atrizes e com os espaços; fazendo e reposicionando os enquadramentos ao longo das filmagens, além de também estabelecer uma cumplicidade de movimento com as atrizes/performers, possibilitando que não estejam tão preocupadas com os limites do quadro.

Lydia se agacha e coloca a boneca sentada na areia, falando com uma voz infantil esganiçada e perguntando se ela tem frio, cobrindo os pés da boneca com areia. Ela caminha de cabeça baixa e brincando com a areia, andando torta. Encarna uma menina pequena e a combi-

nação do seu visual e voz com essa personagem fazem dela uma figura com aspecto psicologicamente perturbado.

Diferentemente de em *Guerillère Talks*, aqui há uma narrativa que perpassa o filme inteiro. Não é uma narrativa clássica, é fragmentada e incompleta, vai se construindo com uma colagem de diferentes ações, performances improvisadas e músicas a partir de uma proposta narrativa inicial. Lydia é quem vai conduzir o filme, variando entre uma personagem criança que foi sexualmente abusada pelo pai e uma personagem que é uma mulher mais velha, possivelmente a criança no futuro. Isso vai se apresentando aos poucos, entremeado com uma série de outros acontecimentos que não evidenciam essa narrativa. Na maioria das seqüências, Lydia caminha pela cidade com essa boneca, interagindo com ela com voz infantilizada.

Vemos a alternância entre espaços e performances: (1) Lydia na praia, com a boneca, conversando, ou arrastando, molhando ela na água, enterrando ela. (2) Uma mulher no metrô de chapéu coco, olhando para publicidades variadas. Em um momento, uma publicidade de cigarro, ou em outro o close de uma publicidade contra o abuso infantil: “Ajude a destruir uma tradição familiar. Previna o abuso infantil”; essa publicidade aqui carrega uma força irônica que está permeada no filme porque, no caso, o abuso infantil não é a única tradição familiar a ser rompida. (3) Lydia Lunch no apartamento, brincando de boneca, depois interagindo com uma personagem que cozinha algo, ou deitada na cama com uma camiseta do chocolate *Reese*. Em alguns momentos brinca de forma bem infantilizada de barbie, em frente à TV, com Lizzie Mercier<sup>40</sup>. E aí dentro disso a TV entra também como elemento da cena ou como enfoque, passando desenhos animados, ou notícias de jornal. (4) Um homem de cabelos compridos, óculos e sobretudo que passeia com seu cachorro na rua. Primeiro, em um terreno baldio cheio de lixo, depois em uma praça, reclamando da falta de trabalhos dignos. Esse homem se encontra com a personagem de Lydia na rua, em uma cena que tenta assaltar ela, mas ela resiste e ele vai embora revoltado. (5) Duas mulheres que dançam no apartamento, ao som de músicas clássicas dos anos 1950/60, como *The hunter gets captured by the game*, da banda The Marvelletes. Uma delas é Adele Bertei<sup>41</sup>, que toca guitarra na 5ª seqüência do *Guerillère Talks*, de cabelo curto, usando calças e sapatos. A outra é a mulher que estava no metrô no começo do filme, de vestido, salto alto e cabelo arrumado em um penteado volumoso estilo anos 60. Essas mesmas mulheres e algumas outras aparecem em várias cenas nesse apartamento, dançando, costurando ou brincando de se bater e se esguichar água. O filme está constantemente provocando estra-

---

40 Mais conhecida pelo seu trabalho com música, mas também pintora e escritora

41 Tocou em algumas banda da época, como Contortions e The Bloods, atuou em outros filmes como *Born in Flames* (Lizzie Borden, 1983, 1h20) e também se tornou diretora de cinema.



Figura 11. Frame de Beauty Becomes The Beast (1979, 40min). Lydia Lunch com boneca na praia.

nheza e trazendo uma crítica a um estereótipo de como seria a forma de meninas brincarem ou se comportarem.

O apartamento, a rua, o metrô, a praia. Dentro desses, elementos de cultura de massa também se repetem: a TV, publicidade na cidade, o jornal.

Por vezes, a câmera se alinha com o olhar de Lydia - como a cena em que uma mulher, que pode ser identificada como figura de mãe, é filmada cozinhando por trás e por baixo, como a visão de uma criança pequena. A mulher bate ovos, sai de quadro e então a câmera se vira para o gato que está no chão. Depois, mais próxima, se aproxima e uma mão que vem da direção da câmera, puxa o vestido da mulher que cozinha, como uma criança que pede atenção à mãe. Em outro momento, quando Adele Bertei e a mulher do metrô dançam juntas, a câmera acompanha as duas dançando, começando pelos pés e depois subindo. Ela vai acompanhando os movimentos, escolhendo alguns recortes da cena, closes de rostos, pés, planos conjuntos, tudo com uma fluidez como se dançasse junto com as duas. A câmera tem uma fluidez de “narração”, às vezes é uma das personagens que vemos, por vezes se coloca como personagem que não está na narrativa, personagem-câmera dançante-observadora, por vezes só observadora externa. Da mesma forma que ela, as próprias personagens do filme são fluidas.

