

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais



Dissertação de Mestrado

**A construção poética da banda Freak Brotherz:
Música e Quadrinhos Underground**

Márcio Farias de Mello

Pelotas, 2019

Márcio Farias de Mello

**A construção poética da banda Freak Brotherz:
Música e Quadrinhos Underground**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Orientadora: Renata de Azevedo Requião

Pelotas, 2019

Agradecimentos

A minha esposa Letiane, principal incentivadora para que eu não desistisse desse sonho.

Aos meus queridos filhos, Marina e Felipe, pelo carinho que me faz continuar sempre.

Aos meus pais, Otacílio e Nilza pelo voto de confiança e serem minha referência.

A minha orientadora Renata Requião, por acreditar em minhas ideias e ideais e ser minha baliza para os pensamentos mais delirantes.

Aos amigos, pela ajuda e pelo incentivo.

Obrigada.

Resumo

MELLO, Márcio Farias de. **A construção poética da banda Freak Brotherz: Música e Quadrinhos Underground**. 2019. 94f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

A banda Freak Brotherz, residente na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, possui mais de 20 anos de carreira, produzindo música autoral sob o gênero Rock. Para além da música, a banda constitui sua poética com base nas artes visuais contemporâneas, sendo profundamente influenciada pelos quadrinhos *underground* dos anos 60 e 70. Esse atravessamento se mostra desde a constituição do nome da banda (advindo dos personagens de Gilbert Shelton – ícone dos quadrinhos underground), até a produção de sua identidade visual, contida principalmente nas capas dos discos, que trazem desenhos produzidos por artistas locais, fazendo alusão aos quadrinhos *underground*. O trabalho aqui realizado traz como contexto o discurso contracultural, presente nos movimentos contestatórios dos anos 60 e 70 (movimentos pelos direitos das mulheres, gays, negros, contra a guerra do Vietnã, além das manifestações universitárias), nos Estados Unidos, o que moldou a construção de uma geração de quadrinistas, inspirados pela estética do movimento *underground*. Para entender essa dinâmica, recorro a uma diversidade de autores, dentre eles, o italiano Mario Maffi, que discorre sobre a cultura Underground perpassando, inclusive, os caminhos da arte sequencial embebida por essa cultura. Trago à luz, a construção da poética de uma banda de rock, que tem mais de 20 anos de carreira, e que produz música sendo atravessada pelas artes visuais, pelos quadrinhos *underground*, expondo a importância de sua expressão poética e fomentando a cultura local.

Palavras-chave: estética; poética; movimento *underground*; contracultura; Música; Artes Visuais.

Abstract

MELLO, Márcio Farias de. **The poetic construction of the band Freak Brotherz: Underground Music and Comics.** 2019. 94f. Dissertation (Master in Visual Arts) - Graduate Program in Visual Arts, Arts Center, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2019.

The band Freak Brotherz, resident in the city of Pelotas, Rio Grande do Sul, has over 20 years of career, producing authorial music under the genre Rock. In addition to music, the band constitutes its poetics based on contemporary visual arts, being deeply influenced by the underground comics of the 60s and 70s. This crossing is shown since the constitution of the band's name (coming from the characters of Gilbert Shelton - icon of the underground comics), until the production of its visual identity, contained mainly on the album covers, which bring drawings produced by local artists, alluding to underground comics. The work carried out here brings as a context the countercultural discourse, present in the protest movements of the 60s and 70s (movements for the rights of women, gays, blacks, against the Vietnam War, in addition to university demonstrations), in the United States, which shaped the construction of a generation of comic artists, inspired by the aesthetics of the underground movement. To understand this dynamic, I use a diversity of authors, among them, the Italian Mario Maffi, who discusses Underground culture, including the paths of sequential art imbued with this culture. I bring to light, the construction of the poetics of a rock band, which has more than 20 years of career, and which produces music being traversed by visual arts, by underground comics, exposing the importance of their poetic expression and fostering local culture.

Keywords: aesthetics; poetic; underground movement; counterculture; Visual arts; Music.

Lista de Figuras

Figura 1 - O Pasquim (1969)	24
Figura 2 - International Times – Jornal de cunho <i>underground</i> (1968)	26
Figura 3 - Esculturas de Gesso de George	30
Figura 4 - The Fugs (1964)	31
Figura 5 - Revista em quadrinho The Yellow Kid (1890)	34
Figura 6 - Revista MAD (1973)	38
Figura 7 - Revista ZAP Comix (1964)	40
Figura 8 - East Village Other capa 1ª edição (1965)	41
Figura 9 - Capa disco Big Brother And The Holding Company - <i>Cheap Thrills</i> (1969)	53
Figura 10 - Foto divulgação Freak Brotherz (2008)	64
Figura 11 - Show Freak Brotherz no teatro Sete de Abril	65
Figura 12 - Beastie Boys no clipe de Intergalactic 1998	66
Figura 13 - Foto divulgação <i>Freak Brotherz</i> , 2010	66
Figura 14 - Show de lançamento do disco Guerra invisível, em agosto de 2016	67
Figura 15 - Capa do disco em comemoração dos 40 anos da banda RAMONES	67
Figura 16 - Poster Freak Festival	69
Figura 17 - The Fabulous Furry Freak Brothers (1969)	80
Figura 18 - Wonder Wart-hog de Gilbert Shelton	80
Figura 19 - Capa disco Shakedown Street - Grateful Dead by Gilbert Shelton (1978)	82
Figura 20 - Capa disco Appetite For Destruction - Guns n' Roses by Robert Williams, (1984)	83
Figura 21 - Capa disco Dentro da Ideia - Freak Brotherz, por Samuel Choer	85
Figura 22 - Encarte disco Dentro da Ideia - Freak Brotherz, por Samuel Choer	86
Figura 23 - Capa disco Guerra Infinita - Freak Brotherz, Pablo Conde	86
Figura 24 - Encarte disco Guerra Infinita - Freak Brotherz, por Pablo Conde	87
Figura 25 - Encarte disco Guerra Infinita - Freak Brotherz, por Pablo Conde	87

Sumário

Introdução	7
1 Arte e formação da consciência crítica: o <i>underground</i> e a Contracultura	11
2 Quadrinhos <i>underground</i> e as capas dos discos	32
3 <i>Freak Brotherz</i>: uma banda de rock pelotense	54
3.1 Encontro de linguagens: construção poética da banda <i>Freak Brotherz</i>	80
4 Considerações Finais	88
Referencial	90
Anexo	95

Introdução

Dentre as experiências com o desenho, quadrinhos, o teatro, a dança, e principalmente com a música, observo um mapa pessoal construído, que hoje me baliza nesta experiência com uma pesquisa acadêmica no campo das Artes Visuais Contemporâneas, a nível de mestrado.

O meu envolvimento com os diferentes campos das artes, ao longo da minha vida, consubstanciou minha formação. Esses atravessamentos me impulsionam, e me colocam em frente ao desafio da produção científica na Universidade. Dentre as áreas com as quais tive contato, a música, é a expressão artística na qual adquiri um maior conhecimento, área na qual trabalho, do ponto de vista da recepção e da divulgação, há mais de 10 anos, através do rádio.

Através do trabalho em rádio, passei a ter contato com muitos artistas e bandas da cidade de Pelotas, dentre essas a banda de rock *Freak Brotherz*. A escolha da banda considerou sua relevância como artistas locais, pois fazem parte da *cena* do rock pelotense, acumulando uma trajetória de 20 anos, além de, como ponto chave dessa relevância, construírem sua poética com base na arte produzida localmente, se utilizando de artistas visuais de Pelotas para desenvolverem uma identidade visual, o que coloca a banda como centro no desenvolvimento desta pesquisa. A relação que a banda mantém com o campo das artes visuais, principalmente, mas não só, leva em conta os atravessamentos com a arte sequencial¹, representada aqui pelos quadrinhos. Pretendo, assim, estabelecer caminhos que compõem a poética da banda, pontuando o *underground* como movimento sócio-político-comportamental que tangencia toda a sua proposta estética.

A partir da aproximação com a banda *Freak Brotherz*, percebi uma coerência e uma densidade na exploração dos variados aspectos artísticos,

¹ Termo cunhado por escritor e quadrinista *Will Eisner*, para designar toda arte que envolve sequência de desenhos ou fotos, juntos a textos. Dentre os principais tipos de artes sequenciais estão: *storyboards*, filmes e a mais disseminada as histórias em quadrinhos. Segundo EISNER, 1989, pg. 7, "...a tira diária do jornal e, mais recentemente, a revista de quadrinhos constituem o principal veículo da arte sequencial".

desde o nome da banda, em referência aos personagens *The Fabulous Furry Freak Brothers* do quadrinista Gilbert Shelton, o trânsito musical, através do estilo Rock, que é, marcadamente, um dos principais gêneros musicais que carregam em sua história o propósito do contraditório, até a construção de uma poética baseada na contracultura arraigada nos quadrinhos *underground* dos anos 60 e 70, trazendo temas sociais, políticos, comportamentais nas letras das músicas. Porém, é na identidade visual, a partir dos encartes e capas de seus discos, além dos pôsteres e artes de divulgação, arraigado aos quadrinhos produzidos por artistas visuais e designers de pelotas que o caminho dessa dissertação procura percorrer.

SEEGGER (2008, pg. 239) em seu artigo *Etnografia da Música*, publicado na revista *Cadernos de Campo*, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, traz a noção de que “a etnografia da música é a escrita sobre a maneira como as pessoas fazem música”. Assim, procuro compreender a construção de uma estética própria, atravessada pelas artes visuais, a partir dos quadrinhos, numa postura e discurso contra culturais acurados, próprios do movimento *underground*. A metodologia da etnografia musical da banda *Freak Brotherz*, me permitiu traçar um panorama da própria biografia, movimentos, para chegar nos atravessamentos e construção da poética.

O movimento *underground*, e seus desdobramentos em termos de impacto social, principalmente em relação a estética usual firmada por esse movimento na expressão da arte sequencial, em sua relação com a realidade histórica nos anos 60 e 70, importa muito na perspectiva que aqui desenvolvo. Quadrinistas como Gilbert Shelton, Robert Crumb e Robert Williams, todos envolvidos com o movimento *underground*, do final dos anos 60 e início dos anos 70, constituem referências em termos de linguagem e discurso. Interessa-me estudar aqui, a atualização dessa estética e desses valores, pela banda.

Nesses termos, articulo na arte das capas dos discos, assim como a arte gráfica dos encartes, um paralelo com os quadrinhos, delineando a formação poética da banda. A realidade e história da *Freak Brotherz*, seus integrantes e a estética a que se propõem na construção da identidade visual da banda, vai ao encontro do que Vinhosa, 2011, ao explicitar essa articulação, expõem, quando diz que

[...] a intenção do artista não está dissociada da intenção da obra, assim como essas duas não estão dissociadas do contexto que dá lugar ao evento artístico, pois este só pode advir no momento que essas três instâncias se atualizam simultaneamente na experiência. (VINHOSA, 2011, pg. 54)

Assim, busco aproximar os campos da música e artes visuais explorando dados, cenários e ambientes por onde se desenvolveram essas realidades estético-discursivas.

Proponho este trabalho em três momentos: no capítulo inicial, passo por uma contextualização histórica em função dos movimentos de contracultura e *underground* nos anos 60 e 70, principalmente nos Estados Unidos, de onde partem suas raízes agregadas à conjuntura das revoltas estudantis e civis que reivindicam igualdade de direitos sociais (caso dos negros, mulheres e gays) além dos protestos contra a guerra do Vietnã. Para tanto, trago para a discussão autores e pesquisadores como o filósofo e historiador Leandro Karnal, que discorre a respeito da história dos Estados Unidos e a construção dessa nação desde sua origem até o século XXI.

Os autores Marcos Costa, Ernesto Soto e Regina Zappa, trazem a história do Brasil, aqui utilizada de forma particular ao fazer o paralelo com os acontecimentos dos anos 60 e 70 pelo mundo. Theodore Roszak, é fundamental ao contribuir com a discussão entorno da contracultura e sua expressão no *underground*. Jairo Severiano, Paulo Chacon, J. Kahn e Dóris Peçanha, que transcorrem os conceitos de cultura, contracultura, movimento *Beat* e movimento *underground*, segundo uma perspectiva histórico-crítica. Ainda, Marcos Alexandre Capellari, traz em sua tese de doutoramento uma rica análise da contracultura sob o viés do *underground*.

Em um segundo capítulo, discuto os quadrinhos contextualizados com o movimento *underground*. Trago a contribuição de autores como Anne Cauquelin, colaborando com uma perspectiva singular em relação à arte pós-moderna e contemporânea. Ainda concorrem, autores como Goida, Roberto Campos, Will Eisner, Álvaro de Moya, aprofundando a análise com relação aos quadrinhos, desde suas origens, técnicas e apontamentos histórico-críticos, além do artista Robert Williams com sua obra *The Lowbrow art of Robert Williams*, onde encontramos uma perspectiva mais conceitual em relação a arte *Lowbrow*,

desenvolvida pelo autor e que baliza, em certo ponto, de certa forma, a arte *underground* sob a via dos quadrinhos. Mario Maffi, autor italiano dá suporte as análises em torno do *underground* e seu contexto histórico e relações com outras linguagens das artes visuais. Ainda contribuem para essa dissertação: Antony Seeger, que tem atuação no campo da etnografia, Will Straw com o conceito de cena, Leandro Vinhosa, e a relação da artista com a obra, assim como da obra com o espectador e Jeder Janotti Junior, que discute o universo da música e seus aspectos midiáticos, artísticos e sociológicos.

No terceiro e último capítulo dessa dissertação, é onde está alocada a descrição da banda *Freak Brotherz*, no formato de uma etnografia musical, além de estar presente uma discussão terminal, sobre a formação estética e poética da banda *Freak Brotherz*, e traz à luz o intercâmbio e tangenciamento relativos à contracultura, movimento *underground* e a banda, em sua potência, ratificando sua importância, relevância e lugar de destaque ao buscarem construir sua identidade visual através do intercâmbio nas artes musical e visual, daí sua originalidade em relação a cena musical autoral de Pelotas

Considerada minha experiência, a proposta desta pesquisa, visa aproximar e articular a poética e a produção da banda *Freak Brotherz*, através das discussões propostas pela Linha de Pesquisa Educação em Artes e Processos de Formação Estética, destacando o fato de estarmos num Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, cujo foco maior são as “poéticas do cotidiano” e as produções artísticas contemporâneas. Ambos os aspectos implicam em lidarmos com obras que produzam um olhar crítico sobre a realidade.

O trabalho circunda uma metodologia compatível com a linha de pesquisa em Educação em Artes e Procesos de Formação Estética. Nesse caso recai sobre a análise, a questão reflexiva em termos de influência entre gerações e o modelo de uma estética definida, também a convergência entre as linguagens das artes, no caso os quadrinhos e a música, além da construção de uma visão estruturada num encaminhamento ritmico o qual ecoa em uma temporalidade, ao longo de um contexto histórico.

1 Arte e formação da consciência crítica: o *underground* e a Contracultura

Ao longo da história, em determinados momentos, movimentos, revoluções, levantes, organizações e ideologias, promoveram rupturas, algumas mais densas que outras, que, de alguma maneira, alteram o rumo da sociedade. São momentos de intensidade, em uma espécie de acúmulo, que se materializa como cicatriz, norteando os caminhos da humanidade. Essas rupturas desencadeiam situações adversas em setores e camadas da sociedade, provocando reorganizações que partem de campos do conhecimento múltiplos e acabam impactando, de forma direta, no próprio significado e natureza humana. Os impactos podem estar tanto ligados a setores que perpassam a política, a sociedade, a economia, os costumes, as crenças, a cultura, etc.

Tais movimentos muitas vezes ocorrem associados à movimentos estéticos que preconizam rupturas expressivas nas diversas manifestações das artes, como a pintura, o desenho, o teatro, a fotografia, o cinema, a dança, os quadrinhos, a arte urbana, a música. São rupturas capazes de despertar uma consciência crítica, ampliando a visão de mundo, desenvolvendo a sensibilidade humana e reequilibrando as relações na sociedade. Shusterman, em seu livro *Vivendo a Arte, o pensamento pragmatista e a estética popular*, discutindo a experiência e prática da arte no cotidiano, diz que

Ver a arte como experiência responde a todos esses problemas colocados pela separação entre arte e vida. Como experiência, a arte é evidentemente uma parte de nossa vida, uma forma especialmente expressiva de nossa realidade, e não uma simples imitação fictícia dela. (SHUSTERMAN, 1998, pg. 45)

Ao tratar da relação entre a obra de arte e o receptor, Vinhosa (2011, pag. 55), faz referência a uma “cadeia de reações reflexivas”, que é gerada no receptor por parte da Obra, levando-o a redimensionar suas referências. É através desse poder de construção e reconstrução da fala/consciência, com que se comporta o receptor frente à nova obra que me importa, me aproximar da banda de rock pelotense.

Associa-se a isso a ideia de formação de uma noção de comunidade e de consciência global, em relação ao papel fundamental que as Artes têm na constituição de uma leitura crítica da realidade.

Retomando, os gêneros, artefatos e correntes das artes, sempre impactaram e foram altamente impactados por toda e qualquer mudança que abarca os movimentos da sociedade. Essas dinâmicas, em suas diversidades e articulações, inevitavelmente, refletem e provocam reações de exposição do contraditório ao que está instituído, por outro lado as obras de arte carregam consigo seus contextos, o olhar sobre o cotidiano de sua época, os embates entre gerações e culturas, além de toda a riqueza de sua originalidade. “A singularidade da obra de arte depende de sua inserção no contexto da tradição” (BENJAMIN, 2017, pag.60).

As Artes, a partir de sua relevância como via de expressão e como catalizador de reações reflexivas na sociedade, provoca mudanças de paradigmas, visões e olhares. Dada a relevância das Artes, também, como campo do conhecimento, seus matizes reverberam pelo tempo e espaço, interferindo e influenciando gerações sob uma forma de atuar, praticar, desenvolver, internalizar, transformar, e externar novos jeitos de se fazer, sempre redimensionando suas possibilidades e dando, a ela, rumos diversos. O artista norte americano Joseph Kosuth, em seu ensaio *A arte depois da filosofia*, fazendo um apontamento em relação ao significado e constituição da arte, argumenta que

A arte “sobrevive” influenciando outra arte, e não como resíduo físico das ideias de uma artista. A razão pela qual diferentes artistas do passado são “trazidos à vida” novamente é que algum aspecto de sua obra se torna “utilizável” por artistas vivos. (KOSUTH, 2006, pag. 219)

Dessa forma, podemos dizer que a arte se reinventa a partir dessas transformações que acontecem no tempo, formando um arcabouço de inquiриções, experimentações e vivências singulares, sendo afetada pelos fatos e ações políticas de sua época, e mutando periodicamente, reivindicando sua autenticidade mediante a prática do artista sobre a obra. Partindo desse pressuposto de que, toda obra de arte desenvolvida em sua época, sob a influência de contextos históricos, e seus paradigmas temporais, é que avanço nessa pesquisa, vislumbrando a formação poética da banda *Freak Brotherz*

como parte dessa construção a partir de experiências diversas que se agregam ao longo dos tempos.

A partir dessa perspectiva, procurando um entendimento maior sobre a construção e articulações em torno do movimento *underground*, para que posteriormente possamos atentar, de forma mais aguçada, para a produção artística voltada aos quadrinhos, é importante que se jogue um olhar mais atento, sob determinados aspectos sociais e culturais, na realidade histórica Estado Unidense.

Desde a segunda metade dos anos 50, passando pelos anos 60 e, em parte nos anos 70, o contexto que se desenhou foi de uma efervescência em relação ao surgimento de levantes, grupos e coletivos, imbuídos de um discurso e atitudes de cunho contracultural, envolvendo a sociedade organizada em torno dos movimentos pelos direitos civis, contra um governo conservador instituído e alavancado pelo pensamento de uma guerra fria, sob mecanismos e diretrizes econômicas de uma sociedade tecnocrática².

Após a Segunda Guerra Mundial e a Guerra da Coréia, ao longo dos anos 50, a população Estados Unidense se depara com um desenvolvimento social, político e econômico, voltado para a construção de uma ideia tecnocrática, com forte aposta e investimento pelo governo nas indústrias de manufatura, pela produção em massa de artigos de uso comum, além da crescente indústria de carros e armamentos, gerando uma cultura de consumo, característica do processo capitalista, então, em aceleração.

O governo Norte Americano dessa época, de caráter conservador, e embalado pelo mote das recentes guerras, sustenta um pensamento direcionado a um sentimento de medo junto à população, construído, principalmente, sobre a ameaça comunista³, fomentando, a partir da oposição política e ideológica com a Rússia, um outro tipo de guerra, não militarizada, porém de ameaças

2 “Por tecnocracia, se entende essa forma social em que um a sociedade industrial atinge o pico de sua integração organizacional. É o ideal que os homens geralmente têm em mente quando falam em modernizar, atualizar, simplificar ou planejar” (ROZSAK, 1970, pg. 19)

³ A histeria contra o comunismo foi replicada em casa com a nova “caça aos vermelhos” dos anos 1950. Conhecida popularmente como macarthismo, a campanha contra a subversão em todos os aspectos da vida americana foi muito mais abrangente do que a carreira bizarra do senador anticomunista, Joseph McCarthy. As investigações publicadas contra a suposta subversão de intelectuais, artistas e funcionários do governo federal, que resultaram em inúmeras demissões, centenas de sentenças de prisão e algumas execuções (como a do casal comunista Julius e Ethel Rosenberg) tornaram McCarthy o rosto público do anticomunismo. Os filmes *Culpado por suspeita* (1993) e *Boa noite e boa sorte* (2005) retratam bem o clima tenso do período. (KARNAL, 2007, pg. 230)

nucleares, uma guerra fria⁴. É esse o estado emocional e psicológico no qual viviam os estado-unidenses naquela época

Apesar de lograr com os frutos de um início de ascensão econômica, devido a posição de vencedora mediante à Segunda Guerra Mundial, a realidade sócio-político-econômica dos EUA, considerado os avanços tecnológicos, se deparou com o aumento do desemprego entre a classe média branca, o avanço de uma crise institucional, muito pela inabilidade de resolver problemas endêmicos da sociedade Americana, com forte segregação racial, tensionando o “bem estar” social, fragilizado pela guerra.

Esse governo, diante desse impasse, incentivou e promoveu mudanças radicais, principalmente na demografia dos setores econômicos e industriais, modificando o mapa interno dos Estados Unidos em relação às áreas de desenvolvimento. Houve um incentivo robusto na construção civil, a partir da diminuição de impostos para o setor, além do investimento na construção de estradas interestaduais, “o que favoreceu, temporariamente, as regiões suburbanas, rurais e brancas no Sul, Sudoeste e Oeste, extremamente conservadoras, onde os sindicatos e movimentos sociais não eram fortes” (KARNAL, 2007, pg.237). Isso acarretou o aumento dos bolsões de pobreza nas periferias dos grandes centros urbanos, habitados especialmente pela população negra.

Em meio a essa realidade, os valores socioculturais estabelecidos do “American Way of Life”, revelam contradições, entre elas a realidade de uma população suburbana proletariada vivendo, em sua grande maioria, abaixo da linha da pobreza, ainda que embalada e confrontada pelo sonho americano da prosperidade. De outro lado, floresce uma juventude, que mediante essa fachada contraditória, vulnerável e tênue, se rebela e abandona qualquer vínculo com cânones e normatizações dessa burguesia capitalista. Tal juventude é contestatória, e assim vivendo de uma retórica discursiva “de recusa⁵”, contra a

⁴ A Guerra fria, talvez a mais cínica modalidade de guerra moderna, que estabelecia entre as duas superpotências um conflito nos campos político e ideológico sem embate militar, incentivava, no entanto, confrontos armados na Ásia, na África e na América Latina. (ZAPPA, 2011, pg. 29)

⁵ “Em sua porção urbana do Primeiro Mundo (e nas bolhas urbanas de classe média existentes no Terceiro Mundo), a juventude rebelde não só rejeita as antigas promessas de melhores futuros: ela descarta aquilo que já podia ter como conquistas do conforto ocidental. Rejeita a boa vida de playboy e os condomínios de classe média, rejeita as carreiras profissionais seguras e a vida estável, rejeita o uísque do happy hour e o plano de aposentadoria. E a contracultura. A Grande Recusa.” (CAMPOS, 2005, pg. 12)

narrativa implementada pela sociedade capitalista da época, instituindo um discurso contracultural. O professor italiano de Literatura Anglo Americana, Mario Maffi, em consonância com esse contexto, descreve que

Por conseguinte, a situação do jovem que rejeita os valores do próprio grupo, ao descobrir seus crimes históricos e sua desonestidade atual, torna-se dramática: abandona o mundo dos valores de seus pais, a podridão ou a ambiguidade que ele percebe debaixo dele, sai da ilha, com a trágica perspectiva de procurar outro, desconhecido ou inexistente. A última fronteira (MAFFI, 1975, pg. 33, V. 1)

Adentrando a década de 60, se veem surgir levantes e movimentos populares ligados a grupos, segregados pela cor, sexualidade, gênero, classe. Também, surgem movimentos diretamente vinculados a uma juventude universitária que busca quebrar paradigmas socioculturais, em oposição aos valores preconizados pelo estado conservador instituído pelo governo Americano. Começam a surgir os movimentos ligados aos direitos civis.

Karnal destaca que

Os movimentos sociais dos anos 1960 moldaram e foram influenciados por novos desenvolvimentos culturais. Críticas aos valores e convenções da classe média foram expressas em novos estilos de vida. O mais famoso exemplo é dos hippies, que usaram roupas rústicas, cabelos compridos e drogas, rejeitando a banalidade da sociedade moderna, expressando desejos sexuais e instintos individuais mais livremente e procurando refúgio numa vida mais simples e pacífica. (KARNAL, 2007, pg. 252)

Ao longo da década de 60, os presidentes John F. Kennedy (1960-1963) e Lyndon B. Johnson (1963-1968), apesar de manter um discurso e promover políticas sociais voltadas ao atendimento das populações mais necessitadas, estavam envolvidos diretamente com a campanha em favor da guerra do Vietnã. Eles veem o crescimento de movimentos contra essa guerra, que acabou sacrificar a população daquele país, assim como boa parte da juventude Americana do Vietnã, seus poucos esforços não modificaram a situação.

Partindo de uma realidade em que durante o período das guerras, e mesmo durante a campanha da guerra do Vietnam, devido à forte convocação dos homens para as frentes de conflitos, as mulheres passam a ocupar, de forma mais incisiva, lugares antes somente disputados entre homens, no mercado de trabalho, tendo uma inserção mais efetiva na renda familiar. Mediante esse fato,

na década de 60, marcadamente um período de contestação pelos direitos civis, contra a segregação racial (surgimento do movimento *Black Power*), de representação dos movimentos dos direitos dos gays (*Gay Power*), mobilizações da população Latina e dos indígenas (pele vermelhas), pelo reconhecimento e melhores empregos, assim como organizações de esquerda representados a partir de movimentos de estudantes das Universidades (*New Left*), passam a se organizar em manifestações e passeatas, delineando um discurso novo e forte d que se vão a chamar de narrativa contracultural.