Praticamente todas as personagens variam suas maneiras de estarem no filme. Não necessariamente a mulher que aparece cozinhando e que depois, mais à frente, aparece vestida com um corpete se maquiando, especificamente, é a mãe da personagem da Lydia Lunch. Ela pode ter sido uma referência nesse sentido, mas não são personagens herméticos. São performances e encenações momentâneas das atrizes. Como se a todo momento ficasse claro o fato de tudo ser encenação e performance, em nenhum momento você se rende completamente a uma narrativa constituída. E isso é também uma força para o filme. Elas se encenam de várias formas, não precisam ficar presas a um personagem com características claras. Lydia Lunch em momentos é uma criança, em outros é uma adolescente durona, em outros é a própria Lydia Lunch, que se confunde com os outros papéis. A possibilidade de transitoriedade dos papéis que cada performer/atriz assume no filme está diretamente ligado, também, a uma possibilidade de reinvenção de modos de vida, para além do filme. O punk expõe a possibilidade de que cada pessoa possa ser e criar o que quiser e o filme é contaminado por essa ideia.

As sequências vão se sucedendo sem um desenvolvimento narrativo clássico. O homem que passeia com seu cachorro aparece, inicialmente, completamente descolado de uma narrativa que vinha se formando. A primeira vez que ele aparece, ele apenas passeia com o seu cachorro em terreno baldio cheio de lixo. Escombros e ruínas de prédios ao som de britadeiras. A câmera sobe e mostra o entorno, uma estrutura de prédio oco, com janelas vazadas. São ruínas grandes, um lugar inusitado para caminhar com um cachorro. Ele ocupa aquele espaço com uma naturalidade cotidiana, possivelmente uma espécie de brincadeira, porque na época terrenos cheios de escombros, prédios caindo aos pedaços abandonados faziam parte de um cenário comum no Lower East Side.

Uma das forças do filme, para além das performances em si, são as inserções de imagens de televisão e de jornal. As imagens de massa pontuam certos momentos do filme; publicidades, programas de TV de tipos diferentes, histórias e slogans que constituem uma cultura e imaginário coletivo. Em uma cena, vemos alguns planos do jornal Daily News, manchetes de tragédias enquanto escutamos um som de carro desgovernado ao fundo, depois o programa de TV *I Love Lucy*, um programa de ciências, ou *TV Tonight*: programa de reportagens noticiando casos de crimes cometidos por mulheres com imagens de câmeras de segurança e policiais.

Vivienne Dick fala sobre como o filme se relaciona com a forma que mulheres crescem na sociedade, a forma como são criadas para serem “incompetentes”, sendo constantemente bombardeadas por influências da televisão, escola, família e figuras da autoridade em geral. As notícias de tragédias e mortes, principalmente as que envolvem mulheres em lugares de vítimas

são uma tática de terror, onde o medo impera e serve como estratégia de controle. No caso dessa sequência, utiliza histórias de crimes cometidos por mulheres, “como evidência presente de que mulheres estão deixando uma outra parte de si mesmas sair. Há mais mulheres no PLO e no IRA do que costumava haver. As mulheres estão obviamente defendendo-se um pouco melhor. Leis estão mudando. Não é mais como era nos anos 50, eu sei disso”<sup>42</sup>. A edição corta de uma sequência para outra como um espectador entediado zapeando canais de TV (HOBBERMAN, 1982: 105).

Aliado a essas imagens, a escolha do que as sucede. Depois de vermos um programa de perguntas e respostas na TV, zooms out rápidos vão revelando aos poucos partes do quarto até mostrar Lydia deitada com outras bonecas, na cama, em posição fetal. Ela fala algo sobre jogar cérebros como pinball e seus olhos olham em volta, como bolas de um jogo. Duas das bonecas jogadas na cama estão encostadas; uma com os pés entre as pernas da outra, onde estariam sua genitália. Um close disso evidencia o aspecto sexual dessas duas bonecas juntas. Lydia dorme e, em um plano seguinte igual, ela acorda, mas uma boneca que estava deitada ao seu lado está agora mais perto. Ela se assusta. A trilha é composta pela música da caixinha de música, com som acelerado e ritmado. Um close mostra o rosto da boneca acompanhado dessa trilha acelerada, como uma boneca viva.