“Entre junho e agosto de 1963, o Departamento de Justiça dos EUA documentou mais de 1.412 manifestações distintas: em uma semana de junho, mais de 15 mil americanos foram presos por conta de protestos, em 186 cidades” (KARNAL, 2007, pg. 244). Imbuídos do discurso contracultural, por direitos civis, pelo reconhecimento de cidadania, igualdade racial e sexual e contra a guerra,

eclodiram ondas revolucionárias de caráter novo: a luta nas universidades do Sul contra uma discriminação racial; o movimento de afirmação dos negros; a greve do operariado; o movimento de emancipação feminina; a antipsiquiatria. Lembremos ainda da revolta estudantil em Berkeley, nos anos 64-65, que logo ganhou a totalidade do país e mais tarde a Europa e o terceiro mundo. (PEÇANHA, 1988, pg. 104)

A partir dessa perspectiva, os jovens, ao dar corda para a engrenagem contestatória ao *establishment* social e cultural, em uma constante e extenuante busca de uma “humanidade, [...] em uma espécie de visionarismo trágico” (MAFFI, 1075, pg. 21, V. 1), promovem movimentos que agregam características de cunho literário, ideológico, cultural, artístico e filosófico. Surgem os *Beats*. Esse movimento, encabeçado por uma fatia da juventude no final dos anos 50 e início dos anos 60, difere no modo como reage frente a própria realidade.

Os *Beats*, movimento reputado pelo engajamento a intelectualidade manifesta em saraus literários e poéticos, optam pelo desapego político partidário, são adeptos de ações a favor da não violência, presente na filosofia do líder espiritual indiano, *Mahatma Gandhi*. Também por fazer uso da Maconha e Lisérgicos como drogas que, segundo eles, libertam a consciência e os fazem enxergar com mais clareza o caminho para uma sociedade alternativa,

Duas das grandes referências, articuladoras desse movimento, que dará origem, posteriormente, ao movimento Hippie, é Jack Kerouac⁶. Kerouac foi autor, dentre outros, do livro *On the Road*⁷, biografia que descreve, formaliza, dimensiona e demarca o movimento *Beat*⁸, a partir de viagens através dos Estados Unidos. Ginsberg⁹, foi poeta e escritor, tornou-se notório pelo seu poema *Howl* (Uivo)¹⁰, o qual descreve o contexto e as características particulares do movimento e de seus membros traduzindo os anseios e angústias dessa geração de jovens. O movimento *Beat*,

tinha o caráter de uma queixa existencial, uma queixa dolorosa, angustiada e gritada. Morte e loucuras compõem a história da geração do ritmo: a denúncia e a vontade de procurar foram pagas muitas vezes com a própria vida, com o desequilíbrio mental - real ou considerado pela sociedade - ou a destruição do corpo. (MAFFI, 1975, pg. 25, V. 1)

Para além dos *Beats*, o próprio movimento *underground*, em todas suas formas de demonstração (principalmente na diversidade das expressões da arte), é parte integrante da Contracultura que estava instaurada na década de 60, que iria se espalhar para os anos 70. São anos de contestações e da validação do estado de violência nos Estados Unidos, tanto por parte da repressão policial aos movimentos sociais organizados, e consequentes manifestações pelos direitos civis, quanto pelo fomento, por parte do estado (legitimando o poder imperativo dos EUA) ao combate ao comunismo.

⁶ Jean Louis Lebris de Kerouac, conhecido como Jack ou John, nasceu em Lowell, Massachusetts, EUA, em 12 de março de 1922. Kerouac escreveu sua primeira novela aos 11 anos e também fez extensos jornais que cobriam seu mundo esportivo: corridas de cavalo e baseball. Jack Kerouac morreu em 1969, em St. Petersburg, Flórida, aos 47 anos, com hemorragia estomacal, causada pelo alcoolismo. (PEÇANHA, 1988, pg. 76 e 77)

⁷ *On the Road*, juntamente com o poema *Howl* (Uivo) de Ginsberg, são considerados a principal expressão literária da revolta juvenil contra o “*establishment*” e um contraponto ao formalismo preconizado pelas universidades americanas. (PEÇANHA, 1988, pg. 73)

⁸ Como o gemido lancinante e dolorido de *Uivo* (*Howl*), de Allen Ginsberg, o brado reverente e drogado de *Almoço nu*, de William Burroughs, ou a lírica emocionada e emocionante de Lawrence Ferlinghetti, *On the Road* escancarou ao mundo o lado sombrio do sonho Americano. (KEROUAC, 1969, posfácio do livro *On the Road* por Eduardo Bueno)

⁹ Allen Ginsberg [Escritor e poeta] nasceu em Newark, New Jersey, EUA, aos 3 de junho de 1926. Os resultados de suas experiências psicodélicas [com as drogas] podem ser vistos claramente em *Howl* [poema referência no movimento Beat]. (PEÇANHA, 1988, pg. 92)

¹⁰ ...Ginsberg, [...] evoluiu de um *pathos* inicial para a identificação do problema em *Howl*, quando decreta guerra ao sistema tecnocrático, passando depois a uma fase de brandura, indulgência e mesmo piedade... (PEÇANHA, 1988, pg. 18)

Os *Beats*, os movimentos da Nova Esquerda Universitária, os *Black Powers*, *Gay Powers*, *Womans Lib*¹¹, *Flower Power*¹² (manifesto Hippie), além dos movimentos artísticos no teatro (*Happenings*), o cinema, as efervescências musicais e os manifestos através da literatura, poesia e as publicações de cunho Underground, em especial as produções em quadrinhos e a arte pop e surrealista pop (*Lowbrow art*¹³), todos esses grupos e essas manifestações, carregam consigo algo em comum: a tendência, a expressão e a inclinação contida em um discurso e comportamento Contracultural. Buscaram contradizer o conservadorismo do estado, à época.

É fundamental traçar um paralelo com o Brasil, uma vez que este estudo se volta para uma banda pelotense, herdeira, também, de seus pares mais próximos. O Brasil, no início da primeira metade do século XX (dos anos 50 aos 70), tinha como principal força econômica, a produção agrária com exportação de insumos agrícolas. Politicamente, logo antes do período que nos interessa, dos anos 30 ao final dos anos 50, no governo de Getúlio Vargas¹⁴, aconteceram os grandes avanços sociais em relação ao mundo do trabalho, e ao trabalhador.

A economia e os fenômenos sócio-políticos brasileiros, nessa primeira metade do século XX, assim como o progresso da sociedade brasileira, que, segundo Costa, avança muito, sendo que

para o surgimento dessa sociedade, contribuiu — além do desenvolvimento econômico — o surgimento de um poderoso sistema de informação e entretenimento, que não só formava opiniões e determinava o consumo, como criava uma rede (imprensa, rádios e jornais) pelo qual se divulgavam, nas grandes cidades, a cultura e o estilo de vida modernos.²⁸ [...] As revistas, como, por exemplo, *O Cruzeiro*, que, em 1948, atingia uma tiragem de 300 mil exemplares; os livros e os jornais, cujas tiragens cresceram vertiginosamente. (COSTA, 2016, pg. 152)

Entre 1945 e 1964, a democracia no Brasil, não chegou a ganhar muito folego. Dentro desse período, tivemos o governo de Juscelino Kubitschek¹⁵,

¹¹ Movimento feminista em defesa do anti-sexismo e igualdade de direitos.

¹² Retornando aos EUA em fins de 1965, Ginsberg criou o *Flower Power* (poder da flor), como tática para as manifestações contra a guerra do Vietnã. (PEÇANHA, 1988, pg. 100)

¹³ Movimento artístico que será abordado no próximo capítulo desse trabalho.

¹⁴ Gaúcho de São Borga, governou o Brasil entre 1930 a 1945 e de 1951 até seu suicídio em 1954 (<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/getulio-vargas/biografia>, consultado em 27-10-2019)

¹⁵ Médico, nascido na cidade de Diamantina, estado de Minas Gerais, em 12 de setembro de 1902. Cursou a Faculdade de Medicina de Belo Horizonte (1927), atuando como médico até a década de

tendo como vice João Goulart¹⁶. Sendo um período intermediário, de grande associação ao mercado Norte Americano, com a intensão de crescimento urbano e industrial. Nessa mesma época se destaca a construção de Brasília (capital do Brasil), encabeçada pelos projetos modernistas audaciosos de Oscar Niemayer.

Entrementes, dentre algumas das principais expressões das artes (obras e seus artistas), ganham destaque a produção da 1ª Bienal de Arte de São Paulo¹⁷, na música, é importante ressaltar o surgimento do movimento musical da Bossa Nova¹⁸, entre 1958 e 1959, tendo como principais artífices os músicos João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

“Já adentrando os anos 60, mais precisamente em 1967, surge um movimento poético-musical de vanguarda, universalista-popular, logo chamado de Tropicalista ou Tropicalismo” (SEVERIANO, 2008, pg. 383). O Tropicalismo teve sua importância artística como movimento de vanguarda (que pode ser descrito como *underground*), à sombra e com um discurso que fugia das expressões convencionais à época, difundindo, de certa forma, atitude e discurso contracultural.

1940. [...], elegeu-se deputado federal (1946-1950) e governador de Minas Gerais (1951-1955). Concorreu à presidência da República pela coligação PSD-PTB, tendo como vice João Goulart, e tomou posse em 31 de janeiro de 1956, após grave crise política [...] foi um dos articuladores da Frente Ampla, de oposição ao regime militar (1966). Faleceu em acidente automobilístico, na via Dutra, próximo a Resende, em 22 de agosto de 1976. ([Http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/jk/biografia](http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/jk/biografia), consultado em 27-10-2019)

¹⁶ Advogado, nascido na cidade de São Borja, estado do Rio Grande do Sul, em 1º de março de 1919. Foi vice-presidente da República no governo Juscelino Kubitschek e, por força de dispositivo constitucional, presidente do Senado (1956-1961). Em janeiro de 1963, com a realização do plebiscito que decidiu pela volta do regime presidencialista, Goulart assumiu plenamente os poderes de presidente. Deposto pelo golpe militar de 1964, exilou-se no Uruguai. Faleceu no exílio, no município argentino de Mercedes, em 6 de dezembro de 1976. ([Http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/joao-goulart/biografia](http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/joao-goulart/biografia) consultado em 27-10-2019)

¹⁷ A primeira edição da Bienal [realizada entre 20 de outubro e 23 de dezembro de 1951] foi realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) em um pavilhão provisório localizado na Esplanada do Trianon, na região da Avenida Paulista. Na edição, o primeiro Aparelho cine cromático (1949) de Abraham Palatnik foi recusado por não se encaixar nas categorias previstas. Posteriormente, a obra seria aceita e receberia uma menção especial do júri internacional. ([Http://www.bienal.org.br/exposicoes/1bienal](http://www.bienal.org.br/exposicoes/1bienal), consulta em 27/10/2019)

¹⁸ Usava-se desde os anos 30 o termo *Bossa Nova* para designar um jeito novo, engenhoso, diferente, de fazer qualquer coisa. No caso do movimento musical, conta-se que a expressão que o batizou surgiu em um show realizado no início de 1958 no grupo Universitário Hebraico do Brasil, sediado no bairro carioca d Flamengo. [...], mas, além de nomear um gênero musical, ou melhor, um tipo de samba, a *Bossa Nova* é principalmente, como o choro, um estilo, uma maneira de tocar, harmonizar ou cantar qualquer composição. Isso seria demonstrado logo no primeiro LP de João Gilberto, intitulado *Chega de Saudade* (nº MOFB 3073), gravado em 23 de janeiro e 4 de fevereiro de 1959 e lançado pela Odeon dois meses depois. (SEVERIANO, 2008, pg. 329)

...o jovem Caetano Veloso achou que em sua atividade de cantor e compositor devia contrapor algo novo, radical e inusitado a certas tendências que desaprovava a música pós-bossa nova. Essa ideia, que coincidia com o pensamento de Gilberto Gil, foi posta em prática no terceiro festival da Record, em outubro de 1967, com o lançamento das composições “Alegria, alegria” (de Caetano) e “Domingo no parque” (de Gil), que se constituíram no marco inaugural [...] do tropicalismo. (SEVERIANO, 2008, pg. 383)

Com todas as turbulências políticas que o Brasil estava vivenciando, principalmente a partir do golpe em que ascendeu a ditadura dos militares em 1964, os movimentos populares e estudantis começaram a elevar o tom principalmente nas manifestações pelos direitos e liberdades civis. De certa forma, o discurso contracultural também estava intrínseco nessas manifestações, através dos propósitos da juventude dessa frente de embate.

Em resposta a toda agitação popular representada pela insatisfação contra o regime militar a favor dos direitos civis e políticos, dos estudantes contra os cortes nas Universidades, dos trabalhadores da indústria, e da oposição inflada na câmara federal contra os militares, o governo, dentro dessa perspectiva histórica, endureceu, e, em dezembro de 1968, promulgou o Ato Institucional número 5, que determina uma série de ditames, regras e atos que institucionalizou a ação militar com empenho da força, autorizando certo comportamento mediado pelo Ato¹⁹, onde a polícia e o exército poderia exercer, com amplo poder, uma repressão diante dos atos contra a ditadura a partir de grupos e pessoas que levantassem suspeitas de subversividade às regras sociais e políticas estabelecidas na época. A classe artística e grupos ligados a movimentos artísticos diversos, mediante a realidade conservadora do governo militar, passam a ser o contraditório ao expressar na arte o discurso contracultural, muitos deles dentro da esfera *underground*. Dessa forma, a perseguição passou a ser intensa aos artistas, muitos deles, dentre escritores, artistas plásticos, músicos, etc., se obrigaram a pedir exílio em outros países, fugindo da perseguição da ditadura.

19 O AI-5 era devastador. Delegava ao presidente da República plenos poderes para cassar mandatos e suspender direitos políticos, decretar intervenção federal em estados e municípios, decretar recesso do Congresso por tempo indeterminado, assumindo assim as prerrogativas do Legislativo, entre outras arbitrariedades. A suspensão do habeas corpus para crimes políticos permitia a intervenção, censura e empastelamento de qualquer meio de imprensa que julgasse oposição ao regime militar. Intelectuais e artistas foram punidos por ter suas obras e liberdade de expressão tomadas como subversivas, e vários tiveram que se exilar. Era mais uma vez o conservadorismo, o fisiologismo e o estamento cobrindo com seu manto obscuro a sociedade brasileira. (COSTA, 2016, pg. 160 e 161).

Ponderando em relação ao campo das artes e sua influência da política, Ferreira e Cotrim, argumentam que

uma das características das décadas de 1960 e 1970 é a politização da arte nos próprios termos da arte, e não como subordinação da práxis artística à prática política ou adesão a um partido – mesmo que haja, por vezes, engajamento em ações políticas, como em 1968, ou aproximações com tendências políticas, como o maoísmo na França, ou com a resistência à ditadura, no Brasil, na Argentina, no Chile e em outros países. (FERREIRA e COTRIM, 2006, pg. 24)

Ou seja, o engajamento das artes como o contraponto ideológico, discursivo, social e político, se manifesta na construção de uma narrativa contracultural, espelho de uma esfera global, de contrapartida a intervenção ditatorial nas nações, sob a população. Essas relações entre as expressões da arte dentro de seu campo, na abrangência de um contexto histórico entre os anos 60 e 70, entrecruzando aspectos da Contracultura e do movimento underground, são abordados na sequência desse trabalho.

Partindo da intensão de compreender os desdobramentos que o movimento *underground* propôs e gerou a partir dos anos 60, com vista ao campo das artes, em especial da arte sequencial, se faz importante que direcionemos o olhar para os desdobramentos em relação aos movimentos e sistêmicas de cunho social, político e cultural, de contraposição (representando, esses, o contraditório) perante um regime político capitalista, produtivista e consumista vigente (e suas implicações), discurso categorizado pelo movimento Contracultural. Esse fluxo histórico que traz a carga potente do desenvolvimento do *Underground*, surge em um contexto de revolução cultural de reivindicação por direitos e civis, aqui focalizado na realidade histórica Norte Americana.

Também, para que se tenha um melhor entendimento de como se articula o modelo e a dinâmica associados ao discurso contracultural, em um contraponto necessário, trago à compreensão concepções baseadas na linha antropológica da cultura. Em seu livro *O Conceito de Cultura: textos fundamentais*, Kahn, organizou e compilou uma série de artigos, cujos autores trazem perspectivas sobre o conceito de cultura. Dentre eles, Maliinowski, em seu artigo *A Cultura*, disserta que

A cultura consiste na massa de bens e instrumentos, bem como costumes e hábitos corporais ou mentais que trabalham direta ou indiretamente para atender às necessidades humanas. Todos os elementos da cultura [...], devem estar funcionando, ser ativos, eficazes. (MALINOWSKI, 1931, pg. 91)

Complementando, White (1959, pg. 129), em seu artigo *O Conceito de Cultura*, publicado na mesma compilação de Kahn, enfatiza que “o homem, enquanto membro da sociedade, e partícipe da cultura vigente, traz consigo todo esse complexo que inclui conhecimento, crenças, arte, moral, lei, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos”, delineados na convivência social. O discurso baseado numa narrativa que vai de encontro com a cultura, quando se considera a que coincide com o modelo social implementado pelo estado, evoca contraposição, proferida por essa onda de manifestações, tal discurso se chamou “contracultura”.

A contracultura reflete ações reativas tão radicalmente desafiliadas ou desafetas dos princípios e valores fundamentais da nossa sociedade, que para muitos não parece parte da cultura. “Vai adquirindo a aparência alarmante de uma invasão bárbara” (ROSZAK, 1970, pg. 57), tão radical são seus valores manifestos, principalmente nos primeiros momentos no contexto dos Estados Unidos.

“A rebelião dos estudantes ocidentais foi mais uma revolução cultural, uma rejeição de tudo o que, na sociedade, representasse os valores paternos de ‘classe média’” (HOBBSAWM, 1995, pg. 343). Esses protestos, organizados em uma dinâmica contestatória, acabaram sendo reprimidos de forma violenta, ocasionando mortes e muitas prisões.

A juventude que protesta, se revolta e se volta contra os paradigmas morais do *establishment*, se mescla e se encontra imersa nas mais diversas instituições, tornando-se os principais articuladores em meio a essa cadeia de manifestações. Há uma reação aos valores herdados, aos valores da geração que criou os esses jovens. A geração daqueles pais que conviveram com a guerra, nos anos 40 e ao longo dos anos 50, que participaram ativamente nas frentes de batalha e retornaram para suas casas, muitos, imersos em traumas, nutriam o ímpeto de dar a seus filhos melhores condições de vida, segundo certo modelo pautado pelo medo e pelo “desamparo” da guerra.

A cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos. Duas de suas características são, portanto, relevantes. Foi ao mesmo tempo informal e antinômica, sobretudo em questões de conduta pessoal. Todo mundo tinha de “estar na sua”, com o mínimo de restrição externa, embora na prática a pressão dos pares e a moda impusessem (HOBSEAWM, 1995, pg. 257)

São complexos os fatores e aspectos sócio-político-culturais que sustentam o discurso da contracultura, como já dito: a tecnocracia implementada pelo governo Norte Americano, o *establishment* representado pelo *American Way of Life* e a passividade frente ao modelo da família tradicional, os movimentos dos negros, gays, feministas, a defesa pelos direitos civis, a luta da classe operária, tanto ao reivindicar seus direitos quanto pelo avanço da tecnologia em detrimento das vagas nas indústrias²⁰, o surgimento de uma consciência ecológica, o Flower Power do “Faça amor, não faça guerra”, a revolução sexual, o culto ao misticismo e as religiões indianas (budismo e culto a prática da meditação), levante da juventude Universitária pela mudança nos padrões sociais e culturais, o uso de drogas, e os protestos contra as invasões e guerras na Ásia e América Latina, mas fundamentalmente contra a guerra do Vietnã, esse foi o material da combustão.

Visto como a contracultura atua, validando um discurso interposto pela juventude, e pelos diversos movimentos e grupos sociais, em um fluxo de revolução cultural nos anos 60 e 70, propõe-se nesse contexto, trazer à tona as expressões artísticas que também atuaram de forma determinante para a difusão da contracultura. Maffi, contextualiza que

A superação do círculo restrito de alguns artistas ultrassensíveis a catástrofe cotidiana, leva a uma ampliação da nova sensibilidade e, por conseguinte, ao abandono de posições facilmente ligadas com o tradicional círculo intelectual da elite, a propagação, em todos os níveis de uma nova função poética (cultural) de denúncia, que já é patrimônio de uns poucos; e também ao embotamento dos artistas mais contundentes, em uma tendência, cada vez mais arraigada, a recuar em si mesmo com a vontade de recriar o ideal fragmentado, de construir aqui e agora uma alternativa da realidade alucinante, de

²⁰ ...as novas tecnologias eram, esmagadoramente, de capital intensivo e (a não ser por cientistas e técnicos altamente qualificados) exigiam pouca mão-de-obra, ou até mesmo a substituíam. A grande característica da Era de Ouro era precisar cada vez mais de maciços investimentos e cada vez menos gente, a não ser como consumidores. (HOBSEAWM, 1995, pg. 209)

encontrar imediatamente, paz e o alívio da tragédia americana. (MAFFI, 1975, pg. 34, V. 1)



Figura 1 - O Pasquim (1969)

No Brasil, a contracultura se manifesta de uma forma diferente da manifestada nos Estados Unidos. Expressando o discurso contracultural através do humor e sátira jornalística, se adequando ao movimento *underground* na postura discursiva e artística, surge um coletivo de jornalistas, cartunistas e ilustradores, que fizeram da charge da situação política em meio a ditadura militar, sua arma, assim, em 1969, surge O Pasquim. Por mais que seja uma publicação de cunho jornalístico, O Pasquim trazia uma carga forte de um discurso contracultural, voltado mais

especificamente a crítica à ditadura militar, porém se utilizando de linguagens sarcástica e por muitas vezes através da produção gráfica dos quadrinhos e charges. Esse campo das artes, os quadrinhos, dentro do jornal, eram formados por uma equipe que contava com Jaguar, Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Carlos Prosperi, Cláudio Ceccon, Henfil, Ziraldo e Millor Fernandes

O Pasquim tomou um direcionamento que nenhum jornal convencional havia adotado até então, tornando-se a crítica escrachada da situação em que se vivia na ditadura militar.

Como o pioneiro da imprensa *underground* americana, o Village Voice, fundado no bairro boêmio de Nova York em 1955, O Pasquim propagou, a partir daquela compacta zona intelectual-boêmia do Rio, uma contracultura, alternativa tanto à cultura da ordem estabelecida como à cultura oficial de esquerda. Uma contracultura sintetizada no conceito do “anticaretismo, do repúdio ao conformismo, a tudo o que fosse conservador, repressor e inautêntico”, no sentido, segundo Luís Carlos Maciel, da “existência inautêntica” definida por Sartre. Seus alvos principais eram a ditadura militar, contra a qual se opunha de maneira visceral, a classe média moralista e a grande imprensa. Alimentando-se tanto nas raízes do existencialismo e da contracultura norte-americana, como nas raízes do populismo, a “patota” de O Pasquim encontrou seu denominador na mais intransigente oposição à ditadura. (KUCINSKI, 1991, pg. 107)

A cultura *underground* surge em meio a “mais de dez anos de falência progressiva dos ideais rançosos da democracia, liberdade, bem-estar, igualdade de oportunidades para todos, [...] é que a cultura *underground* nasce, cresce e desenvolve”. (MAFFI, 1975, pg. 33).

O termo *UNDERGROUND* difundiu-se por volta do ano de 1963, a partir de uma explicação um tanto limitada se referindo a certo gênero de filme, periódicos e revistas com uma conotação de caráter estritamente linguística – subterrâneo, irregular, clandestino – e um vago sentido de conspiração. (MAFFI, 1975, pg. 13)

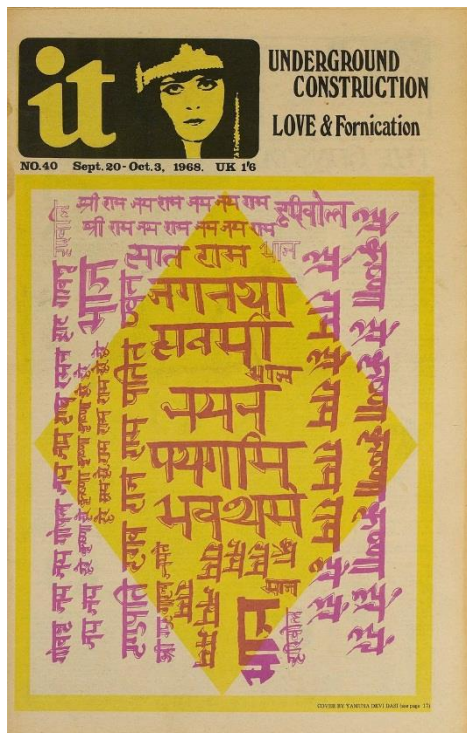
Em certo ponto, a cultura Underground se voltou para vários ângulos dentro de sua perspectiva, como engrenagem de mudança, consolidando uma alternativa na política e economia, assim como na cultura, porém, era inviável, “já a partir dos anos 70, chegar a uma concepção que entendesse a revolução como criação de estruturas sociais e culturais alternativas, mas [sim] coexistindo com as do sistema²¹” (MAFFI, 1975, pg. 43 e 44, V. 1).

O Movimento *underground* nos anos 60, a partir da revolução cultural que dos anos 60, se diluindo pelos anos 70, gerou uma economia colaborativa de caráter participativo, além de subsidiar, através de seu discurso contracultural, os manifestos em favor da igualdade dos direitos civis entre os grupos organizados. Desde os Panteras Negras até a formação da base argumentativa

²¹ Embora a criação de estruturas alternativas de apoio e solidariedade (organização de assistência médico-legal, laboratórios artísticos, hospitais e centros de distribuição de alimentos e roupas gratuitos, centros de informação, rede de jornais, escolas, etc.) obedeça de fato, a necessidade de coordenar a enorme quantidade de atividades, proteger os ativistas da repressão difusa, ajudá-los a encontrar trabalho, aconselhá-los sobre problemas de vários tipos, geralmente essa visão de “emergência” - realmente uma das criações mais válidas do underground - tornou-se a visão de uma sociedade organizada de forma autônoma, com canais e estruturas próprias, para se refugiar e viver resolvendo os problemas individualmente. (MAFFI, 1975, pg. 44)

e ideológica do movimento Hippie. Como via de explorar esse comportamento, as artes se tornam pontos de evidência e principais mecanismos de expressão dentro de uma lógica nova e contundente. O *underground* transmutou o teatro, a literatura, o cinema e redescobriu a música como uma nova forma de proferir um discurso a partir de uma linguagem de fácil compreensão dos jovens.

Desde o movimento *Beat*, com seus poetas e concepções diferenciadas do homem, pelas afirmações de uma desordem frente ao *status quo*, valorizando a imprevisibilidade, o apego ao misticismo e a doutrinas orientais (do zen até o uso de uma diversidade de drogas psicoativas), até a manifestação do movimento Underground, as proposições de intervenção artística, sempre se mostraram um caminho mais livre através dos tipos de artes, reforçando o contraditório através do campo da cultura pelo discurso e atitude contracultural.