São colagem de imagens midiáticas femininas (HOBBERMAN, 1982: 105) aliadas à uma trama que se compõe gradualmente através de símbolos e informações narrativas que nunca se completam totalmente: Lydia, criança pequena, perturbada por ter sofrido de abusos sexuais do pai. O espectador é o produtor de sentido do filme, juntando pedaços de um quebra-cabeça que nunca se fecha por completo.

Em uma cena do filme que acontece em um espaço que não se configura como nenhum dos que se repetem, algo como um sonho, Lydia Lunch de botas de couro pretas e vestido sentada no chão com boneca. Som de vozes a atormentam. Enquanto diferentes vozes falam coisas ela se contorce no chão, perturbada. “O que ela está fazendo?”, “Eu confesso”, “Mamãe te perdoa”. Uma única voz masculina fala um trecho do livro *Psychoanalysis and Feminism: A Radical Reassessment of Freudian Psychoanalysis*, de Juliet Mitchell: “No momento em que uma criança tem inveja de tudo que possui, ela descobre que não tem um pênis. Essa noção de ferimento é confirmada pela menstruação e...” Um plano seguinte revela essa série de assombrações, agora corporificadas. Dentre as assombrações estão Klaus Nomi, cantor alemão underground, famoso por seu visual marcante de roupas e cabelo extravagantes, maquiado e com uma capa vermelha; e uma mulher com uma maquiagem de boneca, de bochechas vermelhas,

42 Entrevista com Vivienne Dick, realizada por Scott MacDonald para a MIT Press, em 1982.



Figura 13. Frame de *Beauty Becomes The Beast* (1979, 40min). Lydia Lunch em posição fetal.

que simula uma masturbação com um tubo rosa. A câmera passeia por eles, e por outras assombrações, aproximando e afastando com zoom. Todas olham e interagem com a câmera enquanto as vozes ainda proferem coisas; mostram a língua, zombam da câmera, mandam beijos, etc. “A mulher, com sua genitália escondida, não tem nada para mostrar e é susceptível de se voltar para dentro de si mesma para maior subjectividade.” Então, em um ápice de vozes, há um plano da boneca jogada no chão seguida de um grito. Um liquidificador no chão bate um liquido azul.

Depois um plano do lado de fora de um terreno baldio vazio cercado por grades. Prédios ao fundo. Um jump-cut<sup>43</sup>: outro plano idêntico, acrescentado de Lydia Lunch encostada nas grades, se apoiando e balançando suavemente. Ela olha para câmera e pergunta, sem a voz infantilizada agora: “O que é sexo?”. Uma outra voz fala “A política do sexo...”. E Lydia: “Eu tive um sonho de que você costurou minha boceta, papai. Eu não quero um corpo na minha boca!”.

São as cenas mais explícitas de uma relação da personagem principal com abuso sexual. Ao mesmo tempo, o filme não se centra apenas nisso. Em outra cena, Lydia em pé na frente de pôsteres de rua meio rasgados, rodeados de pichações: “Greve de aluguel. Conselho de moradia MET”, é uma colocação nesse sentido. Ela está apoiada na parede olhando em volta. De

43 Recurso muito utilizado nos filmes de Vivienne.



Figura 14. Frame de *Beauty Becomes The Beast* (1979, 40min). Klaus Nomi e outras assombrações.

repente, olha para a câmera, que imediatamente faz um zoom no rosto dela, e grita “Você já está morto!” e “você gasta até cair”. Esses pôsteres nos trazem ao contexto de gentrificação e crise, com o aumento de aluguéis - ruas visivelmente ocupadas de insatisfação popular com os preços de aluguéis, que após estarem muito reduzidos, começaram a aumentar novamente. A fala de Lydia é um contraponto à essa preocupação no sentido de uma oposição ao trabalho - o trabalho como lógica de consumo, você trabalha para que possa consumir. O próprio consumo imposto como fim a se chegar.

O filme pula entre assuntos, críticas ao capitalismo, à gentrificação, à forma como mulheres são representadas. Em uma das cenas do apartamento, Lydia Lunch aparece em um corte seco entre outras duas mulheres e declama: “Desejo das mulheres, a vingança das mulheres, a mágoa das mulheres, mulheres são assim, mulheres não são anjos, mulheres em guerra, mulheres amarradas, mulheres em cantos, senhora está disposta, senhora assassina, senhora se recusa, senhora diz que não, senhora scarface”. E aí dentro disso, uma semelhança com manchetes de jornal ou de TV, mas também uma deturpação disso, como afirmação de força do que mulheres podem vir a ser - assassinas, em guerra, etc. Lydia fala algumas vezes diretamente para a câmera. Em uma cena, está em um estacionamento / posto de gasolina, encostada em um carro.