**Figura 2 - International Times –
Jornal de cunho *underground*
(1968)**

O fluxo histórico, que traz a carga potente do desenvolvimento do *underground* no campo das artes, também se manifestou fortemente através de publicações especializadas, de cunho jornalístico²², mas também através dos quadrinhos, esses carregados de um argumento implícito que transmutou o discurso contracultural pelo traço e narrativa explícito. Em seu discurso, cartunistas, desenhistas e ilustradores traziam uma narrativa ligada a uma estética contracultural perpetuada, principalmente, nas revistas e periódicos, daí surgindo artistas como Gilbert Shelton (com os *The Fabulous Furry Freak Brothers* de 1968), Robert Crumb (precursor da contracultura e underground nos

quadrinhos) e Robert Williams através do movimento *Lowbrow* ou *Surrealismo Pop* desenvolvido, desde o final dos anos 60, com expressão até os dias atuais.

²² Publicações como o jornal britânico *The International Times* (<http://www.internationaltimes.it/archive/>) e a publicação Norte Americana *The Berkeley Barb* (<http://www.berkeleybarb.net/archives.html>)

Através dessas publicações, tanto periódicos quanto os quadrinhos, é que a juventude entrava em contato com mais profundidade com o cerne dos conteúdos contraculturais, por isso os pais desse jovens, de certa forma repudiavam essas publicações que estavam a margem da produção cultural vinculada ao estado consolidado e posto na política conservadora: por isso, também, a distinção daquilo que era produzido, tanto nas artes (teatro, literatura, cinema, pintura, escultura, quadrinhos e música) quanto nos periódicos (jornais e revistas especializadas na divulgação dos conteúdos contraculturais, portanto underground) serem apontados como “marginais”. Roszak, explica que

Para estes jovens insatisfeitos, é cada vez mais cara a distinção que possa existir entre o ativismo político radical e o “boemismo” beat-hip. Indubitavelmente, como temem os pais da cidade (as autoridades), estes “mozalbetes” (jovens de pouca idade) aprenderam todo o tipo de maus costumes nas passeatas. Porém, é certo que os interessados receberam o aprendizado corruptível, tanto dos jornais e panfletos da SDS (Students Democracy Socialist – Estudantes para uma Sociedade Democrática), como dos periódicos psicodélicos, sem consciência excessiva da diferença existente entre se afastar da sociedade, mergulhar no Underground, e cavar uma trincheira clandestina para a luta política, entre ser um “excluído” social e um ativista. (ROSZAKI, 1970, pg. 80)

Na esfera do *underground* e de sua projeção no sistema das artes, é importante que se jogue luz, para duas expressões de grande importância na difusão das ideias e arcabouço comportamental do *underground*²³, e da narrativa contracultural: na música, o surgimento do gênero Rock e na arte sequencial, os quadrinhos.

O contexto das artes nas décadas de 60 e 70, volta-se para a influência direta do movimento *underground*, sendo afetada diretamente, no fazer artístico, em todas suas instancias, na relação do artista com a obra, do artista com o consumidor, da obra com o consumidor da arte. De todas as interferências, aquela que se interpõe principalmente, e caracteriza a essência da contracultura e do *underground*, é a participação/interposição direta, profunda e incisiva do receptor/consumidor/público na feitura, desenvolvimento e realização da obra.

²³ A partir de 1963, o termo foi estendido aos poucos, a um campo cada vez mais vasto, identificando-se, finalmente, com uma parte da subcultura juvenil (não exclusivamente juvenil) dos Estados Unidos e, por reflexo, de outros países. Assim pois, o underground, indicou uma nova sensibilidade (e seus produtos culturais e sociais), nascida originalmente nos anos cinquenta e convertida na década sucessiva em uma nova cultura, cultura alternativa, contracultura. (MAFFI, 1972, pg. 13).

“Através de sua constituição e conformação, a cultura underground se caracteriza como um ‘movimento’ comunitário que, ainda nascendo no indivíduo e lutando em favor dele, o concebe como parte indissolúvel de uma comunidade muito mais ampla, sem limites territoriais nem conotações linguístico-culturais.” (MAFFI, 1975, pg. 209).

O artista continua sua comunicação com o público, porém caracterizando o caráter comunitário que o Underground assume, em se tratando da arte. Vinhosa, esclarece esse contexto afirmando que

Os anos 1960 e 1970 foram férteis de experimentalismo, que deve ser compreendido aqui nos dois sentidos: uma arte que experimenta novas forma de expressão e que ao mesmo tempo propõem a experiência como resultado de suas iniciativas. Nese caso, além de extrapolar os habituais limites que a separam, foi comum o transbordamento das artes para além de seus circuitos tradicionais (museus e galerias), ou ainda o surgimento de manifestações incompatíveis com o modelo “exposição”. Experiências muitas vezes realizadas nos espaços públicos, em continuidade com os da vida cotidiana, ou, ao contrário, em círculos privados, não raro em situações de isolamento do artista e de intimidade absoluta – as ditas obras no escuro – tornaram-se corriqueiras até o momento. (VINHOSA, 2011, pg. 96 e 97)

O Underground, a partir do seu assentamento, junto à perspectiva contracultural, embasando a revolução cultural, assim como impulsionando as manifestações e protestos ligados as mobilizações sociais, passou a influenciar diretamente a forma com a qual as artes passam a se expressar. Dentre os movimentos da arte que influenciaram diretamente a contracultura, estão o dadaísmo, “movimento de intensa revolta contra o conformismo, levado a cabo por artistas e escritores europeus e norte-americanos, em que as forças de criação artística foram colocadas a serviço da anti-arte”. (CHILVERS, 2001, pg. 140), surrealismo, “caracterizando-se pela grande importância que conferia ao bizarro, ao incongruente e ao irracional” (CHILVERS, 2001, pg. 512 e 513), e, em menor medida o futurismo, movimento glorificava o mundo moderno – máquinas, velocidade, violência – numa série de exuberantes manifestos. Sendo, assim, os grandes pais espirituais da cultura underground.

Algumas delas, sofrem uma influência maior do que outras como: no teatro, a ingerência do underground foi incisiva na medida que os “tabus” em relação ao corpo, gênero, sexo, as relações raciais além das lutas dos gays e lésbicas, presentes na sociedade conservadora da época, passam a ser

trabalhados com ênfase por grupos como o *Living Theatre*²⁴, que experimentaram uma diversidade de gêneros nos palcos e fora deles, como o *Happening*²⁵ e o *Teatro de Guerrilha*²⁶, ambos em consonância com o *underground*, em seu caráter participativo e comunitário, além de promover a junção com a poesia, a dança e a música.

O cinema underground, surge a partir do *novo cinema americano*, porém, traz em seu histórico, uma construção revolucionaria que remonta a três momentos

Ligados aos anos 20, 40 e 50: a primeira vanguarda, a segunda vanguarda e o cinema independente. Deste modo, [o novo cinema] não somente é o resultado de um clima sociocultural, de uma busca mais ou menos constante de um amadurecimento político [...] e sim de uma atividade contínua, [...] de um fio importante que foi enrolado segundo modalidades, planos, situações, teorias e técnicas alternativas, através dos períodos mais férteis, críticos, explosivos e dramáticos da história cultural (e social) da primeira metade do século. (MAFFI, 1975, pg. 222)

A pintura e a escultura, gêneros das artes de apelo visual, também tiveram sua importância junto ao movimento Underground, principalmente artistas ligados ao movimento artístico *neo-dadaísmo*, também conhecido como *Pop Arte*. Com raízes no dadaísmo de Marcel Duchamp, a Pop arte começou em 1950, quando alguns artistas, passaram a transformá-los em tema de suas obras símbolos da cultura Pop e da propaganda. “Nos anos 60, a Pop Arte ganhou notável popularidade na figura central do artista Andy Warhol.” (ZAPPA, 2011, pg. 150).

Os pintores e escultores que se destacam, são aqueles de certa forma ampliaram seus fazeres artísticos a medida que trouxeram o caráter participativo em relação ao receptor/espectador, ou seja, trouxeram para dentro de suas obras o cotidiano das pessoas de formas inovadores: MAFFI (1975) destaca o escultor

²⁴ Começa suas atividades em 1947, e constituem o *novo teatro*, esse consiste em uma expressão substancial de uma nova sensibilidade, que estava em voga nos anos 60, característica essa que funda a cultura underground. (MAFFI, 1975, pg. 336)

²⁵ Forma de espetáculo, muitas vezes cuidadosamente planejado, mas quase sempre incorporando algum elemento de espontaneidade, em que o artista executa ou dirige uma ação que combina teatro com artes visuais. O termo foi cunhado por Allan Kaprow em 1959 e tem sido usado para designar uma multiplicidade de fenômenos artísticos. [...] A ideia do *Happening* estava ligada ao princípio da participação do espectador... (CHILVERS, 2001, pg. 247)

²⁶ O teatro de guerrilha é uma ação simbólica. É chamado de “guerrilha” porque algumas de suas estruturas foram retiradas da guerra de guerrilha: simplicidade de tática, mobilidade, pequenos grupos, pressão nos pontos mais fracos, surpresa. O termo foi adaptado da guerra ao teatro por Ronnie Davis, em seu artigo de 1966. (MAFFI, 1975, pg. 362, tomo II)



Figura 3 - Esculturas de Gesso de George

George Segal, com seus manequins de gesso; também Tom Wesslman com seus interiores de habitações americanas e os nus femininos; ainda Jim Dine com seus objetos arrancados da realidade. Da mesma maneira, Andy Warhol, produz painéis serigráficos que repetem um rosto, detalhe ou evento. Todos esses artistas se aproximam,

com suas obras, substancialmente do teatro.

Não menos importante, a música, a partir da invenção do Rock, assim como as publicações marginais dos quadrinhos underground, nos anos 60 e 70, trazem em seus arcabouços artísticos e discursivos, uma carga narrativa contracultural, que expunha as entranhas das relações sociais. Tanto os quadrinhos quanto o Rock, através principalmente, da ironia, do sarcasmo e de atitudes arraigadas aos principais movimentos de contestação pelos direitos civis, contextualizam as situações do universo da juventude, além de levantar questões relativas as experiências com drogas e sexo.

Dentre as expressões das artes mais contundentes, que influenciaram a juventude revolucionária da contracultura de 60 e 70, está a música. Numa diversidade de gêneros, categorizados e subdivididos de acordo com ritmos e harmonias diferentes, emergem e viralizam conforme o momento histórico. Dos gêneros musicais o que preconizou os manifestos contraculturais foi a música Folk. Dela aflorou, em suas letras e atitudes performáticas, o *underground* em sua essência, pela fusão entre poesia e música. MAFFI, 1975, descreve “a evolução da poesia para a música pop, na nova experiência poética do *underground* desde 1965.”



Figura 4 - The Fugs (1964)

melodias mais tranquilas compostas basicamente por instrumentos acústicos (como o violão e a gaita de boca), se tornam a mistura que acaba sendo a expressão da juventude daquela época.

A música Pop dos anos 50, assim como o Folk, no início dos anos 60, traduziam a linguagem da revolução na qual os jovens empenhavam os protestos da contracultura. Porém o discurso e as atitudes contraculturais passam a ganhar mais força e representatividade na música Rock. Maffi, explica que “o Rock n’ Roll vem da fusão entre a música Country e Western e Blues, mas sua base é, acima de tudo, a última” (MAFFI, 1975, pg. 283).

No contexto da revolução cultural, Zappa, descreve que na ebulição

dos confrontos com a polícia e da agitação política, s campi de todo o mundo tinham vivenciado uma outra invasão, a do rock n’ roll. Estudantes e roqueiros se tornaram aliados importantes. Os estudantes como consumidores de discos e shows e os roqueiros fazendo muitos concertos em solidariedade às lutas estudantis. Mas não só de rock se alimentou a geração 68. Muito pelo contrário. O som que predominou durante algum tempo foi o das baladas. O Folk voltou às paradas e nada mais simbólico do que Bob Dylan encostando sua guitarra elétrica – que tanto escândalo causou em 66 – e empunhando a acústica em *John Wesley Harding*, álbum que lançou em 68. (ZAPPA, 2011, pg. 89)

²⁷ “O termo “folk-rock” não havia sido inventado no final de 1964, quando me aproximei de Tuli, depois de uma leitura de poesia, sobre formar um grupo de rock. Tuli consentiu ansiosamente, e foi quem inventou o nome, os Fugs, emprestados do eufemismo no romance de Normal Mailer, *The Naked and the Dead*. Nos inspiramos nos Fugs de uma longa e variada tradição, desde as danças de Dionísio nas peças gregas antigas e a “Teoria do Espetáculo” na poética de Aristóteles, e avançando para a famosa performance principal de Alfred *Ubu Roi* de Jarry em 1896, aos poemas simultâneos dos dadaístas no Cabaret Voltaire de Zurique em 1916, à poesia de jazz dos Beats, ao fervilhante sax de Charlie Parker, ao silêncio de John Cage, à calma insistência do movimento Happening, às canções do movimento dos Direitos Civis, e ao nosso conceito de que havia linhas de liberdade garantidas pela Constituição dos Estados Unidos que não estavam sendo usadas.” Extraído da biografia da banda *The Fugs* no site oficial da banda (<https://www.thefugs.com/history2.html>, consulta dia 16/10/2019)

A música Rock, como expressão da juventude, faz parte de uma revolução cultural. Partindo dessa premissa, o contexto da literatura da geração *Beat*, a partir de alguns de seus poetas, se envolve com a criação de letras “sonoras”, além da busca, a partir de amigos e simpatizantes, por angariar parceiros (muitos vindos da música pop e da música Folk) engendrando, assim, composições, ensaiando performances e declarando a partir de um discurso contracultural, a diversidade das angústias juvenis. A geração *Beat*, que culminou no movimento *underground* nos anos 60, é participante fundador de uma grande virada cultural.

O Rock como gênero musical, e expressão desse discurso revolucionário, tornou-se uma das principais formas de integração entre os diversos grupos constituintes desse movimento *underground*. Um dos pontos que trago à reflexão, reside na interação que ocorreu entre os artistas vinculados à arte sequencial, presente nas publicações de periódicos (nesse caso a partir das tirinhas), em revistas especializadas voltadas aos quadrinhos *underground* (forte via de expressão do movimento contracultural), e o rock. O ponto de convergência que trago à luz, parte dessa fusão entre essas expressões culturais no que tange a produção das capas dos discos de artistas e bandas de Rock nessa época.

A discussão, descrição e explanação sobre esse ponto de fusão entre os quadrinhos e o Rock, as capas dos discos, além da reflexão entorno dos principais artífices dessa arte sequencial, os quadrinhos *underground*, se dará a partir do próximo capítulo desse trabalho. Por fim, se mostrará importante para a investigação da construção poética da banda pelotense *Freak Brotherz*, com enfoque nos atravessamentos justamente a partir dos quadrinhos, dessa produção tão intensa dos anos 60 e 70, anos da contracultural e da gênese do movimento *underground*.

2 Quadrinhos *underground* e as capas dos discos

Ao longo da história encontramos exemplos do que se pode considerar os quadrinhos, desde as artes rupestres, nas cavernas (período Paleolítico), em que o homem era representado em plena ação ou caçando ou desenvolvendo rituais, até os vitrais nas igrejas góticas, que contam história das passagens bíblicas.

Dessa forma, essa é uma expressão que acompanha a humanidade, servindo como ilustração à passagem do tempo.

Na modernidade, através dos jornais e periódicos, aos quadrinhos, transversalmente às ações na passagem do tempo, ganham outro sentido e objetivo, se popularizando como forma de entretenimento, mas também como linguagem própria à difusão de ideologias diversas. Barbieri, especificamente sobre os quadrinhos dos anos 60 e 70, traz para a discussão que

Entre os anos 1960 e 1970, o quadrinho viveu, nesse sentido, uma fase de vanguarda, e não precisamente como as vanguardas mais furiosas, mas no final dos anos 1970 chegou perto. Quer dizer, pela primeira vez os quadrinhos se propunham ao mundo enquanto tal, enquanto quadrinhos, como instrumento linguístico e expressivo autônomo; propunham-se por todo seu valor: não como "simples entretenimento" como até aquele momento, mas recuperando toda a sua história para voltar a apresentá-la, com orgulho e complacência, a quem não a conhecesse. Ao mesmo tempo se autoanalisava e se autorrefinava. (BARBIERI, 2017, pg. 250 e 251)

As formas pelas quais os quadrinhos ganhavam cada vez mais abrangência de consumo entre a população, se dá, também, através dos chamados suplementos especiais, publicados aos domingos, contendo esse tipo de material, além das revistas especializadas que publicavam os desenhos em sequência (daí “arte sequencial”), que espelhavam o cotidiano da vida social, as intimidades, os fatos noticiosos, aventuras heroicas e algumas traziam, já, uma carga sarcástica denunciando e expondo as contradições da sociedade e da própria política. Assim, ganhavam uma amplitude maior em relação a sua prática primeira.

Os quadrinhos, em sua concepção, como os conhecemos, passaram por transformações profundas, desde seu nascimento. Sendo sua origem nos Estados Unidos, foi apoiada sob uma disputa entre os principais donos de jornais do final do século XIX, por leitores, uma audiência analfabeta e estrangeira que não dominava o inglês. Portanto somente conseguiam compreender as imagens e não as letras. GOIDA, 1990, descreve que

as HQs como se conhecem hoje são frutos do jornalismo moderno. Na última década do século passado, Joseph Pulitzer e William Randolph Hearst, os mais poderosos proprietários de cadeias de jornais nos Estados Unidos, brigavam pela conquista de um público maior. Para atraírem uma massa semialfabetizada e também os imigrantes, que

tinham dificuldades com o inglês, criaram os suplementos dominicais. A grande parte do material destes "sundays" era formada por narrativas figuradas, bem ao estilo europeu. [...] Pouco depois da virada do século, as imagens em quadrinhos já existiam tanto diariamente, como em páginas dominicais. Todas eram narrativas alegres, com situações cômicas, daí o nome como até hoje são chamados os quadrinhos nos Estados Unidos, Comics. (GOIDA, 1990, pg. 9)

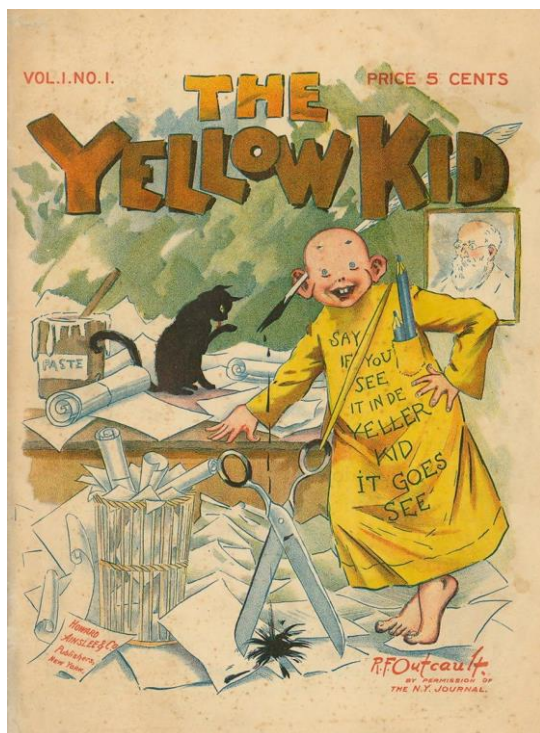


Figura 5 - Revista em quadrinho The Yellow Kid

O primeiro personagem a surgir e se tornar uma “febre” entre os leitores foi *The Yellow Kid*, concebido em 1895, pelo desenhista Richard Outcault. Com tamanho sucesso, o personagem ganhou um suplemento especial aos domingos nos jornais, e assim, além de evoluir a ponto de ganhar falas, as mesmas passam a habitar os “balões”, encontrados na arquitetura dos quadrinhos até a atualidade. A história dos quadrinhos, também passa pela ação da tecnologia, dos avanços gráficos, das técnicas arrojadas, dos materiais cada vez mais modernos a

ponto de alguns desses trabalhos desenvolvidos por quadrinistas, ganharem o status de obras de arte, inclusive invadindo o espaço próprio das grandes obras, dentro dos museus de arte²⁸.

Quanto ao escopo dos quadrinhos, os mesmos podem ser vistos como veículo informativo, entretenimento puro, e detentores de um discurso. Sendo assim, são um meio de difusão de ideais dos artistas que representam movimentos expressivos de ideias e ideologias. Pode-se imaginar diversas possibilidades para os artistas, ilustradores e desenhistas, que acabam por

²⁸ De fato, São Paulo foi a primeira cidade do mundo a organizar uma exposição de comics, em 18 de junho de 1951, exatamente como, muitos anos depois, os europeus e norte-americanos realizaram. Foi um feito pioneiro de um grupo de jovens desenhistas. Em Nova Iorque, abril de 1972, no First American International Congress of Comics, o autor Milton Caniff dirigiu-se aos europeus e, apontando Jayme Cortez e Álvaro de Moya, declarou que, muito antes dos europeus, os brasileiros presentes lhe escreveram e fizeram uma exibição de comics, e, mais tarde, Moya o entrevistou em Nova Iorque. Foi, respectivamente, em 1951 e 1958, acrescentamos. (MOYA, 1986, pg. 189)

habitar esse “nicho” da arte sequencial, nos quadrinhos, testemunhando as oscilações políticas, sociais e comportamentais.

Nas décadas de 60 e 70, épocas de efervescência artística os quadrinhos foram inundados por essa transmutação, sendo diretamente alterados persuadido pela força digressora daqueles anos. Campos, transcreve o movimento natural em torno do surgimento do que vieram a ser os quadrinhos *underground*:

Os quadrinhos também tinham o charme de serem muito anacrônicos em sua produção, tão oposta ao modo oferecido pelas novas tecnologias cibernéticas. Neste aspecto, faz muito sentido que o líder da turma tenha sido o nostálgico Robert Crumb. Assim como o suposto infantilismo dos quadrinhos permitia uma volta dos leitores à própria infância - convidando-os a repensar o valor do acumulado em anos de lições de como ser adulto -, o anacronismo na confecção dos comix funcionava como uma abertura para tempos passados, anteriores à consolidação da indústria de entretenimento. Ao mesmo tempo, os quadrinhos tinham um impacto de leitura imediato e eram impressos e distribuídos rapidamente, graças às redes dos head shops e aos vendedores ambulantes. (CAMPOS, 2005, pg. 15)

O espírito transgressor, que nutre a atitude *underground*, já estava presente nesses artistas dos quadrinhos desde tenra idade, sendo eventos traumáticos àqueles que viriam a impulsionar suas carreiras nos quadrinhos *underground*

era tentador o fato de os quadrinhos serem vistos com maus olhos por pais, padres e professores. Robert Crumb e quase todos os outros da mesma geração tinham vividas as imagens das fogueiras nas quais desapareceram tantos de seus gibis favoritos durante as campanhas moralistas dos anos 50. Spain Rodriguez diria depois que seu trabalho surgiu também como uma vingança contra as campanhas moralistas que culminaram na criação do Comics Code, código de autocensura das editoras de quadrinhos nos Estados Unidos. (CAMPOS, 2005, pg. 17)

A relevância dos quadrinhos *underground*, nos anos 60 e 70 está diretamente ligada à identificação pela juventude com o discurso e com a liberdade que aqueles desenhistas propunham, com sua arte, beirando a pornografia e os excessos, em relação a drogas e ao álcool. Contraditórios a tudo que representava as balizas do *American Way of Life*. Os quadrinhos *underground* e seus artífices, que promoveram essa pluralidade de gêneros, traços, roteiros, narrativas, discursos, técnicas, movimentos, dinâmicas, profundidades, sentimentos e até mesmo ideologias, acabaram por transfigurar os alicerces da arte sequencial. Foram responsáveis pela

singularidade deste fazer artístico que marcou o movimento underground: a arte sequencias/quadrinhos.

Esses artistas sequenciais, arraigados a toda uma construção subjetiva, ideologia e crítica, foram influenciados pelo impacto daquele contexto histórico, determinando o lugar dessa arte, traçando os contornos do movimento, dentro do sistema das artes. Em relação a isso, Vinhosa (2011) conclui que, “em suma, uma obra de arte só o “é” na condição de ser proposta e, então, recebida como arte em consideração às conjunturas de sua aparição. Assim, o artista incorpora, constitui e agencia os elementos responsáveis pelo delineamento de sua própria poética”, nesse caso, *underground*, expressando através dos quadrinhos, ilustrações e pinturas, a permeabilidade do fazer artístico.

Trazendo à tona o contexto em que se dá essa produção e construção do imaginário do leitor, vale nos ater à conjuntura em que o discurso contracultural esteve presente nas manifestações artísticas de forma concreta e onde se presenciou o nascimento de uma cultura *underground* voltada aos quadrinhos.

Os quadrinhos se constituíram como a linguagem dessa nova geração. Campos (2005, pg. 16) concorre ao discorrer que “no final dos anos 60 e início dos anos 70, haviam quadrinhos em todas publicações “alternativas”, inclusive no Brasil. Porém, sem dúvida, foi nos Estados Unidos que os *Comix*²⁹ se consolidaram como linguagem da nova geração.” Campos, complementa que

Mesmo a mídia convencional percebeu logo que as HQs eram a linguagem da nova geração. Imagens de quadrinhos e onomatopeias de gibis viraram clichês de quaisquer artigos de revistas mainstream a respeito da juventude rebelde. Assim, foi natural que toda a grande imprensa mundial acreditasse quando o tcheco Petr Sadecky atravessou o Muro de Berlim com as HQs da Octobriana, dizendo que aquilo era a principal manifestação de uma nova e jovem oposição de esquerda no Leste Europeu (não deveriam ter acreditado, mas foi um erro compreensível). Também foi natural que o governo norte-americano, na guerra suja contra os Panteras Negras usasse quadrinhos em suas falsificações de folhetos do grupo. (CAMPOS, 2005, pg. 16)

Houve a construção de uma estética associada aos quadrinhos usada politicamente. Campos, particulariza algumas das mais importantes atuações

²⁹ Na metade dos anos 60 começou a publicação de *comics underground* (mais tarde chamados simplesmente de *Comix*). (GOIDA, 1990, pg. 12)

que os quadrinhos tiveram nos mais variados contextos ao redor do mundo, como no

lançamento de *A Miséria do Meio Estudantil* (texto que foi o pavo para o maio de 68 francês) foi acompanhado de uma história em quadrinhos (Le Retour de la colonne Durruti), e o cartaz que chamou as manifestações de maio era em forma de HQ. Um dos principais porta-vozes dos Povos de Amsterdam era o desenhista Willem. Che era herói de historietas na América hispânica, e os jovens chineses, entusiastas da luta contra o Velho, entenderam que seu grande timoneiro, Mao, no discurso de Yenan a respeito da cultura, referia-se aos quadrinhos quando falava de algo que seria "parte integrante do mecanismo geral da Revolução". Com a finalidade de angariar fundos para a defesa dos Oito de Chicago³⁰ publicou-se um gibi beneficente, Conspiracy Capers. (CAMPOS, 2005, pg. 15)

Outrossim, à medida desse contexto, é importante que se atente para a concepção de uma das principais publicações, considerada o preâmbulo dos quadrinhos *underground*, a revista MAD. Harvey Kurtzman³¹ junto a William Gaines³², trabalhavam juntos na E.C. Publicações (empresa herdada por Gaines de seu Pai M.C. Gaines – considerado pai dos *Comic Books*). A partir de 1950, a editora, vendo a queda de vendas de suas publicações, resolve mudar a direção de sua produção em HQ e passa a confeccionar histórias voltadas ao gênero terror, ficção científica e humor, tendo como principal roteirista Harvey

³⁰ Uma das primeiras medidas do governo Nixon recém-eleito foi entrar com um processo contra os líderes das manifestações que aconteceram em Chicago durante a convenção do partido Democrata, em 1968. Os réus ficaram conhecidos como os Oito de Chicago. Eram os yippies Jerry Rubin e Abbie Hoffman, Bobby Seale, dos Panteras Negras, e cinco integrantes do Comitê Nacional pelo Fim da Guerra do Vietna: Dave Dellinger, Tom Hayden, Rennie Davis, John Froines e Lee Weiner (CAMPOS, 2005, pg. 15)

³¹ Kurtzman [...] nasceu na cidade de Nova Iorque, em 1924, no dia 3 de outubro. Trabalhou com diversos grupos. Em 1945 produziu humor e piadas, destacando-se Hey Look, piada de uma página. (MOYA, 1986, pg. 193)

³² Gaines nasceu em 1922, dia 10 de março, em Nova Iorque, filho de M.C. Gaines, considerado o pai dos comic-books (gibis), revistas de quadrinhos com histórias completas. "Bill" Gaines herdou a companhia de seu pai, E.C. Publications, em 1947. (MOYA, 1986, pg. 193)

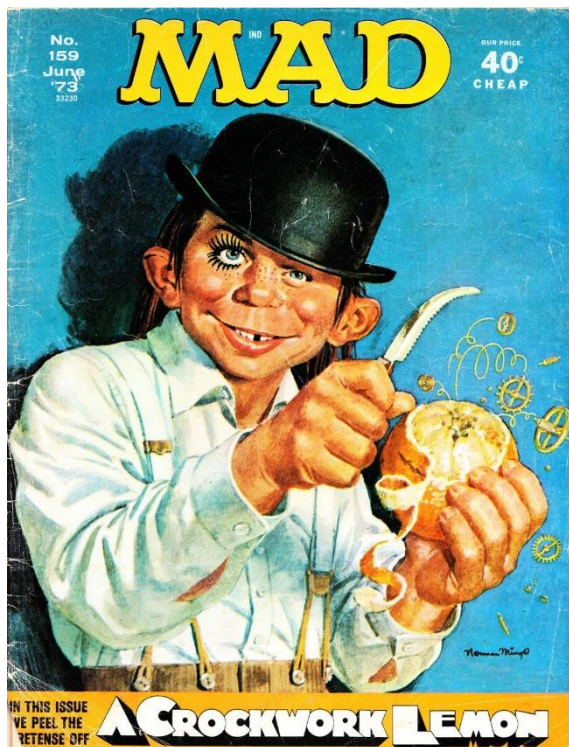


Figura 6 - Revista MAD (1973)

Kurtzman. A editora E.C., contava com uma série de desenhistas, que passaram a fazer desenhos de humor, traços singulares e expressivos fundando o estilo MAD de desenho.

Em novembro de 1952, saiu nas bancas a primeira edição da revista MAD, um sucesso imediato entre a juventude, pois, Kurtzman dedicou os roteiros, segundo Moya (1986, pg. 193), “ao humor que começou a aparecer em respostas finas e sub-intenções. Sua cenografia começou a mostrar, ao fundo, coisas conhecidas

da vida americana, [...] o *american way of life* e todo seu ridículo”, nesse teor e conteúdo, a revista se enquadra, considerando o contexto do movimento Beat dessa época, no mote contracultural que começa a aflorar na juventude que passa a contrapor a moral e os bons costumes difundido pela sociedade tecnicista e espelhada nos comportamentos de seus pais. Ou seja, a arte, projetada pelos trabalhos presentes na revista esta indissociados da realidade que os artistas que a conceberam vivenciavam, exprimindo, assim, seus pontos de vista crítico em relação a realidade. Mazzola, traça um paralelo e funde a concepção da obra com o contexto em que ela foi concebida, ao falar que

não [se] considera a independência de uma obra artística de seu contexto histórico, do momento no qual foi criada, do espaço e da sociedade em que se deu a circular, dos sujeitos produtores e leitores envolvidos nesse processo. Toda obra artística apresenta uma sintomatologia de seu tempo, perceptível para uns, opaca para outros, mas pode ser resgatada por meio da análise. (MAZZOLA, 2015, pg. 31)

A revista MAD tornou-se um fenômeno nos Estados Unidos, juntando Kurtzman e um coletivo de artistas, desenhistas, ilustradores e roteiristas entorno daquela revista que iria ser a “tradição” do que viriam a ser os quadrinhos *underground* em um futuro próximo. Goida (1990), ao dissertar sobre Kurtzman

e sua participação fundamental na concepção e sucesso da revista MAD, afirma que “o mesmo deu as bases para aquela publicação, introduzindo as paródias, ridicularizando alguns conceitos “intocáveis” da cultura dos EUA e até ironizando outras publicações da E.C. Publications” (Educational Comics Publications - editora da revista MAD, dentre outras).

Kurtzman, sai da editora E.C. em 1955, e depois disso tenta, mas sem êxito, emplacar outras publicações, muito semelhantes a MAD, como: revista *Trump*, em 1957 (com incentivo de seu amigo Hugh Haffner - criador da revista *Playboy*), teve também a *Humbug* em 1958, e por último uma revista chamada *Help!*, que, segundo Moya (1986), “também fracassa, mas, curiosamente, na seção “Public Gallery”, revela alguns jovens talentos, como [...] Gilbert Shelton e, principalmente, Robert Crumb, que viria a lançar, em 1968, uma nova revolução no mundo dos quadrinhos: os *underground comics*.”

, a partir do momento que a TV, no final dos anos 50 e ao longo dos 60, passou a estar presente em praticamente 90% das casas Norte Americanas, o mercado das revistas em quadrinhos, sofreu uma queda abrupta, fechando redações e fazendo com que quadrinistas e ilustradores fossem para outros ramos, em busca de emprego. Além desse fator midiático, em 1956, ocorreu uma ação política entorno da “demonização” dos quadrinhos em nome de uma certa moral religiosa, contra a delinquência juvenil, promovida pelo senador democrata (candidato a vice-presidente à época) *Estes Kefauver*. Williams relata que

O que aconteceu com essas maravilhosas histórias em quadrinhos é um verdadeiro conto de terror. O senador Estes Kefauver, candidato democrata a vice-presidente dos Estados Unidos, [...] presidiu uma série de audiências no Senado sobre sexo e violência na mídia e seus efeitos sobre a delinquência juvenil. Usando um chapéu de Davy Crockett e brandindo um livro do Dr. Frederick Wertham, *A Sedução dos Inocentes* (que por sua vez citou fortemente o tomo sociológico de Gershon Legman, *Amor e Morte na América*), o senador Kefauver “provou” para a nação que eram histórias em quadrinhos que estavam fazendo os EUA irem para o inferno em uma “cesta de mão”. Este pânico da indústria dos quadrinhos com a elaboração da lei “*Comics Code Authority*”, viu, por sua vez, a morte da *E.C. Comics*. Kefauver perdeu a eleição, mas o estrago estava feito. Durante o resto dos anos 50 e a maioria dos anos 60, quase não havia uma história em quadrinhos de qualquer nota produzida. (WILLIAMS, 1979, pg. 65)

Ao passo que ambos os fatores, depreciativos para a indústria dos quadrinhos, denegriu com as vendas dessas publicações, a indústria gráfica

evoluiu em termos tecnológicos a partir do desenvolvimento do offset, que deu mais agilidade e garantiu um certo barateamento na impressão gráfica. Assim, abriu-se margem, apesar da baixa procura pelas publicações em quadrinhos, para que jovens, com talento para o desenho e ilustração, diretamente influenciados pela cultura underground, fugindo do discurso moralista e conservador, imbuídos de uma febre criativa baseada em argumentos fortemente atravessados pelas lutas sociais, pelos direitos civis e contra a guerra, além de altamente mergulhados nas experiências com drogas alucinógenas e psicotrópicas (LSD³³ principalmente), e com históricos de fugas de casa, pé na estrada, envolvimento com gangues de motoqueiros e etc., passassem a criar e produzir suas próprias histórias e personagens, a partir de suas vivências. Com isso, e trazendo toda a carga do contexto descrito acima para a ponta do lápis, nos quadrinhos.

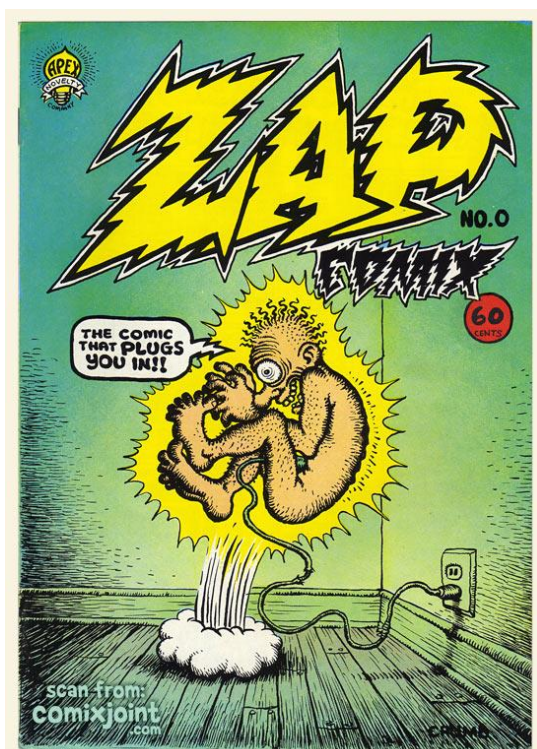


Figura 7 - Revista ZAP Comix (1964)

músicos), revistas especializadas no gênero dos quadrinhos underground, além de se debruçarem sobre a expressão de seus sentimentos através de sequências de desenhos que beiram ao

No início dos anos 60, cada qual com uma história de vida e envolvimento com drogas e com uma tendência para cultivar a essência underground, os desenhistas e ilustradores Clay Wilson, Robert Crumb, Rick Griffin³⁴, Victor Moscoso, Spain Rodriguez, Gilbert Shelton e Robert Williams, formam um coletivo de desenhistas e ilustradores, e se apropriam do discurso contracultural. Despejam suas mais pródigas intenções sob a produção artística através de cartazes publicitários (encontro de carros, festivais, shows de bandas e

³³ Dietilamida do Ácido Lisérgico, potente droga alucinógena, popular nos anos 60 e 70.

³⁴ Richard Alden Griffin, nasceu em 18 de junho de 1944, em Los Angeles, Califórnia. Surfista, desenhista, ilustrador e quadrinista, famoso pelos cartazes de festas de música e por fazer parte da geração underground dos quadrinhos Norte Americanos. Morreu aos 47 anos devido a um acidente de moto fatal. (Fonte: <https://www.rickgriffindesigns.com/biography> consulta em 10-11-2019)

surrealismo. Produzem uma das revistas ícone desse movimento dos Estados Unidos, a revista ZAP Comix, cujo mentor, idealizador e precursor foi Robert Crumb. Campos, relata, no artigo de epígrafe da coletânea comemorativa da revista ZAP Comix, em sua edição brasileira que

é fácil fazer quadrinhos, até porque todos treinamos desenho e narrativas visuais desde criança. E barato: basta caneta e papel. Naquele momento dos anos 60, era também razoavelmente fácil publicar, porque as novas técnicas de offset tinham barateado a impressão. E a imprensa alternativa percebera antes da imprensa tradicional que a maneira de concorrer com a TV era oferecer mais impacto visual. (CAMPOS, 2005, pg. 17)



Figura 8 - East Village Other
capa 1ª edição

Nessa época, a base dos quadrinhos underground, estava nas revistas universitárias de humor, gibis-catálogos do Big Daddy³⁵ (hot rods), cartazes e pôster para shows de rock e manifestações que tinham seus esquemas de impressão e distribuição através de Head shops³⁶. Porém, entre os anos de 1965 e 1972, uma das primeiras publicações a contemplar a cultura underground através, não somente dos quadrinhos, e sim de artigo e manifestos, foi a *East Village Other*³⁷, das mais importantes publicações, da qual praticamente todos os quadrinistas e ilustradores (Clay Wilson, Robert Crumb, Rick Griffin, Victor

³⁵ “Artista e aficionado pelos carros personalizados chamados de Hot Rods. Segundo Tom Wolf, 1975, ele, mais do que qualquer outro personalizador de carros, tem mantido vivo o espírito de alienação e rebeldia que é tão importante para o ethos adolescente que envolve esses carros. É o mais exagerado, o mais intelectual e o mais excêntrico. E também o mais cínico. Ele é o Salvador Dali do movimento, um surrealista em seus desenhos, um showman por temperamento, um prankster.” (WOLFE, 1975, pg. 14)

³⁶ Lojas que vendem dentre outras conveniências, revistas em quadrinhos.

³⁷ Fundação da *East Village Other* Por Dan Rattiner

Uma nova maneira de imprimir um jornal estava no mercado. Envolveu o uso de tesouras e cimento de borracha para montar uma prova de uma página, depois fazer um prato a partir de uma fotografia e depois imprimir a partir dela. Mas eu nunca tinha visto alguém fazer uso do novo processo como esse antes; a maioria das pessoas apenas usava para imitar o antigo. [...] Nós trocamos filosofia. Eu falei sobre escrever perfis de alguns dos artistas mais importantes da área, escrever editoriais protestando contra a Guerra do Vietnã, apontar proprietários desagradáveis, escrever histórias sobre lojas e restaurantes, dando espaço para novas ideias e novas maneiras de fazer as coisas. (<http://eastvillageother.org/recollections/rattiner> consultado em 02-11-2019)

Moscoso, Spain Rodriguez, Gilbert Shelton e Robert Williams), que se envolveram no coletivo da ZAP Comix, atuaram, desenvolvendo seus desenhos.

Esses desenhistas e ilustradores underground, geraram uma leitura própria e crítica do mundo. Segundo MAFFI (1975), “a cultura underground dos quadrinhos dos anos 60 e 70 procurou atuar na medida de uma inversão total da atmosfera e dos clichês cômicos”, dos anos quarenta e cinquenta, com seu moralismo ambíguo, o patriotismo transparente, a exaltação dos valores burgueses do jovem herói honesto, trabalhador, e da garota que se mete em problemas por sua ingenuidade. Ainda, Maffi, pontua e caracteriza com certa minúcia o *underground* e sua manifestação através dos quadrinhos, descrevendo que, esse contexto traz

a vida cotidiana mais comum recriada com uma ironia afetuosa, do radical na monstruosidade americana, da mulher que se abre à consciência de luta do movimento de libertação das mulheres, com um golpe que não busca a beleza dos perfis, a regularidade, a limpeza, mas o contrário: personagens muitas vezes grotesco, capturado nas expressões mais vulgares e nas atitudes mais prosaicas, e na tendência de representar os mimados e angustiados, ou determinados e severos; personagens que o artista segue dramaticamente seu amadurecimento político - ironicamente - nos versos do “abandonar tudo” (*Dropping Out*) e que nem nega a satisfação de suas necessidades e muito menos dos momentos - alegres, humanamente animais e frenéticos - da atividade sexual, ilustrada com extrema sinceridade e sem falsos pudores e nem pornografia hipócrita. (MAFFI, 1975, pg. 196, Vol. II)

Ou seja, há um estreitamento entre o desenho, o traço característico de cada um deles, a maneira como retrata e reproduz a figura humana e suas ações, com a narrativa expressa nos roteiros, que se manifestam nas falas e diálogos de seus quadrinhos. Para EISNER, 1989, ao descrever sobre técnica dos quadrinhos, fala que o desenho é a montagem e o enquadramento das imagens e traços que habitam a história imagética de seu criador. Portanto, fica clara a grande influência histórica, contextual e em profundidade, do movimento underground e contracultural arraigado a construção do pensamento daqueles artistas.

A crítica e o sarcasmo, são elementos fortemente utilizados, assim como as formas explícitas do corpo e das caricaturas engendradas. São personagens que por muitas vezes não vem acompanhados de nenhuma fala, pois esses artistas underground depositam no visual de seus desenhos uma carga

expressiva e discursiva. Eisner, discute esse efeito sensorial a partir dos recursos visuais do desenho, acrescentando que

um fator de impacto nas histórias em quadrinhos como forma de arte é inerente ao fato de que se trata de um veículo principalmente visual. O trabalho de arte domina a atenção inicial do leitor. Isso então induz o artista a concentrar as suas habilidades no estilo, na técnica e em recursos gráficos que têm como propósito deslumbrar o olhar. A receptividade do leitor ao efeito sensorial e, muitas vezes, a valorização desse aspecto reforçam essa preocupação e estimulam a proliferação de atletas artísticos que produzem páginas de arte absolutamente deslumbrantes sustentadas por uma história quase inexistente. (EISNER, 1989, pg. 123)

A questão sensorial, marcadamente visual, de que trata Eisner, é o motor, a alavanca pelo qual os quadrinhos explicitam sua intenção, em uma primeira instância. Os fatores que envolvem o desenvolvimento artístico do desenho (o estilo, a técnica e os recursos gráficos), na composição do quadrinho, são fundamentais. A partir do momento que nos transportamos para o arcabouço poético desenvolvido pelos artistas *underground*, fica explícito esse propósito contracultural, de embate e crítica ao modo de vida americano cultuado e disseminado pelo conservadorismo vigente. Maffi, deixa claro essa tendência arraigada ao quadrinho underground quando explicita que a

a imprensa underground *não é obscena*: o que se segue das linhas de Crumb & Cia. não é apenas o sêmen e o secreções abundantemente dispersas, mas [...], combater por todos os meios a alienação em que este sistema nos mergulha, de encontrar cada vez, em união com outro ser e em todos os atos que acompanham essa união, a humanidade que tenta nos negar esse sistema todos os dias, e muitas vezes com sucesso. (MAFFI, 1975, pg. 196 e 197, Vol. II)

Essa é a essência do movimento *underground* nos quadrinhos dos anos 60 e 70, o contraditório e a contracultura expresso nos quadrinhos e ilustrações explícitas, denunciando e protestando, insinuando, ironizando e usando do sarcasmo para apontar seus lápis contra os padrões sociais e políticos à época. Williams, destaca a importância da liberdade poética e de expressão em relação ao contexto da época, nos Estados Unidos, destacando que “Os artistas do underground percorreram um longo caminho para estabelecer uma nova atitude em relação ao artista e a seus direitos e liberdades. Essa liberdade deve ser mantida, seja contra a oposição de alguns ou mesmo (ou especialmente) da maioria.” (WILLIAMS, 1979, pg. 66, tradução nossa)

Cada qual com suas raízes, origens, histórias, técnicas, argumentos, carreiras, personagens e destinos, porém todos eles com algo em comum, esse algo nada mais é do que a inclinação para a arte sequencial, os quadrinhos, além das pinturas, desenhos e ilustrações, o que faz de Gilbert Shelton, Robert Williams e Robert Crumb, os principais artistas underground de sua geração. Cada um deles com suas particularidades enriqueceram as HQ's.

Nascido nos Estados Unidos, em Dallas, Texas, em 1940, o quadrinista e ilustrador Gilbert Shelton, cresceu em Huston e acabou mudando-se para Austin em 1958, já no segundo ano da faculdade de Ciências Sociais, pela Universidade do Texas. Ao longo de sua faculdade, Shelton passou a contribuir com seus desenhos e quadrinhos para jornais universitários de esquerda, vinculados principalmente ao movimento de contracultura à época, ao qual se identificava ideologicamente. Em 1962, Shelton passa a editoria da revista *The Texas Ranger*, revista vinculada a Universidade do Texas, onde escrevia artigos, realizava entrevistas e também publicava seus quadrinhos underground como o do personagem (já um *best seller* da revista *Help!* De Harvey Kurtzman – criador da revista MAD) *Wonder Hart-Hog*³⁸, uma paródia escrachada do Super-Homem.

Entre os anos de 1965 e 1968, Shelton muda-se para Nova York onde passa a publicar artigos e tirinhas de seus quadrinhos na *East Village Other*, sendo colaborador junto a outros nomes como Robert Crumb e Robert Williams, e também vai para São Francisco, Califórnia, considerada a meca do movimento underground, e onde iria culminar os principais acontecimentos que dão a ele projeção nacional e internacional. GOIDA, 1990, descreve que em 1967, Shelton cria um de seus principais quadrinhos de sua carreira, surgindo os *The Fabulous Furry Freak Brothers*³⁹, publicados originalmente em uma revista em quadrinhos underground chamada *Austin Rag*. Os *Freak Brothers*, segundo GOIDA, 1990, são

The Freak Brothers é o veículo através do qual Shelton ironiza e denuncia o ilusório "sonho norte-americano" (*American Way of Life*). Também não perdoa os seus anti-heróis, colocando-os como ridículas figuras de uma sociedade marcada pelo moralismo de fachada e um reacionarismo selvagem. As histórias dos *Freak Brothers* são

³⁸ Seu primeiro personagem de sucesso, *Wonder Hart-Hog*, o suíno de aço, era um porco machista, reacionário, repressor e chauvinista. A figura se tornou *best seller* da revista *Help!*, lançada em 1965 por Harvey Kurtzman. (GOIDA, 1990, pg. 234)

³⁹ Inspiração para o nome da banda *Freak Brotherz*.

geralmente acompanhadas pelas aventuras do Gato do *Fat Freddy*, deliciosas e irreverentes também. No Brasil, embora *The Freak Brothers* tenha aparecido pela primeira vez em 1972, na revista *Grilo*, só recentemente ganharam álbuns à altura, na Coleção Quadrinhos L&PM. (GOIDA, 1990, pg. 324)

Gilbert Shelton é um dos principais e mais populares artistas ligados ao movimento Underground, e carrega consigo o discurso contracultural, diretamente visível através dos roteiros e falas de seus personagens na construção de uma expressão crítica, dentro do espectro da arte sequencial, em se tratando do sistema das artes Norte Americano.

Mediante sua produção artística nos quadrinhos estar diretamente voltada a divulgação, mesmo que de forma satírica, irônica e sarcástica da sociedade, promovendo a crítica de suas instituições, descortinando suas mazelas e fundações morais, Shelton tinha dificuldades de encontrar editoras que publicassem e distribuíssem seus materiais (revistas e periódicos) voltados aos quadrinhos, então, em 1969, junto a dois amigos, cria uma editora própria para publicação de suas tirinhas e desenhos (e que mais tarde também iria publicar seus companheiros Robert Crumb entre outros), a *Rip Off Press*⁴⁰, que atua até os dias atuais, produzindo e distribuindo, off e online, seu catálogo voltado aos quadrinhos underground, além de títulos ligados a literatura de ficção, romance, humor, jogos e eróticos.

Gilbert Shelton, hoje, com 79 anos, vive com sua esposa, agente literária Lora Fontain, desde 1984, na França, depois de ter passado por São Francisco (Califórnia, EUA) e Barcelona (Espanha) no início dos anos 80.

Ícone dos quadrinhos underground e referência no gênero em todas suas vertentes, Robert Crumb nasceu em 30 de agosto de 1943, na Filadélfia, EUA. Autodidata, nunca estudou oficialmente em nenhuma escola de arte, porém, desde a tenra idade já desenhava um de seus personagens mais famosos, *Fritz, the cat*, para a diversão de seus amigos do bairro. Em 1962, Crumb se mudou

⁴⁰ A *Rip Off Press* foi fundada em San Francisco em 1969, por quatro hippies do Texas: cartunistas underground Gilbert Shelton e Jack Jackson, ex-técnico em informática Fred Todd e maníaco residente Dave Moriaty. A cena Comix Underground de São Francisco havia começado alguns anos antes, com a “auto publicação” de Robert Crumb da primeira edição da Zap Comix. Os *Freak Brothers* já haviam aparecido em *Feds 'n' Heads* (revista underground), publicado pela Print Mint. [...], as primeiras publicações da empresa incipiente incluíram *Hydrogen Bomb Funnies and reprints* de Gilbert Shelton e *Comix & Stories April 1964* de R. Crumb. (<https://ripoffpress.com/node/1026>, consulta em 09-11-2019, tradução nossa)

para a cidade de Cleveland, no estado de Ohio, onde passou a trabalhar em uma fábrica de cartões postais (*American Greeting Card Company*), assim, aprimorando seu talento no desenho e ilustração. Já em 1966, Crumb mudou-se novamente, agora para o centro de onde estava efervescendo a revolução contracultural nessa década, San Francisco, na Califórnia, e a partir desse momento, passa a colaborar, como desenhista na revista de Harvey Kurtzman, *Help!*, onde passou a ter contato mais estreito com vários quadrinistas de sua geração, e que depois iriam fazer parte de do coletivo que integrou, inicialmente, a ZAP Comix, revista de sua autoria e preambular do movimento underground.

Robert Crumb, segundo Moya (1986), “é um dos artistas mais controvertidos de nossos tempos, iniciador do movimento, nos comics, comparável aos anos de revolta da juventude de 1962, até as barricadas de Paris e as tomadas das universidades norte-americanas, em 1968”. Ao migrar para San Francisco, Crumb automaticamente se identifica com os movimentos que carregavam o discurso contracultural, aliando essa narrativa a seus desenhos, surgindo inúmeros personagens que personificaram muitos desses movimentos que requeriam igualdade de gênero e direitos civis, porém de uma forma narrativa insurgente, irônica e contundente. A contundência desse tangenciamento entre a arte (aqui os quadrinhos) com a condição política (aqui fazendo relação aos movimentos contraculturais e manifestos sociais), Maffi5, defronta esse vínculo entre os quadrinhos underground com o contexto contracultural que decorre dos manifestos e revolução como

algo que não tem nada em comum com a tradição dos comics americanos [...]: é algo que emerge das paredes, das inscrições e dos desenhos do ônibus, dos vagões do metrô, dos banheiros, algo que refere instintivamente a mente do mundo do grafite, das inscrições nas paredes ao mesmo tempo, das gravuras nos bancos da escola. (MAFFI, 1975, pg. 198, vol. II, tradução nossa)

Crumb, em 1967, já casado com Dana Crumb (que estava grávida), parte para San Francisco sem nenhum dinheiro, nem paradeiro certo. Por indicação de conhecidos começou a desenhar para algumas publicações (*Yerrowtalks* e *East Village Other*), que lhe renderam algum dinheiro. O Editor da *Yerrowtalks* (Brian Zahn), gostou tanto do trabalho de Crumb que lhe propôs uma publicação somente com seus desenhos. Algum tempo depois dessa edição especial da

Yerrowtalks, Crumb reuniu mais materiais, com desenhos inéditos, e partiu em busca de alguma editora que topasse imprimir uma revista autoral, a qual ele já havia pensado até mesmo o nome, ZAP Comix. O editor Donald Richard Donahue, se interessou pelo trabalho autoral de Crumb e o contatou propondo fazer a impressão de sua revista, assim Donahue acabou negociando um gravador em troca da impressão da ZAP Comix número 1, e dessa forma que surge a lenda de Crumb em relação a, considerada primeira publicação de quadrinhos underground. Segundo Campos (2005), “Crumb e Donahue pegaram as revistas, saíram eles mesmos vendendo na rua. Dana Crumb, em gravidez bem adiantada, encheu o carrinho de bebê com revistas e foi ajudar.” Isso é uma boa maneira de começar uma lenda?