Figura 15. Frame de *Beauty Becomes The Beast* (1979, 40min). Lydia Lunch com pôsteres de rua.

Em um plano igual, já está próxima da câmera, e com microfone na mão fala: “Além da lenda e além do valor moralista”. Em mais um jump-cut, Lydia some. Essas falas para a câmera são pontuações de uma anti-repórter, como respostas à imagens e informações midiáticas do cotidiano, coisas que normalmente não são ditas. A voz de algo que Vivienne parece querer sublinhar nas imagens do filme, tensionando e se contrapondo com ironias, exageros e representações.

Nos momentos finais do filme, voltamos a praia mais uma vez. Lydia anda com sua boneca e começa a cavar com uma pá. Depois desiste e se afasta. Pássaros no céu. Lydia nas pedras, brincando de pular pedras com a boneca. *Gloomy Sunday*<sup>44</sup>, em uma versão cantada pela própria Lydia Lunch, toca ao fundo, dando um tom sombrio para a cena. Anda pela praia, ainda com a música tocando e uma série de planos se seguem: corre para a água, a câmera corre junto, tremendo. Depois uma vitrine de natal, loja cheia de bonecas ensacadas em plásticos e árvores de natal. A câmera passeia e mostra pessoas que olham a loja ou que passam na rua. Brinquedos,

---

44 Originalmente, uma canção húngara de 1933, composta por Rezső Seress. Há versões feitas por diversos músicos, como Lydia Lunch, Billie Holliday, Bjork, Portishead, e até o satanista Anton Lavey. Uma lenda urbana associada à ela, de que teria inspirado vários casos de suicídios, a fez ser conhecida como A Canção Húngara do Suicídio.



Figura 16. Frame de *Beauty Becomes The Beast* (1979, 40min). Lydia Lunch dando banho na boneca.

liqüidificadores de brinquedo, batedeiras de brinquedo. Brinquedos que, em geral, são direcionados à meninas e indicam um caminho a ser seguido, como cuidadora/dona de casa. Bonecas embaladas em plástico. Os planos dessas bonecas unidos com a música *Gloomy Sunday* são bastante sombrios. Fica a impressão de que são bonecas mortas, ensacadas em plástico, mas também bonecas que são um projeto de tempo futuro que está por vir, idealizado para meninas, e mulheres. Representam um tipo de representação da mulher, tipo de comportamento maternal esperado. Algo que se repete como um ciclo, começando pela infância.

Na última seqüência, em uma banheira, as mãos da Lydia dão banho na sua companheira boneca. “Que bom bonequinha! Toda limpa!”. Enxagua ela com água do chuveiro e depois a mergulha na água da banheira. Em um close da boneca, água escorre dos seus olhos furados, um choro involuntário. “Toda seca, toda seca... Vou te afogar”<sup>45</sup>, e a deixa cair na banheira.

---

45 Em inglês, há uma aliteração na frase, aproximando sonoramente as frases: “All dry” e “I’ll drown (...)”. 58

## Considerações Finais

No começo do trabalho, procurei contextualizar historicamente o período dos anos 70 em Manhattan, Nova Iorque. Esse período se caracterizou por uma falência de serviços públicos na área do Lower East Side, acarretando não só a degradação física de edifícios, aumento de criminalidade, e uma série de impactos visuais, mas, também, a diminuição drástica no preço dos imóveis e consequente maior procura por moradias no local por pessoas de baixa renda, fazendo com que os terrenos menos valorizados da cidade começassem a ser ocupados por boêmios, a exemplo de imigrantes, artistas e fugitivos de diferentes partes.

Nesse contexto, explico que através de um circuito de trocas criado, da possibilidade de se viver com pouco dinheiro e do consequente aumento do tempo livre do grupo de boêmios, se dá o nascimento do termo punk como definição de um gênero musical e de estilo/atitude. A partir desse gênero estabelecido, da criação de diferentes cenas que se propagam, busco traçar quais características se repetem nos modos de vida, processos e produtos dessas cenas, o que seria um ethos punk. Isto é, elementos consensuais que se mantêm em diferentes cenas punk, mesmo que diversas entre si. Como visto, são características dessa fase: 1) com relação à música e outras produções artísticas, o gênero torna-se mais democrático e dispensa aprendizados e conhecimentos técnicos mais apurados, possibilitando com que qualquer um possa montar sua banda ou produção artística diversa; 2) em relação à contestação, cria-se uma postura de discordância ou protesto no que diz respeito a conceitos estabelecidos, instituições e regras estruturais de como as coisas devem ser feitas; 3) em relação à liberdade, como forma de criar seus valores e modos de vida; e 4) com relação a auto-suficiência, faça-você-mesmo como um slogan de independência e autonomia.