A partir da segunda edição da ZAP, outros artistas começaram a integrar o quadro de quadrinistas e ilustradores, constituindo, assim, um coletivo composto, inicialmente por Clay Wilson, Robert Crumb, Rick Griffin, Victor Moscoso, Spain Rodriguez, Gilbert Shelton e Robert Williams, cada qual com seu perfil, gênero e traço próprio, porém, todos focados em um mesmo discurso, que interpelava a narrativa condutora dos roteiros, todos inundados pela onda da contracultura, assim caracterizados na arte underground.

Pessoalmente, o portfólio de Crumb é vasto, e sua participação em diversas publicações imortalizaram a diversidade de personagens que se tornaram icônicos, como:

Whiteman (um americano médio sexualmente reprimido, que se crê macho porque lê Playboy), *Angelfood McSpade*, uma amazona africana totalmente livre, *Yetti*, outra mulher meio gigantesca, só instinto e, claro, *Fritz the Cat*, levado ao cinema por Ralph Bakshi em 1972, com grande sucesso. Além destas figuras, Crumb ainda criou *Mr. Natural*, *Flankey Foont* e *Schuman the Human*. (GOIDA, 1990, pg. 87)

Robert Crumb pertence ao universo dos quadrinhos underground, distante da produção tradicional das Comics Americanas, devido a isso, nunca teve um controle incisivo em relação as publicações de seus quadrinhos nas revistas e periódicos pelo mundo, por isso deixou de receber royalties sobre seu trabalho em inúmeras situações. Por isso, pensando em ter um controle maior sobre seu portfólio e produção artística, Crumb lançou no início dos anos 80 uma revista autoral, donde passou a fazer as suas publicações quase que de forma estrita

(não deixou de fazer participações em outras revistas e periódicos, até por que Crumb sempre demonstrou desapego em relação principalmente ao dinheiro), a revista chamou-se *Weirdo*. Crumb, vivi hoje em dia com sua esposa Aline, isolado em um povoado no interior da França, ainda produzindo sua arte, livros e expondo em grandes galerias de arte.

Um gênero de arte que não se encaixa em nenhum modelo pré-existente, até mesmo rejeitado por muitas escolas tradicionais de arte, por manter características, principalmente em termos de base ou suporte, veiculação, materiais e técnicas, além do teor narrativo e temático vinculado a criação de personas e imagens muitas vezes chocantes, quase que extraídas de um sonho, ou até mesmo um pesadelo, assim é a arte produzida por Robert Williams, que mescla, ao longo de sua trajetória, passagem significativa pelo universo dos quadrinhos underground além de firmar uma bandeira autoral dentro do sistema das artes.

Robert William nasceu dia 3 de março de 1943 em Albuquerque, Novo México. Williams sempre foi um aluno prodígio na escola tirando notas acima da média, desde pequeno o interesse pelas aulas de artes soou mais alto sob sua estima pelos estudos. Seu pai, além de administrar um restaurante a estilo “*Drive In*”⁴¹, também cultivava uma paixão por carros de corrida, colecionando 8 deles, os quais os colocava a disputar corridas em uma pista oval da cidade. Aos 12 anos, seus pais se separaram, forçando Williams a ficar em Albuquerque até findar os estudos. Em seu primeiro livro, *A arte Lowbrow de Robert Williams*, 1979, Robert conta que

reprovou na nona série duas vezes e, finalmente, na décima primeira série (ensino médio), ele foi convidado a deixar o sistema educacional de Albuquerque permanentemente por causa de sua evasão escolar e notas ruins. Ele foi avisado de que estaria melhor como trabalhador. Ele sabia melhor que ninguém, é claro, e já havia dito ao psiquiatra da escola durante uma de suas sessões necessárias, que ele seria um artista famoso. (WILLIAMS, 1979, pg. 8, tradução nossa)

Em 1963, muda-se para a San Francisco, California, indo atrás da “mística” entorno dos *Hot Rods*⁴², pois lá era considerada a meca desse tipo de corrida. Logo chegando, tratou de procurar uma escola de artes que o aceitasse

⁴¹ Fast Food delivery

⁴² Carros de corrida estilizados por pinturas artísticas.

mesmo sem ter completado os estudos secundaristas. Assim, foi aceito na *Los Angeles City College*, sendo que logo em seguida, conheceu Suzanne Chorma, estudante de artes, e acabaram se casando pouco tempo depois. Williams se viu obrigado a procurar um emprego para garantir um salário que os sustentasse. Williams passou por dois empregos, ambos trabalhos eram voltados à questão publicitária, em se tratando um de desenvolver desenhos para containers, e o outro para publicidade em uma revista especializada em Karatê. Porém foi demitido de ambos.

Já em desespero em busca de um emprego, Williams foi aconselhado por um agente de empregos, que o encaminha para

uma vaga de desenhista, mas já avisando que todos os candidatos anteriores tinham desistido depois de ver o lugar: "Dizem que é muito sujo, as condições não são boas". Mas Robert Williams precisava de alguma coisa. "O que é?" "Bom, estão precisando de um diretor de arte na empresa desse tal 'Big Daddy.'" "Espera um pouco, o nome do sujeito é Ed Roth?" Sim, era. Ed 'Big Daddy' Roth, o rei dos Hot Rods. (CAMPOS, 2005, pg. 21)

Feliz por estar empregado e ao mesmo tempo trabalhando com um de seus ídolos da cultura dos "Hot Rods", o trabalho de Williams era dois: se encarregar dos desenhos das estampas de camisetas, pranchas de surf e bonés com monstros motorizados e da produção dos catálogos publicitários (que tinham o formato de histórias em quadrinhos) dos carros do Big-Daddy. Depois de 5 anos trabalhando exaustivamente para Big Daddy, Williams decidiu traçar novos rumos para a sua vida e sua arte, transitando pelo expressionismo abstrato (movimento da arte em voga no final dos anos 60), e focando na produção de cartazes publicitários que remetiam a festivais de Rock, além de grandes circuitos de corridas de carros, tomando como referência artistas como Rick Griffin e Victor Moscoso (ambos artífices do movimento underground nos quadrinhos). Em um segundo momento, Williams, engajado em movimentos sociais anti-guerra (Williams era desertor, não havia comparecido ao alistamento militar para a guerra do Vietnam), sentiu-se atraído por todo um movimento psicodélico implicado sob um discurso contracultural, e então

percebeu outro movimento artístico e, desta vez, decidiu que não podia se dar ao luxo de ficar de fora. Então, ele enviou exemplos de seu trabalho para Robert Crumb, criador do Zap comix em São Francisco,

que o aceitou para publicação. O sucesso de Zap aconteceu em um momento oportuno para Williams, pois Ed Roth estava apenas desistindo de seu negócio editorial. (WILLIAMS, 1979, pg. 10, tradução nossa)

Robert Williams, se ocupou (e se ocupa) ao longo de sua carreira, em dar ênfase aos diversos recursos materiais que as artes dispõem para a expressão de sua poética, como artista plástico, ou seja, Williams passeia pela pintura (em sua grande maioria à óleo), pela escultura (confeccionando grandes bonecos em referência a personagens icônicos presentes em suas pinturas e desenhos), pela publicidade (na feitura de cartazes e logotipias para festivais e carros de corrida estilizados) pelos quadrinhos (criando personagens reconhecidos como é o caso do *Coochy Cooty*), assim, construindo uma superfície artística própria, um arcabouço poético singular a partir de seu traço, dos materiais utilizados, e do argumento empregado (a mistura de sentimento “boêmio”, com atitude antiautoritária), se aproximando, através do uso da diversidade de cores, a uma expressão psicodélica (como que a visão que se tem quando sob efeito de LSD), não se encaixando, dessa forma, dentro do sistema das artes, a nenhum movimento específico, sendo, por muitas vezes, ignorado pela academia e pelo circuito das artes. Segundo Givens

Nas pinturas de Williams, observa-se uma tensão entre dois extremos conflitantes de alta arte e baixa arte. Ele praticou as técnicas meticulosas dos antigos pintores, mas, ao mesmo tempo, ele traiu essas técnicas permanentes usando-as para renderizar strippers, nerds, monstros, e outros personagens obscenos que nunca desfiguraram a tela de um artista acadêmico. A estética dicotômica da arte de Williams é paralela à sua educação polarizadora. (GIVENS, 2013, pg. 47, tradução nossa)

Nesse contexto, Williams propõe um movimento artístico, que chamou de Lowbrow, uma arte que não se encaixa no sistema convencional das artes, emergindo das sombras, como que habitando o *underground*. Givens (2013), relata que, tal movimento trata-se de “uma arte figurativa, executada na mídia tradicional que explora as convenções estéticas da cultura visual popular para envolver o espectador com uma narrativa ou narrativa implícita.” Seus delineamentos e características, sua expressão e contexto, assim como os recursos e materiais, dão o tom singular para essa categoria ou movimento da arte.

Uma segunda geração, posterior a Robert Williams, e que se consolida a partir dos anos 80 até a contemporaneidade, é representada pelo artista Mark Ryden⁴³ que expande o arcabouço do movimento, donde passa a explorar, dentro da arte Lowbrow, outros aspectos narrativos/discursivos, levantando temáticas e, segundo site do artista,

misturando temas da cultura pop com técnicas que lembram os antigos mestres [...], varia de enigmático a fofo, traçando uma linha tênue entre clichê nostálgico e arquétipo perturbador. Seduzido por suas superfícies infinitamente detalhadas e meticulosamente envidraçadas, o espectador é confrontado com a justaposição da inocência infantil e os recantos misteriosos da alma. (<https://www.markryden.com/biography/biography.html> consulta em 12-11-2019, tradução nossa)

Ryden, passa a utilizar outra designação para seu trabalho dentro do movimento Lowbrow, determinando como sendo Surrealismo Pop⁴⁴.

Robert Williams, aos 72 anos, ainda produz e expõem suas obras em museus, e eventualmente realiza palestras e convenções sobre a arte Lowbrow. Ele vive com sua esposa Suzanne Chorna em Vila de San Fernando, California, EUA.

Gilbert Shelton, assim como Robert Crumb e Robert Williams, ícones dos quadrinhos underground nos anos 60 e 70, transitavam pelo meio musical. Mediante esse fato, é importante trazer à reflexão, segundo enfoque adotado nesse trabalho, a vinculação entre a arte sequencial, dos quadrinhos, aqui abordada, com a música, gênero das artes envolvido diretamente com o objeto deste estudo. É relevante que se considere a importância que os artistas sequenciais, dão à música, principalmente enquanto atuantes na produção de materiais especializados como encartes e capas dos discos, além de cartazes de shows e festivais de música. Esses atravessamentos, entre os quadrinhos (arte sequencial) e as ilustrações das capas dos discos dos artistas do mundo da música cria, tangenciamentos específicos e sensíveis.

⁴³ Mark Ryden criou um estilo singular que obscurece as fronteiras tradicionais entre arte alta e baixa. Seu trabalho chamou a atenção pela primeira vez nos anos 90, quando ele lançou um novo gênero de pintura, "Surrealismo pop", arrastando uma série de seguidores em seu rastro. Ryden superou as estratégias surrealistas iniciais escolhendo assuntos carregados de conotação cultural. (<https://www.markryden.com/biography/biography.html> consulta em 12-11-2019, tradução nossa)

⁴⁴ Termo usado pela segunda geração do movimento Lowbrow (conduzida principalmente pelo artista Mark Ryden), designando o mesmo movimento.

A intimidade que se cria a partir da conexão construída entre imagem e sonoridade passa a fazer parte do imaginário do receptor. Castro (2007), em seu livro *Tempestade de Ritmos*, conta que “os discos começavam a ser namorados e amados de longe, a partir das capas. Estas eram boas de cheirar e acariciar, e, supunha-se, viveriam conosco para sempre”, tal era o fascínio gerado pelas artes que estampavam as capas dos discos.

Ritmos como Rock, Folk e Country, assim como Jazz, as Big Bands (comandadas por maestros), cantores e cantoras românticas, até mesmo o Rhythm n’ Blues, que carregava forte segregação racial em torno do gênero por representar a música negra de raiz (expressão do lamento dos mesmos devido ao racismo endêmico na sociedade da época), até 1939, tinham seus discos gravados em 78 rpm (Rotações Por Minuto), resguardados por uma capa de papel pardo contendo o nome do artista e das músicas, além dos dados da gravadora. Em 1939, um jovem de 22 anos chamado Alex Steinwaiss⁴⁵, diretor de arte da gravadora Columbia, era responsável pelo desenvolvimento de materiais promocionais para os músicos, como cartazes e displays. Até que, “pisçou-lhe na cabeça o ovo de Colombo: por que não fazer do próprio álbum um display?” (CASTRO, 2007, pg. 317). E assim nasce a arte das capas de vinil, que se disseminou pelo mundo, e agregou mais informação junto ao disco.

Gilbert Shelton, além de ter sido amigo pessoal de Janis Joplin, foi responsável pela feitura de capas de discos de artistas como Doug Sahm e Banda de 1973, além de ter desenhado a capa do disco *Shakedown Street* de 1978, da banda Grateful Dead. Shelton, na onda de outro desenhista contemporâneo da ZAP Comix, Rick Griffin, desenhou, também, alguns cartazes de divulgação de show e festivais alternativos de música daquela época.

⁴⁵ Alexander Steinweiss, Design Gráfico, e inventor das capas de discos de vinil, como as conhecemos até os dias de hoje. Nasceu no Blooklyn, Nova Iorque no ano de 1917. [...], desde 1974, Steinweiss fixou moradia na cidade de Sarasota, Flórida, EUA, e por lá permaneceu até sua morte em 17 de julho de 2011. Em 30 anos de carreira Steinweiss desenhou mais de 2 500 capas de discos. (ALEXANDRE, 2005, pg. 11)

Robert Crumb, tem uma história bastante imersiva na música, pois Crumb tem uma banda chamada Cheap Suit Serenaders, onde toca banjo. É uma banda que toca música country romântica e folk antigo. Além disso, Crumb foi procurado por Janis Joplin para que fizesse a capa do disco de sua banda Big Brother And The Holding Company, chamado *Cheap Thrills*, assim surge uma das capas de



Figura 9 - Capa disco Big Brother and the Holding Company - *Cheap Thrills* (1969)

disco mais cultuadas e antológicas do Rock. Segundo Crumb, ele fez a capa ouvindo as músicas do disco, durante uma madrugada regada a LSD. Para cada faixa ele desenvolveu um quadrinho diferente, imprimindo uma modulação, um ritmo para os quadrinhos. Além dessa capa, Crumb ainda desenvolveu uma série de artes para uma diversidade grande de artistas (James Brown, The Otho Brothers, Blind Boy Fuller, The Hokum Boys, além de capas de coletâneas como *Roots of the Grateful Dead*, *Des Musiques Populaire de Século 20* e *Harmônica Blues*). Robert Crumb, porém, só realizava a arte da capa do disco dos artistas os quais ele gostasse das músicas, sendo que o pagamento pelos desenhos, na grande maioria das vezes, era feito através de troca, por discos de 78 rpm, pois ele é um grande colecionador de discos dessa modalidade.

Robert Williams, possui pouco trânsito pela música, no entanto, a banda *Guns n' Roses*, em 1984, ao lançar seu primeiro álbum de estúdio, além de pedir autorização para Williams para utilizar uma de suas principais artes em sua capa do disco, utilizam, inclusive, o nome da obra como título do disco, o clássico *Appetite for Destruction*. Na época as lojas de disco acharam a capa com teor muito ofensivo, pois a arte faz alusão a uma violência por estupro. A banda produziu, então, uma capa alternativa, deixando a obra de Williams em segundo plano.

Dentro da esfera do movimento Underground, no Brasil podemos trazer para o contexto, artistas ligados a música como Alceu Valença, que nos anos 70

foi considerado o músico da contracultura. Da mesma forma, em 1991, Chico Science, trouxeram para suas composições, falas locais, demandas regionais e problemas sociais, em tons de denúncia, como que uma vitrine ou espelho da sociedade a suas épocas. Nos quadrinhos Henfil, representa junto com o coletivo Chiclete com banana (Angeli, Glaucio e Laerte) o que foi a cena *underground* na arte dos quadrinhos contraculturais, da mesma forma, denunciando e expondo as veias e entranhas da sociedade e da política, assim, sendo representantes, no Brasil, do movimento Underground nas artes.

Essas intersecções entre bandas e músicos com os quadrinhos *underground*, são construídas com base no forte teor ideológico que acompanha esses artistas. Tanto Crumb, quanto Shelton e Williams, carregam suas artes com uma carga forte de suas crenças e na construção de uma narrativa contracultural. Vale lembrar a arte Lowbrow de Williams, em que se constata o traço forte que a caracteriza, a questão boemia e o caráter antissistema. Em Crumb, identifica-se, na sua arte, o traço irônico e sarcástico de seus personagens, assim como o tom exagerado dos conflitos gerados pelo abuso das drogas, e comportamento displicente dos *Freak Brothers*, de Shelton.

A banda Freak Brotherz, da cidade de Pelotas, a partir de sua construção estética, traz à luz questões que envolvem a arte desenvolvida para as capas e encartes de seus discos (incorporando as considerações de um dos artistas envolvido nesse trabalho), além disso, o discurso constituído em suas músicas. Partindo para uma discussão pontual em relação ao espelhamento entre gerações, me interessa localizar nesse contexto histórico do *underground* a linguagem da arte que expressa sua estética.

3 *Freak Brotherz*: uma banda de rock pelotense

A partir desse momento, passo a reunir os dados, informações, histórias e impressões, além das discussões e argumentos construídos ao longo desse trabalho, a partir de toda carga teórica vinda das referências, que consubstanciam o debate, além de minhas impressões, confluindo o foco para a banda *Freak Brotherz*. Quando comecei a pensar sobre esse trabalho de dissertação, um dos fatores que estava claro desde o início, foi o foco entorno da formação poética e estética da banda pelotense *Freak Brotherz*. Desde então, a pesquisa se delineia de forma a constituir uma pesquisa inédita de caráter local.

A arte se manifesta, em parte, como uma forma de expressão das características sociais, políticas, culturais, deixando a mostra as raízes históricas e registrando os ritos de cada geração. Os quadrinhos *underground*, são influenciados pelo movimento dadaísta, onde, segundo Chilvers (2001), “os artistas [...] levaram ao extremo o uso dos gracejos grosseiros e das provocações, para chocar e romper com a complacência de um público que se alimentava de valores tradicionais.” Além do Dadá, o Surrealismo (que tem por origem o Dadá), “fonte fundamental do expressionismo abstrato” (CHILVERS, 2001, pg. 513), também recai, como influência direta aos artistas underground, assim se propondo a resolver “a contradição vigente entre sonho e realidade pela criação de uma realidade absoluta, uma supra realidade” (CHILVERS, 2001, pg. 513).

Tais evidências e cenários das artes, discriminados ao longo da pesquisa, evidenciando a produção artística da geração que fundou e perpetuou os quadrinhos underground, que usaram de uma narrativa contracultural, para desafiar a sociedade, expondo e desvelando a hipocrisia que compunha o modo conservador de vida em sociedade da época. A sexualidade, as drogas, os modos de vida alternativos ao convencional, foram colocados na berlinda, a partir da ironia, humor e sarcasmo expressos em personagens como *Goochy Gooty* (de Robert Williams), *Fritz the cat* (de Robert Crumb) e *The Freak Brothers* (de Gilbert Shelton).

Os traços explícitos, os aspectos peculiares impressos nos desenhos desses artistas dos anos 60 e 70, se encontram também, de forma espelhada, na arte desenvolvida pelos artistas pelotenses Pablo Conde e Samuel Mancini Choer, nos encartes e capas dos discos da banda *Freak Brotherz*.

A comparação, é o método aplicado na analogia entre as artes desenvolvidas pelos quadrinistas underground e os artistas locais que desenvolveram a identidade visual para a *Freak Brothrez*. Um paralelo entre os quadrinhos realizados por Robert Crumb, Gilbert Shelton e Robert Williams, em relação a coparticipação junto a músicos e bandas na confecção das capas e encartes de seus discos, aditando junto aos trabalhos realizados pelos artistas pelotenses com foco nas capas dos discos Dentro da Ideia e Guerra Invisível, trabalhos realizados pelos artistas Samuel Mancini Choer e Pablo Conde, respectivamente, onde se evidencia uma mesma expressão artística e tensão ideológica, culminando uma afinidade estética entre os músicos e os artistas visuais.

Uma descrição e histórico da banda *Freak Brotherz* são necessários para uma ampla dimensão sobre a construção estética e fundamentação poética da banda pelotense, o que enfatiza sua importância dentro do cenário musical local. Traço um paralelo entre os quadrinhos e a música, trazendo EINSNER, 1989, assim, substanciando a análise. Abrindo, assim, o precedente para o encontro de linguagens a partir das evidências e comparações, dos discursos impressos e narrativas abordadas, definindo os aportes que edificam a poética da banda *Freak Brotherz*.

Como na história de muitas outras bandas, tanto nacionais, quanto internacionais, a *Freak Brotherz* revela em sua etnografia musical (ferramenta própria para registros descritivos de culturas, muito usada por outras áreas do conhecimento, como o campo da antropologia), uma trajetória de desafios, barreiras e conquistas, desde a aquisição de instrumentos até a remodelagem na formação da banda, passando por dificuldades de relacionamento entre os integrantes e por fronteiras criativas adversas. Percebo na banda, afora a riqueza de seu viés musical, uma preocupação com formação de cidadania. Em um caminho de vinte anos de carreira, que registra parte importante da cena musical em Pelotas, e que serve de potência na continuidade do próprio projeto artístico autoral. Isso confirma a relevância e a importância em dedicar um olhar para a poética deles, nesta dissertação.

São três irmãos, todos, segundo o mais velho Solano, são *Brotherz*, mas somente Solano e Danilo, o mais novo, são *Freak* (traduzido do inglês como louco ou insano, e é usado aqui nesse mesmo sentido, ou seja, os irmãos “malucos”). Ainda tem, Cassiano o do meio, mas que não músico e não faz parte da banda.

Em 1988, Solano e Danilo, com 12 e 9 anos respectivamente, vieram para Pelotas, junto com seus pais, fixando residência no bairro Areal (típico por abrigar trabalhadores e operários da indústria, comércio e serviços de Pelotas). Devido a uma situação de trabalho e por considerarem Porto Alegre (cidade natal deles) uma cidade bastante violenta, a família Ferreira acabou por firmar moradia definitiva em Pelotas.

Devido a uma parte da família (tios e avós) já viverem em Pelotas, onde os irmãos Ferreira vinham passar férias todos os anos, a mudança de cidade não causou grande impacto em suas vidas, pois já conheciam Pelotas. Estudaram, os três irmãos, nos colégios Santa Margarida, São José e Pelotense.

A música entra na vida deles, a começar por Solano, através dos amigos e colegas, e dos irmãos dos colegas. Bandas como: Kiss, Twisted Sisters, Iron Maiden, e o movimento do Rock Gaúcho, de uma forma geral, são referências fortes para

Solano, o que acaba definindo certo perfil musical em sua personalidade, mesmo antes da existência da banda.

Em relação à formação musical, alguns comportamentos relatados pelos irmãos são bastante peculiares na busca por informação mais especializada dentro desse universo (visto que o acesso à informação especializada nesse campo, era limitado no início dos anos 90). Solano relata reuniões entre amigos, colegas e vizinhos entorno da exibição de vídeo clips de bandas do gênero Rock Metal, gravados em VHS, direto do canal de televisão MTV Brasil (canal de televisão especializado em música e comportamento jovem, inaugurado no Brasil em 1993). Além disso, Solano e Danilo também tiveram acesso a diversas outras bandas de rock, nacionais e internacionais, através de um primo mais velho, Luciano, o qual era dono de uma coleção de discos de vinil de bandas e artistas diversos.

Mediante essa busca por mais engajamento no universo da música, no início dos anos 90, a vontade de formar uma banda passou a ser latente entre os irmãos, e faz com que adquirissem instrumentos musicais para realizar esse anseio. Assim se arma uma “cena”, que segundo Fernandes e Filho se comporta

como um tipo específico de contexto cultural urbano e prática de codificação espacial – oferece meios diferenciados para compreender os complexos circuitos, afiliações, redes e pontos de contato que informam as práticas culturais e as dinâmicas identitárias dos grupos juvenis, no âmbito dos espaços urbanos contemporâneos. A natureza versátil das cenas problematiza a noção de que um simples determinante (classe, gênero, raça) agiria como princípio organizador da expressão cultural coletiva. Graças ao seu caráter flexível e *antiessencialista*, às suas conotações de fluxo e corrente, movimento e mutabilidade, o conceito permite uma abordagem mais ampla tanto dos contextos industrial, institucional, histórico, social e econômico como das estratégias estéticas e ideológicas que sustentam a produção musical urbana. (FERNANDES; FILHO, 2006)

A partir desses movimentos, as bandas acabam por se organizar, e criar vínculos a partir de características em comum, como o próprio gênero musical que defendem, ou seja um reflexo daquilo que estava efervescendo através do movimento musical dessa época, em que, segundo Solano, “todo mundo começou a deixar o cabelo crescer”, e conseqüentemente, querer fazer sua banda.

A busca por equipamentos e instrumentos musicais, naquela época, foi, de certa forma, facilitada, pois, nos anos 90, houve certa abertura do mercado para as importações, tornando maior o acesso e menor o preço dos instrumentos musicais, principalmente pelo mercado chinês. Com a aquisição de instrumentos, começou,

entre eles, um movimento em direção ao que viria a ser a banda *Freak Brotherz*, em sua primeira formação.

Antes de acontecer a *Freak Brotherz*, Solano esteve envolvido, na primeira metade dos anos 90, com algumas bandas (Atecubanos, Melvin Jones e Boo Doom), cujas formações modificavam com a troca frequente de integrantes, porém o repertório permanecia o mesmo (músicas próprias, compostas pelo Solano, das quais hoje, só existem registros de gravações muito precárias, em fita K7).

Inspirado pelo irmão mais velho e envolvido pela música em seu círculo de amizade, Danilo também passou a procurar parcerias para formar uma banda. Depois de algumas tentativas com amigos, montou uma banda chamada Skeletoide, no ano de 1995 (logo antes da primeira formação da *Freak Brotherz*), em que ele já assumia a posição de vocalista.

Essa realidade em que se configura a história da *Freak Brotherz*, antes de sua formação em 1998, remonta a uma paisagem muito semelhante ao que foi o surgimento, no início dos anos 90, do Movimento Grunge na cidade de Seattle, cidade localizada no noroeste dos Estados Unidos, cujo clima é chuvoso e úmido grande parte do ano (semelhante ao clima em Pelotas).

Seattle, por ficar distante dos grandes centros culturais nos Estados Unidos, como Nova York e São Francisco, sempre acabava ficando de fora dos circuitos de shows das bandas de grande sucesso da época. Dessa forma, a juventude acabava se reunindo em seus porões, com seus amigos e vizinhos e formavam suas próprias bandas, compondo suas próprias músicas. Muitas dessas bandas, formadas nos porões e garagens das casas, perduraram, atraindo o olhar de produtores da época. Assim, surge o Movimento Grunge (Expressão que traduzia a forma “suja” de se tocar os instrumentos, ou seja, sem muita métrica ou arranjo musical definido – *Grungy* – Jargão do inglês que quer dizer lixo), formando uma geração inteira de bandas de rock na primeira metade dos anos 90, que tocavam músicas tecnicamente simples (até três acordes no máximo) com letras engajadas ao universo *underground*, muitas delas com temas ligados a depressão e angústias de ser jovem num mundo pré globalização. São exemplo dessa geração bandas como Nirvana, Pearl Jam e Soundgarden.

Os Ferreira têm a música como um traço característico familiar, existe um histórico familiar, a começar pela avó que era pianista, e o avô que tocava gaita de boca e violão. Os pais não tocam instrumentos musicais, mas demonstram gosto pela

música. O pai é fã de Bossa Nova, não de Rock, pois o Rock, segundo ele, é muito americanizado, e a mãe gosta da música pop brasileira, era fã da banda Blitz, dos anos 80. Ainda havia os primos, que escutavam, em discos de vinil, Rock e seu subgênero Metal, a partir de bandas como Iron Maiden, Kiss e bandas ligadas ao movimento do Rock gaúcho na época, como Cascavelletes e TNT. A partir desse histórico familiar, era natural, aos irmãos Solano e Danilo, se expressarem através da música.

Mas a sua singularidade, o que os tornam únicos, é a mistura que eles promovem

Antecedendo a formação da *Freak Brotherz*, em 1997, começa um mergulho mais sistemático dos irmãos no universo musical. São experiências aprendendo a tocar um instrumento, se familiarizando com o microfone, procurando informações sobre cena musical, audições de bandas do *mainstream* e do *underground* do Rock, buscando conteúdos em revistas especializadas (das que chegavam em Pelotas), assistindo a videocliques e shows (na época, através do vídeo cassete). Além disso, ambos experienciaram a formação de bandas e toda a rotina envolvida pela manutenção da mesma, como: ensaios, divergências, processos de criação, logística na montagem dos shows. E para ambos irmãos Ferreira, a hora de tocar para um público, era o momento considerado o ápice de toda a vivência com a música.

Toda essa carga potencial, esse mergulho em fontes estéticas, desdobram essa construção artística, base para que, em 1997, surgisse a banda Out of Control (como o nome Fora de Controle, segundo pesquisa feita pela banda, era um nome habitual de bandas em todo o Brasil, decidiram colocar em Inglês), com Danilo no vocal e Solano no baixo. No dia 20 de março de 1998, a partir de um primeiro ensaio tendo na formação Marcelo Crochemore na bateria, e Ricardo Pantanal, na guitarra, se fez a primeira formação da *Freak Brotherz*.

Solano e Danilo, sempre foram leitores de história em quadrinhos. Ambos cultivam um gosto maior pela leitura dos quadrinhos nacionais, principalmente aqueles assinados pelos cartunistas Angeli, Laerte e Glauco, cuja revista Chiclete com Banana trazia os personagens, hoje em dia icônicos, como Piratas do Tietê, Bob Cuspe, Mara Tara, Los Três Amigos, Geraldão, Rê Bordosa e etc.

Todos esses personagens de quadrinhos, carregam consigo, muito da influência dos quadrinhos *underground* norte-americano.

O movimento *underground* surgiu no final da década de 60, nos Estados Unidos, juntamente com as ondas contestatórias da contracultura. *Underground* é um termo em Inglês que significa “subterrâneo”, refere-se aos produtos e manifestações culturais que fogem dos padrões comerciais. (MAIA, 2014)

Gilbert Shelton, cartunista e músico americano, membro-chave do movimento *underground comix*, é o criador dos personagens ícones do *underground: The Fabulous Furry Freak Brothers, Fat Freddy's Cat, e Wonder Wart-hog*, e Robert Crumb, artista gráfico e ilustrador, reconhecido como um dos fundadores do movimento *underground* dos quadrinhos americanos, sendo considerado por muitos como uma das figuras mais proeminentes desse movimento, ao longo dos anos 60 e 70, assumem uma estética firmada em função da arte sequencial, associada a esse discurso fortemente engajado em aspectos da “contracultura”, plasmando a narrativa própria de uma geração inteira, que se vê representada e assim é influenciada por essa linguagem e atitude. Pereira relata que a contracultura,

ainda que diferindo muito dos tradicionais movimentos organizados de contestação social – e isso tanto pelas bandeiras que levanta, quanto pelo modo que as encaminhava – a contracultura conseguia se afirmar aos olhos do Sistema e das oposições (ainda que gerando incansáveis discussões), como um movimento profundamente catalisador e questionador, capaz de inaugurar para setores significativos da população dos Estados Unidos e da Europa, inicialmente [...], um estilo, um modo de vida e uma cultura *underground*, marginal, que, no mínimo, davam o que pensar. (PEREIRA, 1984)

Essa relação entre música e quadrinhos pode ser encontrada em exemplos como é o caso da banda *Big Brother and the Holding Company*, cuja vocalista era Janis Joplin (na época, leitora e fã declarada dos quadrinhos *underground*), e em 1968 lançaram um disco chamado *Cheap Thrills*. Chamaram o cartunista Robert Crumb para fazer a capa do disco em formato de quadrinhos. Essa associação da banda com a arte de Robert Crumb, parte de uma identificação com a narrativa contracultural da época, encontrada nos quadrinhos do cartunista, além de uma vinculação com a estética *underground* também inserida nos quadrinhos de Crumb.

No contexto atual, em uma associação direta entre desenho animado, quadrinhos e música, surge em 1998, uma banda, dita virtual, chamada *Gorillaz*. A banda é composta por 4 membros animados, desenhos que ganham vida a partir da

música que é produzida pelo músico Damon Albarn (vocalista de outras bandas, como *Blur*).

Essas experiências que envolvem as bandas e seus referenciais nos quadrinhos servem de referenciais artísticos nessa mesma associação da arte sequencial, na linguagem dos quadrinhos, com a banda *Freak Brotherz*.

Em meados de 1998, Danilo recorda claramente, ter lido uma tirinha dos personagens do cartunista Angeli, chamada Wood e Stock, na qual percebeu que o personagem Wood, estava levando para o banheiro uma revista dos personagens de Gilbert Shelton, *The Fabulous Furry Freak Brothers*. Essa HQ conta a história de três personagens, imersos no contexto hippie entre os anos 60 e 70, que dividem um apartamento, e passam seus dias usando drogas e a todo momento ludibriando a polícia. Danilo se identificou com o contexto *underground* que propunha aqueles quadrinhos, e imediatamente fez uma associação com o fato de estarem na formação da banda ele e seu irmão mais velho Solano, e propôs que a banda passasse a se chamar *Freak Brotherz*, em referência ao gosto pelos quadrinhos e pela narrativa que traz a contracultura como um balizador das ações daqueles personagens e contexto das histórias ali desenvolvidas.

Além disso, os integrantes da banda se contaminavam, nessa época, com a estética empregada nos elementos contraculturais presentes no disco *Freaky Style*, da banda norte americana Red Hot Chilli Peppers (banda referência para a *Freak Brotherz*), esses elementos permeiam a performance de palco. Além disso, a performance, ou estilo de tocar, juntando gêneros diferentes de música como o Funk, o RAP e o Hardcore, encontrados tanto na banda Red Hot Chilli Peppers, assim como no grupo de Hip Hop Public Enemy, denotam uma maneira mais bruta de se expressar, muitas vezes, dançando, gritando e se misturando com o público num contato direto com o espectador. Para os irmãos Ferreira, a expressão inglesa *Freak*, traduzida para o português como “esquisito”, “maluco”, “fora de controle”, “anormal”, “surtado”, faz parte de uma narrativa que tem ressonância dentro dessa cena musical, que ainda traz referências do gênero Punk Rock e Grunge, demarcando uma estética e plástica sonora, além de implicar uma atitude crítica frente à sociedade capitalista.

Há uma associação natural feita pelo público, a partir da presença da expressão em inglês *Brotherz* (com “s” no final significa “irmãos” na tradução para o português), no nome da banda, e a presença dos irmãos Ferreira na formação da mesma. Porém, segundo os integrantes, a ligação, entre as expressões, acaba sendo mais associada

a questão da “brodagem” (neologismo para parceria), a camaradagem entre os integrantes.

O relacionamento entre os integrantes hoje, é de maturidade, pois o tempo e o convívio, trouxe o tempero da ponderação, que fez com que aprendessem a lidar com as diferenças. De certa forma cada um tem um papel importante na composição e andamento da carreira da banda, Solano, é o principal compositor, Danilo se considera um “sensor”, brinca com isso pois ele é quem revisa letras e os pormenores de harmonias etc.

A *Freak Brotherz*, assim como outras banda que trazem em sua formação uma relação consanguínea entre os integrantes, como AC/DC com os irmãos Young, Van Halen com os irmãos Eddie e Alex Van Halen, Sepultura/Cavallera Conspiracy com os irmãos Max e Igor Cavallera, entre muitas outras, aprendeu, pelo bem da longevidade de uma carreira, a se reconhecer como fruto de um esforço em conjunto, alinhando uma caminhada através de sua arte, de reconhecimento a partir de uma performance característica, um ideário em torno da produção de eventos no intuito de divulgar outras bandas do *underground*, pela construção de uma narrativa engajada politicamente e um poder de se reinventar a cada desafio. Dessa forma, aqui, fica claro um caminho ao qual esse trabalho se propõe, voltado ao processo de formação da banda *Freak Brotherz* associada a expressões das Artes Visuais.

Segundo Danilo, hoje, vivemos um momento “inóspito” na música. É raro encontrar, nas bandas e artistas da atualidade, uma relação de “brodagem” entre os integrantes, aquilo que se manifesta na camaradagem, intimidade e empatia, e se amplia nas relações através do fazer artístico, no campo da música.

Nessa perspectiva, a banda considera fundamental a sintonia e ligação entre seus membros, levando em conta o grau de comprometimento e empatia entre seus integrantes, para que, concretamente, se tenha uma produção artística musical que perdure. O que a *Freak Brotherz* defende, de uma forma geral, é a liberdade para produzir arte, sem imposições. Ao manter uma regularidade de ensaios, uma vez por semana, há mais de 20 anos, fundamenta essa conexão, firmado na “brodagem”, o empenho com a produção artística da banda.

A *Freak Brotherz*, quando está no palco fazendo o show, expressa sua arte através das letras, sonoridade e performance, incluindo: figurinos, cenário, movimentação no palco, uma postura, que segundo Danilo representa um conceito: ser combativo, político e crítico, frente a realidade social. Esse argumento está

presente em todas as composições musicais da banda, externando uma forte postura ideológica da banda, sem estar atrelada nem comprometida com qualquer tipo de movimento social ou político específico.

Em relação às influências no mundo da música, as principais bandas e gêneros musicais nos quais a *Freak Brotherz* se inspira e tem por espelho, são: o movimento Punk Rock⁴⁶, o Hardcore⁴⁷ e bandas como Rage Against the Machine e Red Hot Chilli Peppers, além das bandas ditas do Rock Gaúcho dos anos 80, como Cascavelletes e TNT.

A grande influência na escrita do Solano, como compositor, vem de sua principal leitura, os quadrinhos. Revistas como Chiclete com Banana e as tirinhas dos personagens concebidos e desenhados pelos quadrinistas Angelí e Laerte, trazem uma carga significativa e um discurso ideológico e acabam por fazerem parte da formação artístico discursiva da banda.

Em relação à discografia, a *Freak Brotherz* gravou 3 CD's demos, várias coletâneas, 3 vídeos clipes (das músicas Pisa Fundo, Tudo ao Contrário e o mais recente Da Don Pedro a Benjamin) e dois CD's oficiais. No ano de 2007, lançam seu primeiro CD intitulado Dentro da Ideia, gravado em Pelotas (entre os anos de 2004 e 2007), no estúdio de Ricardo Pantanal. São 13 composições, que constituem uma compilação dos primeiros 15 anos da banda, ou seja, músicas feitas desde o início da banda (2007). O segundo CD, Guerra Invisível, foi gravado no ano de 2016, no estúdio A Vapor, em Pelotas. Esse segundo disco traz 12 composições misturando músicas de arquivo, com músicas mais atuais. A música considerada como o maior potencial comercial da banda, segundo Danilo, é *Veja*. Já as músicas que descrevem a *Freak*, segundo Solano, são *Desigual* e *Da Dom Pedro a Benjamin*.

⁴⁶ Punk rock é um movimento musical e cultural que surgiu em meados da década de 1970 e que tem como características principais músicas rápidas e ruidosas, com canções que abordem ideias políticas anarquistas, niilistas e revolucionárias. Também abordam em suas letras problemas sociais como o desemprego, a guerra, a violência e drogas; ou o contrário disto: temas como relacionamentos, diversão e sexo. https://pt.wikipedia.org/wiki/Punk_rock (consulta 31-08-2018)

⁴⁷ Após a primeira onda punk ocorrida em 1977, que contava com bandas americanas e europeias como *Ramones*, *Dead Boys*, *Television*, *Sex Pistols* e *The Damned*, surgiu, nos Estados Unidos, uma cena de grupos de cidades costeiras no Sul da Califórnia. Esses grupos extremaram o punk rock, acelerando o andamento das músicas, aumentando o contexto social e político relacionado às letras e incluindo uma forma mais agressiva na atitude e no visual. Em geral, eram formados por garotos, surfistas, skatistas e suburbanos. Todos eram fãs de punk rock e esportes radicais que resolveram colocar seu universo individual na música e criar um dos estilos com o maior número de adeptos no rock, o **Hardcore**, que significa "núcleo-duro". [...] as bandas mais influentes na cena Hardcore foram: *Dead Kennedys*, *Germs*, *Black Flag*, *Middle Class*, *The Adolescents*, *Suicidal Tendencies* e *Vicious Circle*. <https://www.infoescola.com/musica/hardcore/> (consulta 31-08-2018)

Embora não exista uma tendência a temáticas pré-definidas para as composições, as músicas são o retrato daquele momento em que estão compondo. Mas há linhas temáticas nas músicas, perpassadas pelo ideário sócio-político de sua crença no mundo. Esse tema permanece desde a formação da banda.

Existe uma preocupação em resgatar composições que estão no acervo da banda, mas que não fazem parte do repertório gravado nos CD's, também há um empenho para que composições novas também sejam valorizadas no repertório de shows, mesmo não fazendo parte dos CD's também. E além de se ter certa inquietude em dar atenção especial para as letras e temáticas a serem abordadas nas músicas, também se tem uma preocupação em manter a característica sonora da banda nas composições, com músicas que carreguem a levada do Rock, Hardcore, Funk e tragam elementos da música brasileira, como percussão.

Todos integrantes têm participação ativa e liberdade nas composições. Essa formação, que tem 10 anos, conta com Clovis na bateria, Rodrigo na guitarra, Solano no baixo e Danilo no vocal, sendo a formação mais longeva da *Freak Brotherz*.

O ponto máximo para a banda, é quando acontece o show, quando há o contato direto entre a performance da banda no palco e a energia que o público devolve para a banda, gerando ressonância à potência sonora e estética. Ao longo da carreira da *Freak Brotherz*, essa experiência do show passou a ser um termômetro em relação a algumas experimentações que a banda se propôs a fazer, dentre elas a estética relacionada ao figurino, quando trazem para o palco figurinos diferentes daqueles que o público estava acostumado (guarda roupas próprio de cada membro), marcando algumas fases da banda.

Até o ano de 2008, os integrantes da *Freak Brotherz*, sempre adotaram, cada integrante, um vestuário próprio para as apresentações, ou seja, não havia nenhuma combinação prévia sobre um vestuário, como figurino para os shows. Apenas usavam roupas que já faziam parte de seu guarda-roupas cotidiano. Em 2008, a banda foi convidada por um grupo de



jovens universitários, para gravar o videoclipe da música *Dentro da Ideia*, do primeiro CD da *Freak Brotherz*. Porém o videoclipe, acabou nunca sendo finalizado, ficando apenas alguns registros de gravação. Porém, o figurino utilizado para o videoclipe, foi adotado pela banda para fazer parte uma série de shows em alusão ao lançamento do CD *Dentro da Ideia*. Tal figurino era uma mistura de roupas encontradas em um brechó, dando a ideia de os integrantes serem gangsters/contraventores.



Figura 11 - Show teatro Sete de Abril

Em 2010, inspirado por uma das principais bandas dentro de seu leque de influências, no caso os Beastie Boys⁴⁸, que em seu quinto álbum, chamado *Hello Nasty*, dentre as 22 músicas, *Intergalactic* foi escolhida para ganhar um videoclipe, no qual os integrantes aparecem usando macacões e dançando como robôs, Solano encontra, por um acaso, passando

em frente a um brechó, macacões cinza, de manga comprida, típico de trabalhadores rurais, lembrando as usadas pelos Beastie Boys, no clip de *Intergalactic*. Além dos Beastie Boys, também uma banda de Porto Alegre chamada Bataclã F.C (outra referência para a *Freak Brotherz*), usa macacões como figurino.

⁴⁸ Beastie Boys foi um grupo de hip hop americano de Nova Iorque formada no ano de 1980. Os seus integrantes são Michael Diamond (*Mike D*), Adam Yauch (*MCA*) e Adam Horovitz (*Ad-Rock*). Todos os três membros são de ascendência judaica. Os Beastie Boys foram a primeira banda de rap formada por brancos a ser bem-sucedida e um dos poucos projetos dos primeiros tempos do hip-hop, que ainda, faz grande sucesso. O seu rap, influenciado pelo rock e punk, teve um impacto significativo em outros artistas, dentro e fora da cena do hip-hop. https://pt.wikipedia.org/wiki/Beastie_Boys (consulta 31-08-2018)

Essas bandas (Bataclã F.C e Beastie Boys) por serem influência musical e referencia artística para a *Freak Brotherz*, ditam a tendência a partir do momento que balizam o figurino da própria *Freak Brotherz*. Assim, a banda passa a usar como figurino o macacão em seus shows.



Figura 12 - Beastie Boys no clipe de *Intergalactic*

Essa influência dos *Beastie Boys* para a *Freak Brotherz*, é evidenciado quanto a articulação de novas sonoridades (músicas com instrumentos diferenciados, como



Figura 13 - Foto divulgação *Freak Brotherz*,

percussão e teclado), no uso de figurinos para os shows e também a partir da produção de videocliques.

No início da banda, os integrantes da *Freak Brotherz* vestiam-se de acordo com a influência direta do movimento Grunge, dos anos 90: camisas de flanela, calça larga tipo *cargo* e tênis da marca *All Star*. Essa expressão da personalidade da banda, a partir das roupas usadas pelos integrantes,

também constitui um fragmento na formação estética da banda. Por vez de forma intuitiva, por outra de forma mais elaborada, os figurinos, ou vestimentas, é a expressão do próprio movimento discursivo da banda.

Em 2016, no lançamento do disco *Guerra Invisível*, a *Freak Brotherz* adotou um figurino constituído por jaquetas de couro, todos de preto, refletindo a carga referencial que a banda carrega a partir do Punk Rock, principalmente em relação a banda *Ramones* (influência da banda também).



Figura 14 - Foto tirada no show de lançamento do disco *Guerra invisível*, em agosto de 2016

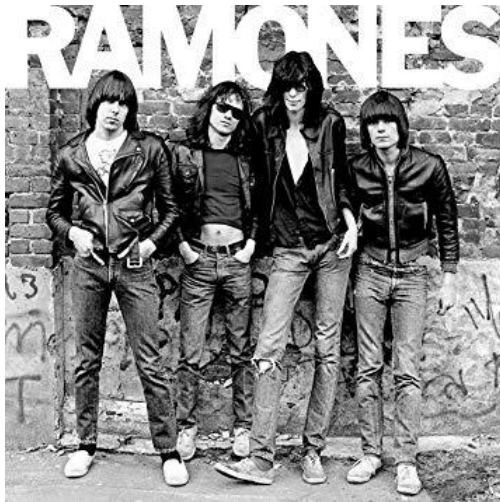


Figura 15 - Capa do disco em comemoração dos 40 anos da banda RAMONES

No começo da banda, ao longo dos anos 90, os integrantes procuraram estar o mais natural possível, ou seja, as roupas e figurinos para os shows eram montados a partir das roupas que cada integrante se sentisse a vontade, caracterizando um modo de ser e naturalizado, andavam assim cotidianamente, onde, naquela época (início dos anos 90), como não tinham muita opção, viviam na mais autêntica realidade.

Em Pelotas, no contexto dos anos 90, as festas estavam concentradas em certos núcleos

sociais. Existiam festas frequentadas por uma elite, caso de boates como Engenho Santa Inácia, Casa de Miró, Patrimônio, Piratas e Tulha. Existiam festas com apelo mais popular como Bailão Estrela Gaúcha, New Hipoppótamos e Egos Bar. E também existiam festas que reuniam um público universitário (alunos e professores), como o bar Porto 622, Mafuá das Artes, Boate do Direito, Festa da Odonto e a Hora Feliz da Arquitetura. Nessa época, existiam muito poucos lugares para o nicho mais específico de público, como o pessoal que era adepto do gênero musical Rock (e suas variações). Existiam nesse gênero o Barará, bar frequentado pelo pessoal que curti a cultura Rock e Metal (cultuavam desde bandas do gênero Metal, como *Iron Maiden* entre outras, usavam vestimentas pretas e cabelos compridos). Ali as pessoas podiam escrever ou desenhar nas paredes, e a bebida especial era a cachaça. Outro lugar

mais alternativo, que sempre frequentou desde o início dos anos 90, foi o *Bar 24h*, uma distribuidora de bebidas atendendo o público direto na calçada.

Assim, no início da *Freak Brotherz*, em 1998, não existiam festas ou lugares adequados na cidade de Pelotas que recebessem o show da banda, dado o gênero musical da *Freak*, (rock, punk, RAP, hardcore), e a própria precariedade da banda. Por isso, eles mesmos organizavam seus próprios shows. O movimento das bandas em Pelotas, na segunda metade dos anos 90, se manifesta como uma irmandade, ou seja, as bandas andavam juntas, se emprestavam instrumentos, além de os integrantes serem amigos, como era o caso das bandas BK, M26, Punho Cerrado, Arquivo Rasta, Mew Kish, Gargamel, Banda Bizarra, Ponto Zero entre outras. A partir dessa relação próxima e harmoniosa entre as bandas, se evidencia a formação de uma rede de contatos e trocas de experiência e materiais.

Ao assumir o controle na organização dos seus próprios shows e festivais, e fazer toda a produção, manifestou-se a possibilidade de promoverem um evento em que todas as bandas que se encontrassem na mesma situação (bandas que não tinham um nicho específico para expor seus trabalhos autorais) pudessem tocar. Como a organização de um evento (aqui, no caso, um festival) demanda muito trabalho, eles, decidiram então, agregar mais bandas para tocarem juntos no mesmo evento, divulgando coletivamente seus trabalhos artísticos autorais, e é sob esse ímpeto que surge o *Freak Festival*.

A história da *Freak Festival* começa quando, depois de 5 edições de um festival chamado *Noise Rock*⁴⁹, Solano assumiu a organização do tal festival e realizou a 6ª edição do *Noise Rock*, no Clube Caixeiral em Pelotas, em que participaram bandas tanto de Pelotas como a *Banda Bizarra*, quanto bandas de Rio Grande, como a *My Bike Is Blue*.

Em 2001, com todo o aprendizado acumulado (pela organização do festival *Noise Rock*), Solano organizou a primeira edição da *Freak Festival*, que aconteceu no bar *Entre Nós*. Foram dois dias de festival reunindo diversas bandas locais (*BK*, *Ponto Zero*, *No Name* e *Marcelinho Rapper*). Nessa primeira edição a *Freak Brotherz* tocou nos dois dias do festival. A segunda edição da *Freak Festival* foi realizada em 2003,

⁴⁹ Festival que aconteceu ao longo dos anos 90, que reunia bandas de rock na cidade de Pelotas, e era organizado pela Simone Del Ponte, hoje baterista da banda pelotense *She Hoos Go*.

no Jardim Lauthrek⁵⁰, sempre com o objetivo de trazer para a vitrine as bandas com trabalho autoral.

A terceira e a quarta edições do Freak Festival, foram realizadas respectivamente em 2005 e em 2012, no galpão do Rock, no Porto de Pelotas.

Nesse tempo, entre a quarta e a quinta edições da Freak Festival, as Leis de Incentivo à Cultura, tanto estadual (Lei de Incentivo à Cultura - LIC) quanto municipal, através da Secretaria da Cultura do Município de Pelotas, Pró-cultura, ganharam força entre os artistas e produtores locais, chamando a atenção também da banda *Freak Brotherz*, permitindo acesso para voltarem a realizar a Freak Festival. Em princípio esses subsídios vindos por parte da Prefeitura e Estado foram motivo de crítica da própria banda, porém a banda passou a se inscrever nos editais para concorrer ao incentivo para voltar a realizar a Freak Festival. Em 2016, fizeram a 5ª edição da Freak Festival (com as bandas Medialuna, BullsEye, She Hoos Go, Gagui Idv, Sistema Falido, Meigos Vulgos e Malvados e *Freak Brotherz*), e em 2017 a 6ª edição (ambas realizadas na rua Dr. Alberto Rosa, entre Conde de Porto Alegre e Benjamin, em Pelotas), tudo com o subsídio do projeto Pró-Cultura, da iniciativa municipal.



Figura 16 - Poster Freak Festival

Em todas as seis edições do festival, bandas com músicas autorais, eram incentivados a participar, assim como a diversidade das bandas em gênero musical, buscando, no festival, o retrato da cena musical de Pelotas de cada época.

Considerando o cenário nacional e mesmo internacional, existe uma diversidade enorme de festivais, de cunho local (Freak Festival), regional (Califórnia da Canção),

⁵⁰ Casa que faz parte do patrimônio histórico de Pelotas, onde viveu o escritor João Simões Lopes Neto, e onde escreveu boa parte de sua obra literária.

nacional (Planeta Atlântida) e internacional (Rock in Rio), espalhados pelo mundo. Todos os festivais, hoje em dia, trabalham com uma certa abertura para a diversidade de gêneros musicais, alguns mais que outros. A Freak Festival, abre a oportunidade para a diversidade de gêneros e estilos, entretanto, julgam interessante convidar uma banda de fora da cidade de Pelotas, para que, a banda leve a produção da cidade, num festival de qualidade, para outros lugares.