Observei como esse ethos poderia ser utilizado para falar de produções de diferentes mídias, mais especificamente, o cinema. Usando o cinema No Wave como exemplo de um possível *cinema punk*, me detive sobre esse contexto, tendo como base o livro *Punk Productions*, de Stacy Thompson.

No conceito definido aqui, *cinema punk* poderia ser definido como anti-Hollywood, onde Hollywood representa filmes que se colocam como texto fechado e pronto, negando e afastando possíveis participações mais ativas dos espectadores - os filmes são feitos para serem vistos e lidos e não produzidos junto com os espectadores. São filmes que empregam uma estética aberta, convidando o espectador a participar como produtor de sentido do filme, aliando isso à narrativa, estética e forma. Além disso, são produzidos independentemente, sem relação

com grandes indústrias cinematográficas, feitos com baixo orçamento, livres de relações hierárquicas, possibilitando explorações temáticas e estéticas. Explicitam seus meios de produção, se colocando como exemplos físicos da possibilidade de produzir algo.

Em seguida, analisei dois filmes da cineasta No Wave, Vivienne Dick, *Guerillère Talks* (1978, 25min) e *Beauty Becomes The Beast* (1979, 40min). A proposta era ver como esses filmes poderiam ser relacionados com a ideia de *cinema punk*, mas também pensar nas outras relações que os filmes criam a partir disso.

Considerarei que a partir dessas análises, seria viável verificar uma proximidade dos dois filmes de Vivienne com o conceito proposto. Em *Guerillère Talks*, a narrativa não busca contar uma história nos moldes clássicos narrativos. É composta por sete retratos de mulheres da cena, filmados em Super-8 e não editados, misturando ativamente performance, ficção e documentário em cada segmento. O espectador é convidado a construir sentido a partir das colagens dos retratos e das ações que desenrolam dentro deles. A materialidade da imagem é cheia de ruídos, grãos e falhas que são incorporados ao filme, não há a intenção de que a imagem seja polida e que os movimentos sejam suavizados. As imperfeições da imagem, a câmera na mão, passando livremente, e o conhecimento de que a equipe do filme era composta apenas de Vivienne Dick e das atrizes, nos mostram as condições de produção do filme, de baixo orçamento e de pequeno porte.

Isto é, feito de forma totalmente independente, sem vínculo com grandes indústrias cinematográficas, sem grandes estruturas de set, equipe grande ou atores com cachês altíssimos. A presença de Vivienne com a câmera se faz presente em vários momentos do filme, através de conversas com as atrizes, como acontece no 3o segmento<sup>46</sup>, ou através de sua sombra, como no 6o segmento<sup>47</sup>. O microfone como dispositivo de som é incorporado às ações das cenas. Esconder o microfone parece uma medida desnecessária para as cenas propostas, a quebra da quarta parede é mais uma característica que confere uma atmosfera documental para as cenas. Essas condições de filmagem, que se encontram na materialidade e na narrativa, são exemplos físicos da possibilidade de produção de um filme. Novamente, convidam o espectador a participar da feitura do filme, seja através de uma construção de sentido, mas também demonstrando que ele pode também ser um realizador de filmes.

De forma análoga, o filme *Beauty Becomes the Beast* também partilha dessas características. Embora o filme seja mais claramente uma proposição de narrativa de ficção, ainda bastante misturada com documentário e performance, ela é completamente fragmentada e não con-

46 3o segmento do filme *Guerillère Talks*, com Beate Nilssen.

47 6o segmento do filme *Guerillère Talks*, com onde Lydia Lunch.

clusiva. O filme muda de sequências sem que, na maioria das vezes, exista um fluxo narrativo claro que se pretende a um fim. Há personagens que se repetem e transitam entre as sequências, mas suas ações, na maior parte do filme, são soltas, pequenas colagens de ações. A personagem que conduz uma narrativa é interpretada por Lydia Lunch, juntamente com a sua boneca. Ela atua uma criança que foi sexualmente abusada pelo pai, mas alterna com representações de uma adolescente, ou com representações de uma mulher adulta. Não existe uma clareza nisso. O outro personagem que, de alguma forma, mantém um fluxo narrativo mais claro é o homem que passeia com seu cachorro e tenta assaltar a personagem de Lydia. As demais personagens são fluidas e não apresentam nenhuma conexão mais explicada entre uma sequência e outra. A personagem de Adele Bertei dança e depois brinca de brigar, a mulher que antes cozinhava veste depois um corpete e se maquia no espelho, a mulher que anda no metrô em uma sequência seguinte está dançando com Adele Bertei.

Algumas vezes, as transições de seqüências se dão sem que existam quaisquer conexões narrativas evidenciadas entre elas. O espectador vai construir esse sentido. Aliados à narrativa, o filme é repleto de elementos da cultura de massa que pontuam momentos ou inserem-se como símbolos dentro da colagem das seqüências, tais como as publicidades do metrô, programa científico de TV ou *I Love Lucy*, notícias de jornal como o crime de Patty Hearst e a camisa com a marca *Reese's*. São uma colagem de elementos narrativos e imagens midiáticas que vão compondo um universo cheio de imagens e referências femininas. Todos esses elementos podem articular-se de maneiras muito distintas para cada espectador.

Além do aspecto da livre narrativa, *Beauty Becomes The Beast* também é feito de forma independente e sua fotografia também é feita com câmera na mão, incorporando movimentos imperfeitos e ruídos de imagem, assim como em *Guerillère Talks*. A fisicalidade da imagem demonstra possibilidades de se fazer um filme com um baixo orçamento.

Os dois filmes possuem forte relação com a música punk / No Wave, tanto por ser estrelado por algumas músicas da época quanto por ter essa música delas dentro dos filmes também - no som, mas também em espírito. Em uma estética e narrativa que se assemelha com o som das bandas punk/ No Wave da época.

Ao longo do trabalho, pude verificar que os filmes de Vivienne Dick, ao mesmo tempo que podem ser definidos dentro de um conceito *cinema punk*, também se articulam fortemente com outras questões. A sua base partilha das características de um *cinema punk* mas apenas rotular eles seria redutor de suas existências. A intenção aqui foi usar a ideia de *cinema punk* como ponto de partida para pensar certos filmes e questões que surgem de dentro deles. Considero

um conceito que possa suscitar novas aberturas nas análises específicas dos filmes, mas pude verificar que por si só não se basta. O interessante é pensar como cada filme vai articular sua materialidade a partir disso.

Como é possível verificar nas duas análises de filmes, eles são profundamente ligados com questões de gênero. No trabalho, optei por avaliar essas questões enquanto na análise dos filmes, mas além disso, manter o foco na sua forma libertária de produção e existência como produto final.

Em uma entrevista com a Vivienne Dick<sup>48</sup>, ela fala: “O punk foi uma coisa incrível e libertadora para as mulheres”. Vivienne fala de punk, implicitamente falando da democratização dos meios de produção, faça-você-mesmo, da tentativa de abolição de hierarquias produtivas e da criação de comunidades de trocas. A criação de comunidades de trocas para as mulheres era também uma forma de cultivarem seu espaço nas produções artísticas, majoritariamente ainda dominadas por homens. Uma grande quantidade de bandas de mulheres ou figuras femininas centrais de bandas surgiram nesse contexto do punk. Vivienne Dick, em uma entrevista<sup>49</sup>, fala de como mulheres tocando e organizando bandas<sup>50</sup>, em oposição a apenas cantar em bandas majoritariamente masculinas, era inspirador.

Esse contexto, no cinema, também funciona da mesma forma: abre uma possibilidade libertária para que qualquer um possa fazer cinema e, dentro disso, para que mais mulheres sejam produtoras de imagens. Um cinema feito por mulheres significa uma inversão do que é o cinema considerado hegemônico na história do cinema e possibilita uma pluralidade de olhares, abrindo mais possibilidades para que questões de gênero venham à tona, por exemplo. O cinema de Vivienne Dick está profundamente ligado à essas questões.

Pude perceber que a possibilidade de realização de filmes articulados com o modo de produção do *cinema punk* na cena No Wave foi libertador para a produção de mulheres fazendo cinema. Pensando nessa característica de incentivar a produção de filmes, faça-você-mesmo, os filmes de Vivienne Dick não só incentivam que os espectadores produzam seus próprios filmes, mas também incentivam que mais mulheres produzam seus próprios filmes. Isso é uma característica que pode continuar se propagando ao longo do tempo, em novas exhibições do filme, como um aspecto contagiante de sua existência.