A banda *Freak Brotherz*, ao longo dos 20 anos de existência, foi marcada por diversas incursões fora da cidade de Pelotas, e até mesmo fora do estado do Rio Grande do Sul, no intuito de fazer shows e promover a banda. Essas viagens marcaram a banda de forma a construir um legado histórico, potencializando a relação entre seus integrantes e firmando a identidade sobre a performance artística da banda.

A *Freak Brotherz* tocou, em algumas oportunidades, entre os anos 90 e 2000, em Porto Alegre, principalmente no bar Garagem Hermética. Solano morou na capital durante uma época, abrindo esse caminho no espaço da música autoral por lá. Circulou pelo circuito musical e alçou a Freak a um patamar pareado com as bandas que estavam se sobressaindo na cena da época, como Ultramen e Comunidade Ninjitsu. Porém, ao voltar a morar em pelotas, Solano perdeu o contato com os produtores e donos de casa noturnas de Porto Alegre, deixou de tocar com frequência por lá, diminuindo os holofotes para a banda na capital.

Em 2004, a *Freak Brotherz* foi convidada para ir tocar em Rondônia, lugar mais distante em que a banda já esteve. Isso se deu devido um movimento de permuta, em que veio uma banda de Rondônia para tocar em Pelotas, assim a *Freak Brotherz* se responsabilizou por “apadrinhar”, acompanhando a banda em todos eventos já pré-agendados pela própria banda de Rondônia.

Partiram, assim, em uma excursão de três dias atravessando o país, junto as bandas pelotenses Radox e Nação Suburbana, também de Pelotas, os levaram para uma “saga Amazônica”.

Em São Paulo, passaram pela experiência de gravar com Rick Bonadio⁵¹ (Experiente profissional do mercado fonográfico brasileiro tem em seu currículo a descoberta de grandes nomes da música como Mamonas Assassinas, Charlie Brown

Jr., Tihuana, CPM22, Los Hermanos), ao se classificarem como finalistas do festival Skol Rock⁵². Rick produziu a música Pisa Fundo. Essa passagem foi um marco, por terem entrado em contato com uma estrutura de gravação profissional, afora terem tocado para um grande público em nível nacional.

Em 20 anos de carreira na música e na arte, a *Freak Brotherz* angariou uma legião de fãs e entusiastas por sua obra, atraídos pela banda a partir dos vários elementos que constituem a própria estética “freakbrodiana”. Fragmentos, esses, ligados a própria performance em detrimento dos shows e artefatos como os videoclipes, o discurso e sonoridade proferidos a partir das músicas, uma narrativa impregnada pelo espectro underground presente nos vários artefatos artísticos ligados a arte sequencial que os representa, até as atitudes em nível de produção cultural a partir da realização da *Freak Festival*.

Esse indivíduo que tem identificação com a estética da banda, pode ser descrito como uma pessoa eclética em relação a sonoridade. Esse “freakbrodiano” é o sujeito que gosta de música em todos os sentidos, de escutar a dançar, é uma pessoa que possivelmente se identifique com uma arte corporal, caso dos piercings e das tatuagens, é adepto de adereços de vestuários como boné, usa frequentemente camisa xadrez e tênis da marca *All Star*, age quase como se fosse um personagem de quadrinhos. Pelo tempo que já tem a banda, esse indivíduo, quando adolescente, andava com calças largas e camiseta de banda. Hoje em dia, é o cara que não perdeu a identidade colada a essa estética, indo aos shows da *Freak* usando a mesma camiseta de banda.

Esse público que frequenta os shows da *Freak Brotherz*, está, de alguma forma, identificada com essa estética proposta pela banda, a esse conjunto de fragmentos que formam esse arcabouço poético associado desde a sonoridade das músicas (gênero musical da banda), a *performance*, ao discurso e aos apelos artísticos que os atravessam e delineiam a estética própria da *Freak Brotherz*.

A cidade de Pelotas, ao longo de sua história, é marcadamente um território onde estão registradas, uma diversidade muito grande de expressões artísticas, por

⁵²O Skol Rock foi o maior evento para novas bandas já realizado no Brasil, em todos os tempos! Foram produzidas 5 edições, de 1995 a 1999, dando oportunidades para muitos grupos de “garagem” tocarem em uma estrutura profissional jamais vista neste segmento. A exposição a uma mídia nacional pesada e a parceria com a MTV promoveram o lançamento de muitos talentos no mercado. (<https://www.upgpromo.com.br/skol-rock>) (consulta 01-09-2018)

vezes ligadas a própria cultura étnica (danças típicas, cultura gastronômica, artes visuais, literatura), por vezes construída a partir, tanto de efervescências que ali afloram, partindo dessa raiz histórica, como a partir de iniciativas diversas e externas, como a própria potência advinda da música. Há, também, um potencial comercial nessa cena musical de Pelotas. E hoje com a descentralização da produção cultural, a própria globalização, uma certa cultura das redes (*web*), libertam potenciais, gerando produções em todos os níveis da arte, incluindo a música, já que o nicho de consumo, hoje em dia, está aonde o artista quer e pretende chegar.

O distanciamento geográfico em relação a capital do estado do Rio Grande do Sul (Porto Alegre), a circulação de uma juventude cosmopolita, devido à presença de diversas universidades, além de uma tradição histórica em relação a produção cultural (música, teatro e dança) que prevalece na cidade de Pelotas, fazem com que surjam cenas de fomento artístico, com características próprias, gerando artefatos artísticos com arestas diagnósticas a região.

Pelotas é o lugar em que a identidade da *Freak Brotherz*, se constitui. O discurso nas letras está atrelado à vida cotidiana da cidade. Os problemas universais que afligem a sociedade, são articulados através da rotina nas ruas de Pelotas. Andar na rua e saber que se construiu uma história na cidade de Pelotas é um dos principais gatilhos na composição das músicas. Existem lugares em Pelotas, que segundo os irmãos Ferreira, serviram de pontos de encontro com os mesmos amigos e conhecidos de cena musical em Pelotas: Bar Pássaro Azul e a zona do Porto de Pelotas. As festas para Sindicatos, comícios políticos, festivais diversos, palcos na rua, festividades da própria cidade, foram lugares que a *Freak Brotherz* mais tocou ao longo da carreira.

Para Solano, a banda é uma peça central na história da música em Pelotas. A banda tem sua importância como promotora de evento, e isso se confunde com a própria cena Rock em Pelotas. A *Freak Brotherz* ajudou a construir a história dessa cena musical de Pelotas a partir de sua presença artística aqui.

Em se tratando do movimento da música, dentro da esfera que abrange o gênero musical Rock, com tendência ao Hardcore, ao mesmo tempo que trazendo uma carga discursiva advinda do movimento *underground*, a *Freak Brothers* é um dos principais representantes de uma cultura que extravasa em sua poética e incitação à produção cultural, uma formulação artística singular. Straw, observa a importância do localismo aqui exposto, e articula que

aqui, a força articulatória de práticas musicais específicas deslocou muitas vezes a integridade das comunidades culturais como garantia do sentido da música, mas pode-se ainda encontrar um privilégio do geograficamente local como garantia da continuidade histórica dos estilos musicais. (STRAW, 1991)

Nessa perspectiva, torna-se evidente o posicionamento da banda diante de sua poética, a qual eles construíram neste lugar, junto a outras bandas. Externalizam um discurso narrativo contracultural, despojando uma estética visual própria, afirmando um posicionamento autoral no estilo musical, nas letras das músicas e na atitude em *performance*, tencionando empatia e promovendo seus semelhantes na música ao empreender e promover a cultura através da organização de eventos especializados (*Freak Festival*).

A data de 28 de agosto de 1979 foi um marco para o momento político e social do Brasil, dia que passou a vigorar a Lei da Anistia, que isentava e libertava preso políticos e permitia a volta dos exilados para o Brasil. O período mais rígido da ditadura militar, conhecido como anos de chumbo (a partir de 1968), por consequência da promulgação do *Ato Institucional número 5* (lei que garantia plenos poderes aos militares, intervindo da forma que lhes fosse conveniente dentro dos estados e municípios brasileiros), forçou intelectuais, militantes de esquerda e artistas a saírem do Brasil, se exilando em países, principalmente, da América Latina e Europa. Com a anistia, abriu-se a possibilidade do retorno para o Brasil de artistas, como por exemplo: Caetano Veloso e Gilberto Gil exilados em Londres, e Chico Buarque exilado na Itália, assim o país começa a retomar a produção artística de forma lenta e gradual.

Até a metade dos anos 80, a juventude, já acostumada com o *modus operandi* do governo militar na condução das políticas sociais, econômicas e culturais no Brasil, tinha pouco ou nenhum acesso a informações e materiais sobre música, tanto feita tanto no Brasil, quanto no mundo, como lançamento de discos, promoção de festivais e aparecimento de novos artistas e bandas. Não existiam revistas especializadas em música, as rádios, na sua grande maioria, obedeciam a uma programação enlatada e atrasada, vinda de listas produzidas pela revista *Billboard*, e a televisão, afora programas como o *Mocidade Independente*, veiculado pela Bandeirantes, e que durou 6 meses (entre os anos de 1981 e 1982), sob o comando de *Nelson Motta*, somente o *Fantástico* da rede Globo, exibia videocliques de artistas nacionais e internacionais (esses videocliques tinham produção baixa e na grande maioria eram vídeos ao vivo, feito a partir da performance do artista, com alguma raras exceções). Nessa época, dos anos 80, o disco de *Vinil* e a fita *Cassete* eram as tecnologias a disposição da

população, além do rádio e televisão, para desfrutar de música em suas casas. Nas rádios se consolidava o cartucho (também chamada de *stereo 8*, constitui uma tecnologia de armazenamento magnético de áudio, muito semelhante ao Cassete) em substituição ao rolo de fita magnética, na execução das músicas e propagandas.

A partir do ano de 1985, com a abertura política, eleição de Tancredo Neves (desvinculado do governo militar), e a própria Anistia, começa um movimento de abertura, também, em relação a produção e divulgação em massa vinculada à música no Brasil. Bandas brasileiras, que vinham galgando carreira ao longo da primeira metade dos anos 80, como *Paralamas do Sucesso*, e movimentos da música como o *Rock de Brasília*, além das grandes bandas internacionais, como *Queen* e *Iron Maiden*, passam a chegar à grande massa consumidora, tanto pela produção de mídias especializadas (caso da fundação da revista BIZZ no Brasil, que data de 1985), quanto da grande iniciativa da primeira edição do *Rock in Rio*.

Na segunda metade dos anos 80, o crescimento do acesso e consumo de música, em especial música pop/rock, foi bastante grande, em parte pela abertura política, que não mais censura as mídias especializadas permitindo acesso à produção jornalística especializada e à distribuição. As rádios passam a diversificar suas programações, surgindo rádios segmentadas por gêneros musicais (caso da rádio *Ipanema* de Porto Alegre e da *89 Rock* de São Paulo), e também se abre o precedente para o surgimento de grandes redes de rádios voltadas ao público jovem no Brasil (caso da *Transamérica*, e nos anos 90 da Rede *Jovem Pan*). A televisão, a partir de 1990, traz ao público brasileiro a linguagem do videoclipe através da inauguração da MTV Brasil, que

surgiu no Brasil após uma parceria firmada entre sua detentora, a norte-americana Viacom, com o grupo de comunicação brasileiro *Abril*. O canal estreou em 20 de outubro de 1990, sendo a terceira versão da MTV a ser lançada no mundo e por mais de 20 anos foi transmitido em TV aberta no país. [...] Desde outubro de 2013 o canal abandonou a denominação "Brasil", passando a se chamar apenas MTV, assim como outras filiais do canal. (fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/MTV_\(Brasil\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/MTV_(Brasil)); acessado em 23-09-18).

As produções em videoclipes, até então, não traziam uma linguagem estética artística própria, e sim priorizavam as performances do próprio artista interpretando suas canções. A partir do momento em que se passou a dar um maior valor à imagem, em detrimento da própria música, artistas e designers passaram a trabalhar o visual, a imagem. Nessa nova forma de exposição, misturando linguagens e fazendo com

que, muitas vezes, o videoclipe tome maior importância frente à música, ao artista e a banda.

A década de 90 propõe uma nova perspectiva para a produção musical. Essa, passa a se projetar, associada à imagem, seja em vídeos ou em shows transmitidos pela MTV, assim, fornecendo um caráter artístico diferenciado para essa circulação e exibição artística, produzindo um comportamento, ditando uma linguagem e expondo na “vitrine” do *mainstream*, bandas que estavam já na estrada há algum tempo. Segundo Junior

o denominado *Mainstream*... implica uma circulação associada a outros meios de comunicação de massa, como a TV (através de vídeos), o cinema (as trilhas sonoras) ou mesmo a internet (recursos de imagem, plugins e wallpapers). (JUNIOR, 2006)

Expandindo essa análise para além do campo somente da música e transcendendo as questões pertinentes a própria comunicação, é pertinente, aqui, considerar a produção, circulação e exibição de artefatos produzidos no espectro das artes como um todo, tangenciando a discussão a partir do campo das Artes Visuais Contemporâneas. A proposição de uma circulação mais rápida e eficaz de um produto artístico através dos meios midiáticos/tecnológicos, também é uma realidade que caracteriza o próprio movimento pós-moderno da arte. Anne Cauquelin, elucida que

Essa lei que governa a emissão e a distribuição de informações na mídia escrita e audiovisual é também a que gere o mundo da arte. Em outras palavras, esses agentes ativos são os verdadeiros produtores. São eles que produzem o valor como resultado de sua corrida de velocidade. (CAUQUELIN, 2005)

Essa é uma realidade, que desde o início dos anos 90, no Brasil, se beneficia a partir da abertura política, assim como abertura, também, para a expansão e formação de redes de rádio, abrindo a possibilidade de um intercâmbio cultural maior (visibilidade dos artistas brasileiros fora do Brasil, e entrada de artistas estrangeiros e suas obras no Brasil).

É um momento no qual a indústria fonográfica se reinventa, se aproximando das artes através do vídeo, não mais como simplesmente trilha sonora de filmes, mas agora o audiovisual, através da produção de vídeos, é produzido para acompanhar a música, gerando um novo produto cultural.

A partir dessa nova ordem mundial da globalização, muitas foram as bandas internacionais que passaram a ser conhecidas em todo o mundo, muito pela qualidade na produção de seus videoclipes. O caso da banda Red Hot Chilli Peppers, por exemplo, que já havia lançado alguns discos, desde os anos 80, como *Freaky Styley* de 1985, produzido por George Clinton (considerado “pai” do gênero musical Funk e também famoso por suas bandas Funkadelic e Parliament, pioneiros da cultura da música Funk dos anos 70 e 80), e só foram acontecer midiaticamente, em espectro global, com o quinto álbum, chamado *Blood Sugar Sex Magic*, de 1991. Desse disco, a música *Give it Up* ganhou grande repercussão e alçou a banda para o grande sucesso mundial, principalmente devido à produção do videoclipe da música, com direção e produção do fotógrafo e diretor francês Stéphane Sednaoui.

A partir do videoclipe *Give it Up*, a banda Red Hot Chilli Peppers, ganhou uma série de prêmios, dentre eles o de melhor direção de arte e vídeo inovador no MTV Vídeo Music Awards (É uma das maiores premiações da música americana criada em 1984 pela MTV, de forma a enaltecer os melhores videoclipes do ano).

Essa estética da banda Red Hot Chilli Peppers, que se aproxima, através do vídeo, do mundo das artes através da performance, figurinos e discurso, conversa e se aproxima do delineamento estético presente na banda *Freak Brotherz*. As letras das músicas, as atitudes performáticas nos shows, as roupas e acessórios usados tanto nos shows quanto nos videoclipes e certa formatação visual, se aproxima de uma linguagem proposta pela arte sequencial, donde podemos vislumbrar um paralelo com a estética encontrada, também, na banda *Freak Brotherz*.

A expressão inglesa “Freak”, circulava pelo vocabulário da juventude dos anos 90, por ocasião da massificação gerada pelos movimentos midiáticos em torno do gênero musical Grunge. Dentre as bandas que representaram esse movimento, estão o Pearl Jam (ainda em atividade) e o Nirvana (banda que encerrou suas atividades depois da morte do vocalista Kurt Cobain, em 1994). Podemos citar, também, a banda Silverchair, cujo segundo álbum, de 1997, leva o nome de *Freak Show*, e traz a música *Freak*. Na letra, falam sobre estar isolado por não se enquadrar ao status quo da sociedade, daquela época.

Visto a contextualização que se faz a partir de um levantamento de fatos históricos, além de aspectos ligados ao apelo e consumo através das mídias e produção de artefatos artísticos mediante essa realidade à época em que surgiu a banda *Freak Brotherz*, ficam evidentes os fatores que balizam diretamente a estética

da banda, tendo a arte sequencial, através dos quadrinhos, como fonte discursiva e visual para esse delineamento. As bandas que são referências estéticas para a *Freak Brotherz* também são fontes inspiradoras nessa construção de um discurso próprio, singular, assim delineando um lugar onde acontece essa produção artística, essa cena em que a banda está alocada dentro da cidade de pelotas. Segundo Will Straw

A maneira pela qual as práticas musicais dentro de uma cena se ligam a processos de mudanças históricas que ocorrem dentro de uma maior cultura musical, será base significativa da maneira pela qual tais (práticas musicais) estão posicionadas dentro dessa cena no nível local. (STRAW, 1991)

Essa prática musical, da qual fala Straw, está enraizada na formação estética da *Freak Brotherz*, em se tratando da identificação natural que acontece entre eles e outras bandas que falam e articulam a mesma linguagem, sendo atravessados pelos vários aspectos ligados ao campo das artes visuais, se apropriando das linguagens singulares dessa via. Esses fatores identitários, no caso: o atravessamento a partir da arte sequencial no discurso e construção de uma linguagem visual, a performance gerada a partir da produção de videoclipes e a produção cultural aventada pela *Freak Brotherz*, a partir do desenvolvimento e prática curatorial na realização da *Freak Festival*, são os balizadores da formação estética que procuro delimitar nesse trabalho, com vistas a identificar e qualificar o lugar da banda, junto a uma cena musical na cidade de Pelotas.

A banda, na trajetória de 20 anos, adota tendências, muda o visual, transgride com a forma de se fazer música autoral no “descentro” dos acontecimentos, no obscuro da centralidade do que o sistema das artes propõe frente a vitrine da ebulição dos fatos culturais. Amadureceram os discursos e direcionaram uma carreira para um sucesso, o seu conceito de sucesso, que segundo eles, está embutido de reconhecimento pelo público, que os reconhecem em suas músicas, pelo apelo visual e performático, o que fomenta a continuidade do projeto, gerando poesia.

Aqui evoco o *underground* como espectro constitutivo de um movimento contracultural, e que se manifesta através da banda, delineando sua estrutura, comportamento e discurso. Segundo Capellari,

o termo *underground*, adotado pelo movimento contracultural [...] evoca sentidos aparentemente antinômicos: de um lado, na literalidade da palavra, refere-se ao mundo subterrâneo, ou seja, invisível aos habitantes da superfície terrestre; de outro, por se assumir como veículo de difusão desse mundo obscuro, se traduz em plena visibilidade. Antinômicos apenas na

aparência. A rigor, o *underground* ensaiou-se como explicitação do proibido, conquanto desejado; e como exploração, a céu aberto, das potencialidades humanas negadas pela razão. Isto por que, ao contrário das correntes culturais assumidamente secretas, o *underground* foi a manifestação, em plena luz do dia, de anseios que, presumivelmente, dormitavam camuflados pelas trevas. Pois, tanto no sentido figurado quanto na sua literal acepção, tais anseios foram soterrados pela cultura dominante, manifestando-se, quando muito, em heresia, ato falho ou metáfora poética. (CAPELLARI, 2007)

Ao descrever e traçar paralelos em relação a singularidade da expressão artística da banda, ao seu fazer poético, fica evidente que a banda *Freak Brotherz* empenhou, ao longo dos anos, uma potência artística multifacetada, assim, percorrendo caminhos através de diversas áreas e campos da arte, vê-se ao mesmo tempo manifestações de certas tendências políticas (aqui não políticas partidárias, mas políticas ligadas às questões sociais), trazendo à tona aspectos de uma contracultura com ênfase em um discurso contra hegemônico, meditando sobre uma proposta de amplitude de visão sob por um esclarecimento e colocando e expondo o que está na obscuridade do agir e portar na sociedade de consumo.

Desde a influência direta dos quadrinhos *underground* de Gilbert Shelton (*The Fabulous Furry Freak Brothers*), à Chiclete com Banana, publicação de mesma tendência feita no Brasil nos anos 80 e 90, engendrada pelo grupo de cartunistas Angeli, Glauco e Laerte (influências declaradas na etnografia feita com a banda), a banda *Freak Brotherz* expressa, na associação quase que obrigatória a esse gênero da arte (o nome carrega mais que uma associação e sim um paralelismo ideológico), parte de sua poética, que também aparece na produção audiovisual a partir de videoclipes, na produção de vestuário/figurinos para as apresentações, na relação aos modos/performances nas atitudes de palco e a maneira de dar andamento ao trejeito vocal na expressão interpretativa das letras, até a tendência de produção cultural ao fomentar o festival *Freak Festival*, promovendo a cena independente da música no extremo sul do Brasil.

A narrativa advinda dos conteúdos das letras das músicas, denunciam claramente uma tendência política, engajada a um discurso que muitas vezes vem de encontro com os costumes e modos sociais associados a uma automatização da ação social advinda da globalização. Por vezes, como na letra da música “Comece Agora”, do disco *Guerra Invisível*, há uma clara analogia a uma paralisia social e pergunta “O que você tem feito”, pela sua família, pela sua casa, pelo seu bairro, “portanto comece a fazer alguma coisa agora”. Mas também existe uma tendência forte a uma narrativa

que procura descrever seus modos de vestir, de se integrar e curtir, denotando também uma inclinação mais autoral, descrevendo o que vem a ser, de certa forma, a cena a qual estão inseridos, na cidade de Pelotas, ou seja, delineiam uma identidade perceptível em seus atos, contrapontos e discursos, além do impacto visual/estético a partir de sua imagem. Há uma relação de comunhão entre o discurso proferido pela *Freak Brotherz* em suas letras e o engajamento a uma atitude política e social, e essa conexão é bastante visível, até mesmo, por parte de quem os vê de fora, ou não possui convivência mais próxima. Monteiro, enfatiza essa postura onde,

promover um retorno à ideia de comunidade implica, necessariamente, uma postura de oposição ao sistema de resistência frente às estratégias do mercado. Decorrem daí algumas conexões entre rock e política, e entre rock e questões de classe: por exemplo, quando o som de uma banda como The Who passa a ser associado às práticas da subcultura *mod* (subcultura jovem de apelo a estilização visual e o gosto pelas ruas), ou mesmo quando um cantor e compositor como Bruce Springsteen se converte no porta-voz dos anseios da classe trabalhadora norte-americana. O consumo do rock é, em grande medida, norteado por esse ideal de comunidade. (MONTEIRO, 2006)

Assim como no discurso proferido através das letras, engendrando uma narrativa musical, a *Freak Brotherz*, produz sua poética baseada, também, em uma performance de impacto. Muito pelo gênero de Rock que se propõem a fazer (Hardcore e Punk Rock principalmente) emitindo um barulho alto e bastante distorcido, em contrapartida de um tom harmônico facilmente identificável. Danilo, o vocalista, extravasa uma atitude de impacto, firmando pontuações em busca de passar o ideário artístico, dando um formato à camada poética, e caracterizando sua expressão artística, firmando uma identidade local.

Ponto importante que também faz parte dessa poética da *Freak Brotherz*, é a evolução em termos de maturidade, para assumir a produção de um grande evento cultural, com o objetivo de trazer para os holofotes, bandas independentes, que habitam a sombra de um campo artístico na zona sul do estado do Rio Grande do Sul. Trata-se da Freak festival, organizada com recursos de projeto de lei de incentivo linkado a prefeitura municipal de pelotas e que propicia à banda, agregar seus pares e formatar mais ainda a cena underground na cidade de Pelotas.

Visto essas práticas e elencados os campos que compõem a poética da banda *Freak Brotherz*, se constrói o caminho para a investigação dessa manifestação artística que compõe a estética da banda.

3.1 Encontro de linguagens: construção poética da banda *Freak Brotherz*

Os desenhos que ilustram os encartes e capas dos discos da banda *Freak Brotherz*, foram realizados pelos artistas Pablo Conde e Samuel Mancini Choer, com base na produção fonográfica da banda, ou seja, seu repertório musical. Concomitante a isso, como já descrito, os integrantes da banda são diretamente influenciados, ao longo de suas vidas, pelos quadrinhos underground, produzidos no Brasil pelo coletivo Chiclete com Banana (Angelí, Laerte e Glauco), assim como pelos quadrinhos de Robert Crumb e Gilbert Shelton (precursores dos quadrinhos underground e parte do coletivo da ZAP comix).

A banda *Freak Brotherz*, construiu um imaginário em torno das atitudes e comportamentos peculiares ao estilo da música Rock. Campos (2005, pg. 15), ao tratar os quadrinhos como sendo fonte de expressão da contracultura, fala que “era preciso (naquela época de revolução) algo como o Rock, como uma linguagem livre do peso das tradições, não identificada com papai, barata

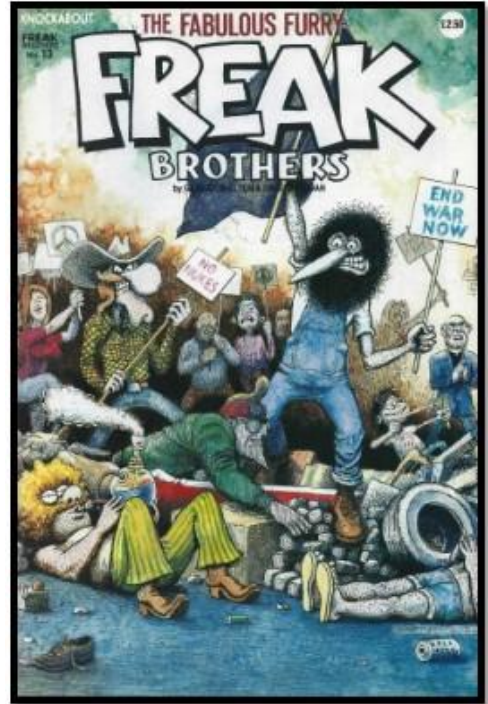


Figura 17 - The Fabulous Furry Freak Brothers (1969)



Figura 18 - Wonder Wart-hog de Gilbert Shelton

de produzir e fácil de fazer”. Essa amarra que costura os quadrinhos e a música, promovendo uma permuta entre visões e acumulando possibilidades de prover e expressar aspectos ideológicos arraigados à contracultura, é o mote por onde o caminho da construção poética da banda, se faz nessa proposta de pesquisa.