Pude verificar que a existência de um *cinema punk*, que surge como medida de contestação a grandes indústrias cinematográficas e modos estabelecidos de se fazer cinema, é potente

48 Entrevista com Vivienne Dick, realizada por Alison Nastasi, em 2015 e hospedada no site Flavorwire.

49 Entrevista com Vivienne Dick, realizada por Alison Nastasi, em 2015 e hospedada no site Flavorwire.

50 Assim como The Slits, The Raincoats, Siouxsie Sioux.

no sentido de democratizar as possibilidades produtivas de um cinema. Isto é, aproximando-se dos seus espectadores e incentivando essas possibilidades produtivas, através da própria materialidade dos filmes. No entanto, ainda é questionável a presença extremamente reduzida de negros dentro da cena No Wave. De que forma essa democratização ainda não têm uma carência de diversidade e como abordar esse problema?

Ao longo da escrita, fui me deparando com a dificuldade da própria ideia de *cinema punk*. Por um lado, havia um interesse de apontar algumas características conjuntas potentes de alguns filmes. Por outro, a vontade de que essa ideia não fosse um rótulo fechado e acadêmico, coisa que vai em contradição com a própria ideia de punk, de uma vontade de não definição. As características apontadas são bastante abrangentes e subjetivas e podem ser usadas para falar de um grande número de filmes.

Pedro Costa, no texto *Un cineaste punk*, na Cahiers du Cinéma n.614, escreve sobre Ozu como cineasta punk, não nos moldes de Stacy Thompson, mas a partir de uma relação pessoal e afetiva com o punk:

Dito do meu ponto de vista, acho que o Ozu é o realizador mais punk que há no mundo, o mais revolucionário, graças ao seu modo de estar sempre um passo à frente, sem perder a sua extrema generosidade. Para mim, qualificá-lo de punk tem um sentido muito preciso: significa que é um artista com um coração de criança, e ao mesmo tempo de uma grande maturidade, é a capacidade de ter simultaneamente cinco e oitenta anos. (COSTA, 2005)

Em uma outra entrevista, critica Tarkovsky, comparando-o aos grupos de música que os punks não gostavam, como Genesis, Yes e Pink Floyd, e fala de Ozu e Straub como punks, “O Ozu era na verdade uns três acordes, pin pin pin, sempre igual, sempre os mesmos objetos, as mesmas coisas. Ou o Straub, para mim, era evidente que era a coisa mais próxima do punk como atitude. Era parecidíssimo com os Sex Pistols, e eu disse isso muitas vezes ao Straub, e ele ria muito.”<sup>51</sup>.

O punk, para Pedro Costa, vai transparecer na narrativa e materialidade presente, para além da forma como foi produzido. Mark Peranson, diretor e crítico de cinema, escreveu um texto no livro *Cem mil cigarros: O cinema de Pedro Costa* (2010), definindo o cinema de Pedro Costa como pós-punk. São relações mais diretas do cinema com a música por si. A associação só faz sentido para quem conhece as bandas e a cena. Acho interessante que essas relações possam existir de forma menos regrada. Nesse caso, a ideia de Pedro Costa de um *cinema punk* só

---

51 Entrevista com Pedro Costa, realizada por Pedro Maciel Guimarães e Daniel Ribeiro, em 29 de Outubro de 2007.

existe enquanto esse diálogo constante com a musicalidade, com ideologias e estilos de bandas, com articulações com os filmes em si. Talvez seja a forma que o conceito consiga ficar mais vivo e sempre mutável, variando dentro de formas que as pessoas enxergam a música e a música nos filmes, de que forma as narrativas e a estética manifestam essa relação, caso a caso.

## Referência Bibliográfica

ATTALI, Jacques. Tradução Brian Massumi. *Noise: The Political Economy of Music*. Minnesota: 1985.

CONNOLLY, Maeve. *From No Wave to National Cinema: The cultural landscape of Vivienne Dick's early films (1978-1985)*. Irland: National Cinema and Beyond, K. Rockett and J. Hill (eds) Four Courts Press, 2004.

COSTA, Pedro. *Une cineaste punk*. In: Cahiers du Cinéma no 614. 2006.

DEREN, Maya. *Essential Deren: Collected Writings on Film by Maya Deren*. Kingston, New York: Documentext, 2005.

DICK, Vivienne. Entrevista. Interview with Vivienne Dick. MACDONALD, Scott. MIT PRESS. In: *October*. Vol. 20 (Spring, 1982), pp. 82-101. Jstor < [http://www.jstor.org/stable/778607?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/778607?seq=1#page_scan_tab_contents)>, Acesso em: 02/2016.

\_\_\_\_\_. Entrevista. "Punk Was a Great Liberating Thing for Women". Filmmaker Vivienne Dick on No Wave and Making Art in '70s New York. NASTASI, Alison. In: Flavorwire, March 27, 2015. Flavorwire, < <http://flavorwire.com/511514/punk-was-a-great-liberating-thing-for-women-filmmaker-vivienne-dick-on-no-wave-and-making-art-in-70s-new-york/view-all>>, Acesso em: 02/2016.

DIKA, Vera. *The (Moving) Pictures Generation: The Cinematic Impulse in Downtown New York Art and Film*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

GONÇALVES, Paula Vanessa Pires de Azevedo. *Ser Punk: a narrativa de uma identidade jovem centrada no estilo e sua trajetória*. 2005. 290 f. Dissertação (Mestrado em Educação) Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

HALASZ, Judith R. *The Bohemian Ethos: Questioning Work and Making a Scene of the Lower East Side*. New York: Routledge, 2015.

HOBERTMAN, Jim. *A Context for Vivienne Dick*. MIT PRESS. In: *October*. Vol. 20 (Spring, 1982),

pp.102-106. Jstor <[http://www.jstor.org/stable/778608?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/778608?seq=1#page_scan_tab_contents)>, Acesso em: 02/2016.

\_\_\_\_\_ No Wavelength: The Para-punk underground. In: Village Voice, May 1979. Lux Online: <[http://www.luxonline.org.uk/articles/no\\_wavelength\(1\).html](http://www.luxonline.org.uk/articles/no_wavelength(1).html)>, Acesso em: 02/2016

KAPLAN, E. Ann. A mulher e o cinema: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MACKAYE, Ian. Entrevista. Se a Internet Falir o sistema da indústria da música, está ótimo por mim: uma longa conversa com Ian MacKaye. VILELA, Sávio. In: Desova, Março 2007. Desova <<https://medium.com/d-e-s-o-va/se-a-internet-falir-o-sistema-da-industria-da-musica-esta-otimo-para-mim-da-951117db0b#.gsakqsnef>>, Acesso em: 02/2016.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. Tradução João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

PERANSON, Mark. Ouvindo os filmes de Pedro Costa ou Pedro Costa, realizador pós-punk. In: CABO, Ricardo Matos (Org). Cem Mil Cigarros: os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RAY, Michael. Disco, Punk, New Wave, Heavy Metal and More: Music in the 1970's and 1980's. New York: Britannica Educational Publishing, 2013.

REYNOLDS, Simon. Rip It Up and Start Again: POSTPUNK 1978-1984. New York: Penguin Books, 2005.

ROMBES, Nicholas. New Punk Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

SMITH, Neil. The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City . Londres: Routledge, 1996.

TABB, William K. The Long Default: New York City, The Urban Fiscal Crisis. New York: Monthly Review Press, 1982.

THOMPSON, Stacy. Punk Productions: Unfinished Business. New York: State University of New York, 2004.

VIEIRA, Tiago de Jesus. Uma outra historiografia do punk. In: Revista História em Reflexão, v.5, n. 10, 2011. Dissertação Programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Grande Dourados, Mato Grosso do Sul. Dourados: 2011.

### **Referências Filmográficas**

BERTOGLIO, Edo. Downtown '81. 16mm/35mm, cor, 73 min, 1981.

B, Beth e Scott. G-Man. Super-8, cor, 30min, 1978.

B, Beth e Scott. Black Box. Super-8, cor, 25min, 1978.

DANHIER, Céline. Blank City. Digital, cor, 1h34min, 2012.

DEREN, Maya. Ritual in Transfigured Time. 16mm, p&b, 15min, 1946.

DICK, Vivienne. Beauty Becomes the Beast. Super-8, cor, 40min, 1979.

DICK, Vivienne. Guerillère Talks. Super-8, cor, 24min, 1978.

FINCHER, David. Clube da Luta. 35mm, cor, 2h19min, 1999.

JACOBS, Ken. Little Stabs At Happiness. 16mm, cor, 16min, 1960.

JARMUSCH, Jim. Permanent Vacation. 16mm/35mm, cor, 1h15min, 1980.

JARMUSCH, Jim. Stranger Than Paradise. 16mm/35mm, p&b, 1h29min, 1980.

KERN, Richard. You Killed Me First. Super-8, cor, 12min, 1985.

KERN, Richard e BARRY, Judith. Death Valley '69. Super-8, cor, 6min, 1984

MILLER, Randall. CBGB. Digital, cor, 1h41min, 2013.

NARES, James. Rome '78. Super-8, cor, 75min, 1978.

POE, Amos. The Blank Generation. 16mm, p&b, 55min, 1976.

POE, Amos. The Foreigner. 16mm, p&b, 1h17min, 1978.

SMITH, Jack. Flaming Creatures. 16mm, p&b, 45min, 1963

WARHOL, Andy e TAVEL, Ronald. Screen Test #1. 16mm, p&b, 5min, 1965.