Alinhavando os fatores e aspectos donde irá se desenrolar a análise, é importante que, em termos comparativos, visualizemos a produção dos quadrinhos de Shelton, a partir de personagens como os *Freak Brothers* e

ainda *Wonder Wart-hog* (personagem que é um porco com super poderes, desenvolvido por Shelton, que satiriza o super-homem), Robert Williams com suas pinturas e desenhos desenvolvidos para o Comix, além de Robert Crumb, e seu cabedal de personagens, aproximando, em termos editoriais, argumentativos e técnicos, sendo esse último, focado especialmente na intensão em que estão impressos nos desenhos, nos trabalhos desenvolvidos para as capas dos discos da Freak Brotherz.

De um modo geral, aqui se fazem correntes as linguagens das artes dos quadrinhos e da música, embebidos por uma carga discursiva e ideológica, e dispostos temporalmente e contextualizados, aqui, em um esforço teórico crítico a medida de suas importâncias como expressões e retratos da sociedade em sua construção artístico cognitiva. É inegável que haja uma relação entre essas linguagens, e ela se dá em uma diversidade de âmbitos. Barbieri, prevê que essa relação, se constrói em uma convergência entre linguagens, onde

existem, naturalmente, alguns parentescos horizontais, linguagens das quais os quadrinhos não descendem, mas com as quais são aparentados pelo fato de terem antepassados comuns (como é o caso da pintura, da fotografia e da imprensa) ou de terem áreas expressivas em comum (como no caso da poesia e da música, do teatro e do cinema). (BARBIERI, 2017, pg. 20)

Destaco a produção artística dos quadrinistas e ilustradores *underground* frente à criação das capas de discos de vinil de bandas, artistas e coletâneas de gêneros musicais, como é o caso de Robert Crumb e a famosa capa do disco *Cheep Thrills*, da banda *Big Brother and the Holding Company*, de 1968, segundo e último álbum da banda com *Janis Joplin* como vocalista principal. Segundo próprio Crumb, em entrevista para o jornalista ANDRÉ MIRANDA do site globo.com, e publicada no site jornalgggn.com.br,

No caso da capa que fiz para a Janis Joplin, eles me deram os títulos das músicas e eu desenhei sem nem ouvir o disco. Para falar a verdade, eu nem era interessado na banda, apenas criei uma capa com base naquelas músicas. Mas, depois, passei a fazer apenas capas de discos de cujas músicas eu gostava, sobretudo músicas de um estilo antigo, romântico. A imagem vem à cabeça por inspiração nessas músicas. (MIRANDA, disponível em <https://jornalgggn.com.br/cultura/robert-crumb-o-artista-das-capas-de-discos>, acesso em 19/11/2019)

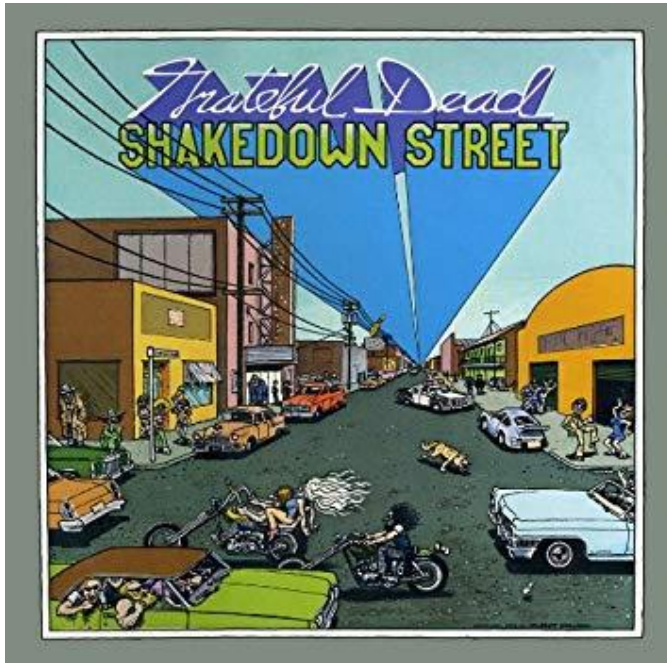


Figura 19 - Capa do disco Shakedown Street da banda Grateful Dead de Gilbert Shelton de 1978

Gilbert Shelton, teve destaque ao desenhar a capa do disco Shakedown Street de 1978, da banda Grateful Dead, já Robert Williams teve um de seus trabalhos (inclusive o nome da obra) cedido para ornar a capa do disco da banda Guns n' Roses, em 1984, Appetit for Destruction. Além das capas dos discos, a questão contextual (política e social) dos anos 60 e 70, relativa as manifestações e revoltas, contra guerra e pelos direitos civis, em meio a ascensão da contracultura como

discurso de embate a realidade da época, influenciou uma geração de artistas, e dentro desse espectro, os quadrinhos underground e o Rock andavam lado a lado, como sendo linguagens das artes representativas da juventude da época. Maffi, elucida o papel da música Rock, afirmando que

o rock 'n' roll é uma música potencialmente revolucionária por excelência. Quanto mais a nossa música se torna de alta energia, mais esforços o sistema faz para cancelá-la. O conflito surge entre a vida de baixa energia e vida de alta energia. [...], uma cultura de alta energia se prepara para a revolução. (MAFFI, 1975, pg. 117)

Os quadrinhos underground, assim como o Rock, nas décadas da revolução cultural, trouxe em seu conteúdo, uma postura que variava entre o explícito, o irônico, a gozação e o sarcasmo, uma crítica discursiva forte a sociedade da época, assim sinalizando assuntos como uso de drogas, a sexualidade e a repressão. Campos (2005), conta que “no final dos anos 60 e início dos anos 70, havia quadrinhos em todas as publicações ‘alternativas’ (mesmo no Brasil). Porém, sem dúvida, foi nos Estados Unidos que os Comix se consolidaram como linguagem da nova geração”. Portanto, a narrativa construída com base no discurso contracultural, está arraigada a ambas linguagens, dos quadrinhos e música, sendo essas linguagens da arte, em contexto dos anos 60 e 70, constituíram o símbolo daquela juventude.



Figura 20 - Capa disco Appetite For Destruction da banda Guns n' Roses por Robert Williams, 1984

Ao compreender e visualizar um caminho que se move na direção dos quadrinhos underground, em se pesando nas ilustrações e desenhos (tanto nas revistas e periódicos, quanto nos trabalhos desenvolvidos em capas de discos), além do discurso impresso neles, pela geração dos anos 60 e 70, junto as intenções e considerações dos artistas que desenvolveram as artes de capas, encarte e identidade visual da banda *Freak Brotherz*, há de se idealizar uma triangulação, onde se traz a luz aspectos

vinculados aos conceitos de Harmonia e Ritmo. Essas linguagens próprias do universo da música, se encaixam conceitualmente de forma pragmática, a análise situacional dos quadrinhos, se considerando os enfoques aqui plasmados em relação tanto aos desenhos quanto a narrativa, que revela o discurso justaposto.

Na conjuntura estruturada com base na convergência entre as linguagens dos quadrinhos e da música, é que parto para a análise mais precisa em relação ao objeto de estudo, a banda *Freak Brotherz*. Tomando como fundamento, também, as considerações feitas pelo artista Pablo Conde, responsável pela capa, encartes e identidade visual da banda ao longo da produção fonográfica do disco *Guerra Infinita* lançado pela *Freak Brotherz* no ano de 2016. A partir de entrevista guiada (contida na íntegra, em anexo a esse trabalho), o artista fornece pareceres em relação ao seu processo e mais especificamente em relação a feitura de seu trabalho frente o disco da *Freak Brotherz*.

Segundo descrição histórico crítica da banda, os irmãos Solano e Danilo, fundadores da banda *Freak Brotherz*, sempre foram leitores de história em quadrinhos. Ambos, ao longo de suas vidas, cultivaram o hábito da leitura, e em se tratando de quadrinhos, a predileção recaiu sempre para os quadrinhos nacionais de cunho underground, principalmente aqueles assinados pelo coletivo *Chiclete com Banana*⁵³, composto pelos cartunistas Angelí, Laerte e Glauco.

⁵³ Lançada pela Circo Editorial em 1985 a revista "Chiclete com Banana", um sucesso editorial (de uma tiragem inicial de 20,000 exemplares chegou a atingir 110,000), altamente influente e que contava com

Esses cartunistas, carregam consigo, muito da influência dos quadrinhos *underground* norte-americano, movimento encabeçado por Robert Crumb e Gilbert Shelton, ao longo dos anos 60 e 70. Há uma estética firmada em função dessa arte, associada a um discurso fortemente engajado em aspectos da contracultura, plasmando uma narrativa diagnóstica de uma geração inteira, que se vê representada e assim é influenciada por essa linguagem e atitude. E dessa forma, se conjectura a influência direta dessa narrativa misturada a uma estética própria, assim, atuando de forma decisiva na construção da poética da banda *Freak Brotherz*. Essa confluência entre discurso e estética, atitude própria do movimento underground, são, indubitavelmente, os ingredientes principais dessa formação poética.

Ao ampliarmos a discussão da formatação e construção da identidade visual, através das artes impressas nas capas e encarte dos discos da banda, o movimento dessa concepção não se distancia, também, de uma interferência direta e aparição dos quadrinhos *underground*. Como relata PABLO CONDE, artista gráfico, responsável pela concepção da capa, encarte e cartazes referentes ao disco *Guerra Invisível*, de 2016, da *Freak Brotherz*

quando larguei o emprego no *Diário Popular*⁵⁴ e comecei a trilhar um caminho como ilustrador e artista gráfico freelancer, os quadrinhos do Crumb serviam como inspiração total. Obras como *Blues*, *Gênesis*, *meus problemas com as mulheres* e *América* eram meus livros de cabeceira na busca de novos enquadramentos, referência para cenários expressões faciais e corporais, arte final e etc. (CONDE, 2019, trecho de entrevista)

PABLO, ainda conta sobre o processo de criação das artes que ilustram o disco *Guerra Invisível* de 2016,

O Danilo me passou primeiramente o nome do disco "Guerras Invisíveis" e me falou que seria uma crítica à convulsão social em que o Brasil começava a entrar e que hoje se agravou. Então comecei a buscar inspiração nas capas de discos dos anos 90, que traziam muita crítica e senso de humor ao mesmo tempo (Rage Against, Offspring, Green Day). Minha intenção era encontrar uma imagem icônica, que conseguisse traduzir o conceito do disco imediatamente ou que pelo menos despertasse a curiosidade de quem olha para a capa. [...] O resultado final foi a criança com os óculos de realidade virtual que só transmite violência, preconceito e ódio (pensei nesses óculos como uma metáfora para os conteúdos que nos são impostos pela tv, pela internet e agora pelas fake news). O guri da capa está gritando, ele não

a colaboração de nomes como Luiz Gê, Glauco, Robe
(<http://www.guiadosquadrinhos.com/capas/chiclete-com-banana/ch006100>, consulta em 20-11-2019)

⁵⁴ Jornal local de Pelotas

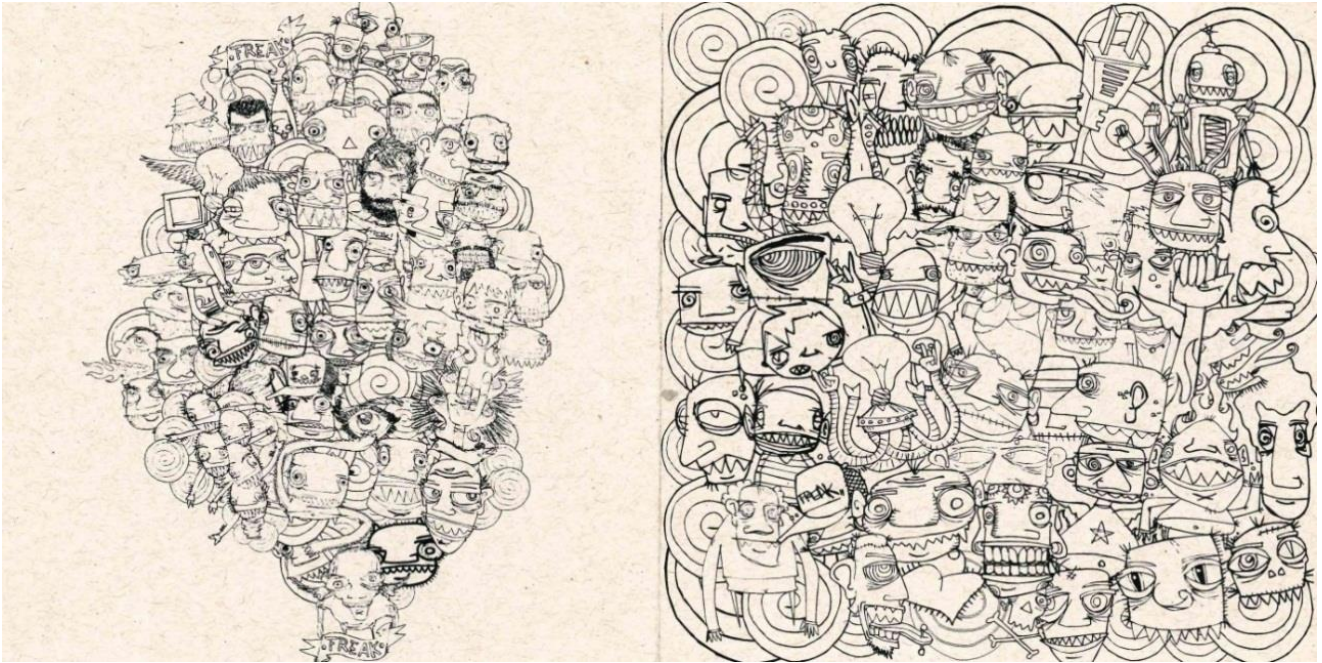


Figura 22 - Encarte disco Dentro da Ideia da banda Freak Brotherz, arte de Samuel Choer



Figura 23 - Capa disco Guerra Invisível da banda Freak Brotherz – arte Pablo Conde



Figura 24 - Encarte interno do disco Guerra Invisível da Freak Brotherz, por Pablo Conde



Figura 25 - Encarte interno do disco Guerra Invisível da Freak Brotherz, por Pablo Conde

4 Considerações Finais

A formação de uma poética, está vinculada diretamente aos propósitos que o artista possui em sua construção imagética e que é afetada profundamente pelos seus passos durante a sua vida. Essa cognição é fator que favorece a construção de uma leitura crítica da realidade, o que também favorece a constituição de uma sensibilidade acurada, criando-se um ambiente favorável à produção artística.

Consolidando esse trabalho de pesquisa, a análise da construção da poética da banda *Freak Brotherz* mediante certo “encaixe”, uma construção, um processo rítmico, que alicerça uma estética baseada na identidade visual e discursiva, unindo as linguagens das artes que contemplam a música (as letras das músicas e o discurso estabelecido) e a forte influência dos quadrinhos underground (desde o nome da banda, até a identidade visual dos desenhos e ilustrações nas capas e encartes dos discos além de cartazes e pôsteres).

Parto do princípio em que uma dualidade é visualizada. Tal dualidade é necessária à análise aqui proposta. Esse dual é composto pelos quadrinhos *underground* e toda sua bagagem discursiva, técnica e contextual. Pelas considerações do artista envolvido diretamente com a produção visual da banda *Freak Brotherz*, coletada através de entrevista. Assim, abre-se o caminho para se pensar a Música e Artes Visuais como campos de fazeres artísticos que podem ser vinculados através de um intercâmbio de expressões, contribuindo para a construção do imaginário das culturas locais.

A produção da Arte, nessas duas linguagens, gera amplas relações estéticas, nas quais, segundo Vinhosa (2011, pg. 54), “a intenção do artista não está dissociada da intenção da obra, assim como essas duas não estão dissociadas do contexto que dá lugar a [certo] evento artístico, pois este só pode advir no momento em que estas três instâncias se atualizam simultaneamente na experiência.”

A banda *Freak Brotherz*, em sua potência artística, é formada pela convergência desses dois campos das artes, constituindo, assim, sua trajetória como unidade (a banda). Em seu trajeto de mais de 20 anos de carreira, a banda expressa autenticidade na manifestação de sua poética, que se dá através da música e na formação de uma identidade visual singular. Não só na música, mas em toda a sua construção estética, a partir de sua performance artístico-musical, a *Freak Brotherz* se torna representante e artífice da formação dessa cultura local.

A *Freak Brotherz* desenvolve um trabalho artístico que é difundido através da música, cujas letras, trazem certa carga discursiva contracultural, ao falar das desigualdades e de aspectos peculiares ao seu meio. A produção áudio visual também é colocada como parte da formação da identidade visual da banda, através dos videoclipes. Os figurinos dos shows são pensados de forma cuidadosa e a produção gráfica através dos quadrinhos, para as capas, encartes poster e cartazes, foi foco de uma análise mais apurada, a partir dessa dissertação.

Esse forte vínculo com os quadrinhos *underground* se manifesta, desde a inspiração para o nome da banda, até a produção gráfica das capas e encartes dos discos. O trabalho de desenho e ilustração foi desenvolvido por artistas locais, em uma espécie de “eco”, que vem dos quadrinhos underground dos anos 60 e 70, e o vínculo com a música através da elaboração das capas dos discos daquela época, fazendo o link entre os campos da arte, a música e os quadrinhos.

A banda *Freak Brotherz* constitui uma unidade artística singular, pois converge, em sua poética, uma diversidade de características e elementos que carimbam sua autenticidade. Como que em um quebra-cabeça, constituído pelas peças do *underground*, da contracultura em seu discurso, da aliança com artistas locais (altamente influenciados pelos quadrinhos underground) no desenvolvimento de sua identidade visual (confluentes a proposta visual que a banda possui), se vislumbra um quadro formado por uma diversidade de tintas, todas misturadas, gerando um pigmento singular, assim é a *Freak Brotherz*, únicos em seu fazer artístico, sendo originais, a mais de 20 anos, aqui, no fim do mundo.

Referencial

BARBIERI, D. As linguagens dos quadrinhos. São Paulo, SP: Petrópolis, 2017.

BASBAUM, Ricardo. Trabalho de arte/Evento curatorial. Revista Poiésis, Rio de Janeiro, número 26, p. 41 - 50, 2015.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

BIZZ. O Responsável, o homem que criou as capas de disco. In 100 Maiores Capas de Discos de Todos os Tempos. São Paulo: SP, Edição Especial, p. 11, 2005.

CAGE, John. O futuro da música [1974]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). Escritos de Artistas: anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 330.

CAMPOS, R. Alter América, alter heros. In Zap Comix. Robert Crumb [et al.]. São Paulo, SP: Conrad, 2005. 2ª ed.

CAPELLARI, M. A. O discurso da contracultura no Brasil: o *underground* através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970). 2007. Tese de Doutorado em História - Programa de Pós-Graduação em História, Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. Pg. 156

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005. (Coleção todas as artes)

CHILVERS, I. Dicionário Oxford de Arte. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2001. 2ª ed.

CHACON, P. O que é Rock. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983. 2ª ed.

COSTA, M. A história do Brasil para quem tem pressa: dos bastidores do descobrimento a crise de 2015 em 200 páginas. Rio de Janeiro, RJ: Valentina, 2016.

DIMERY, Robert. 1001 discos para ouvir antes de morrer. Tradução: Carlos Irineu da Costa e Eliane Azevedo. Rio de Janeiro: Sextame, 2007

EISNER, W. Quadrinhos e arte sequencial. São Paulo, SP: Editora Martins Fontes, 1989.

FERREIRA, G. COTRIM, C. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2006.

FILHO, Joao Freire; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: Freire Filho, Joao.

GIVENS, J. R. Lowbrow art: the unlikely defender of art history's tradition. Louisiana, EUA. University and Agricultural and Mechanical College: Tese de Mestrado. 654. (2013). Encontrado em https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/654

GRUPO RBS. Atlântida: Quem somos – Nossas Marcas, Porto Alegre. Comunicações. Acessado em 01 julho de 2018. Online. Disponível em: <<http://www.gruporbs.com.br/atuacao/atlantida>>

GOIDA. Enciclopédia dos quadrinhos. Porto Alegre, RS: L&PM, 1990. 400 p.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HOBBSAWM, E. J. Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1995. Tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli.

INFOESCOLA. Hardcore. Artigo – Infoescola, Pelotas, RS, Brasil. Acesso em 06 de junho de 2018. Online. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/musica/hardcore>>

INFOESCOLA. Punk Rock. Artigo – Infoescola, Pelotas, RS, Brasil. Acesso em 06 de junho de 2018. Online. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/musica/hardcore>>

JUNG, Milton. Jornalismo de rádio. 2. ed. — São Paulo: Contexto, 2005. — Coleção Comunicação

JUNIOR, Jeder Janotti; FILHO, Jorge Cardoso. A música popular massiva, o mainstream e o underground, trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: Freire Filho, Joao; Janotti Jr., Jeder. (Orgs.). Comunicação e música popular massiva. Salvador: EDUFBA, 2006, pags.11 – 25.

JUNIOR, Jeder Janotti. Comunicações e territorialidades: Cenas Musicais. Guararema, SP: Anadarco, 2013. Coleção comunicações e cultura. 167p.

KARNAL, L. História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI. São Paulo, SP: Contexto, 2007.

KAHN, J. S. El concepto de cultura: textos fundamentales. Barcelona, ES: Editora Anagrama, 1975. Tradução Antonio Desmonts (Texto de Malinowski) e Manuel Uría (Texto de White)

KEROUAC, J. On the Road. Porto Alegre, RS: L&PM, 1969; Tradução, introdução e posfácio por Eduardo Bueno, 2009.

KISCHINHEVSKYLN, Marcelo. O rádio e a música independente no Brasil. in: HERSCHMANN, M. (org.). Nas bordas no mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2011, v.1. p.420.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. Por uma economia política do rádio musical - articulações entre as indústrias da música e da radiodifusão sonora. Revista Matrizes, vol. 5, núm. 1. Ed. julho-dezembro, 2011, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. p. 247-258.

KUCINSKI, B. Jornalistas e Revolucionários, nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo, SP: Editora Página Aberta Ltda.1991.

KOSUTH, in: FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecilia (orgs.) Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006, p. 215-225.

LABRA, Daniela. Um pesquisador chamado curador. Revista Poiésis, Rio de Janeiro, número 26, p. 29 - 34, 2015.

MAFESOLLI, Michel. O Tempo das tribos; o declínio do individualismo nas sociedades de massas. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1998.

MAFFI, M. La Cultura Underground. Barcelona, ES: Editora Anagrama, 1975 (volume I).

MAFFI, M. La Cultura Underground. Barcelona, ES: Editora Anagrama, 1975 (volume II).

MAIA, Andréa Karinne Albuquerque. A cultura underground nas páginas do jornalismo cultural / Andréa Karinne Albuquerque Maia. -- João Pessoa, 2014. 122f.: il. (dissertação mestrado)

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia. 7. Ed. – Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013

MAZZOLA, R. B. O cânone visual: as belas-artes em discurso São Paulo, SP: Cultura Acadêmica, 2015.

MOYA, Á. de. História da história em quadrinhos. Porto Alegre, RS: L&PM, 1986.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. Identidade, afeto e autenticidade: a (in) validade do discurso da ideologia do Rock no cenário musical contemporâneo. In: Freire Filho, Joao; Janotti Jr., Jeder. (Orgs.). Comunicação e música popular massiva. Salvador: EDUFBA, 2006, pg. 41 – 54.

PEÇANHA, D. L. N. Movimento Beat, rebeldia de uma geração. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O Que É Contracultura. 8eds. São Paulo: Brasiliense, 1984.

REINALDIM, Ivair. Tópicos sobre Curadoria. Revista Poiésis, Rio de Janeiro, número 26, p. 15 - 28, 2015.

RED HOT CHILI PEPPERS, Freaky Styley. Acessado em 01 de julho de 2018. Disponível em <<http://redhotchilipeppers.com/audio/playlists/4759/freaky-styley>>.

REVISTA INTERNATIONAL TIMES, publicação número 40, 1968, disponível em: <http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1968&volume=IT-Volume-1&issue=40&item=IT_1968-09-20_B-IT-Volume-1_Iss-40_004>

RICKBONADIO. Rick Bonadio. Artigo, Pelota, RS, Brasil. Acesso em 05 de agosto de 2018. Online. Disponível em: <http://rickbonadio.com.br/>

ROZSAK, T. El nacimiento de una contracultura: reflexiones sobre la sociedade tecnocrática y su oposición juvenil. Barcelona, ES: Kairós, 1970. Tradução Angel Abad.

ROSZAK T. The Making of a Counter Culture. Garden City, NY: Doubleday, 1969.

SANTAELLA, L. Por que as comunicações e as artes estão convergindo? São Paulo: Paulus, 2005.

SANTOS, José Luiz dos. O que é Cultura? 16 eds. São Paulo: Brasiliense, 1996.

SANTOS, A. M. Udigrudi: O Underground Tupiniquim. Chiclete com Banana e o humor em tempos de redemocratização brasileira. Orientadora: Prof. Dra. Samantha Viz Quadrat. Rio de Janeiro, Niterói: UFF/ICHF/PPGH. 2012. Dissertação Mestrado em História.

SEVERIANO, J. Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade. São Paulo, SP: Editora 34, 2008.

SHUSTERMAN, R. Vivendo a Arte, o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo, SP: Ed. 34, 1998.

SIGNATES, L. Estudo sobre o conceito de mediação. Novos Olhares, São Paulo, número 02, pag. 37 – 49, 1998.

STRAW, Will. Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music. In: Cultural Studies n. 5 vol. 3, p. 368–388. 1991.

UPGPROMOÇÕES. Skol Rock. Artigo. Pelotas, RS, Brasil. Acesso em 05 de agosto de 2018. Online. Disponível em: <https://www.upgpromo.com.br/skol-rock>

VINHOSA, L. Obra de arte e experiência estética: arte contemporânea em questões. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

WILLIAMS, R. *The Lowbrow Art of Robert Williams*. San Francisco: Last Gasp, 1979.

WOLFE, T. *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*. Nova York: Pocket Books, 1975. p. 3-23.

ZAPPA, R; SOTO, E. 1968: eles só queriam mudar o mundo. Rio de Janiro, RJ: Zahar, 2011. 3ª ed.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2 eds. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Sites Consultados

<https://www.thefugs.com/history2.html>

<http://www.bienal.org.br/exposicoes/1bienal>

<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/jk/biografia>

<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/getulio-vargas/biografia>

<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/joao-goulart/biografia>

<https://ripoffpress.com/node/1026>

<https://web.archive.org/web/20111104222758/http://www.vintageut.com/>

<https://www.rickgriffindesigns.com/biography>

<https://www.markryden.com/biography/biography.html>

<https://www.classicposters.com/search?search=gilbert%20sh>

Anexo

Anexo A – Entrevista Pablo Conde

Pergunta 1

Seu nome completo, data de nascimento, formação e profissão?

Pablo Muniz Conde, 30/10/85, formado em Design Gráfico pela UFPel. Trabalho como Designer, Artista Gráfico e Ilustrador

Pergunta 2

Como você se auto intitula em relação a arte que desenvolve?

Artista Gráfico, assino os trabalhos como "Conde"

Pergunta 3

Quais são suas principais fontes de inspiração para desenvolver sua arte?

Cultura Pop em geral, principalmente quadrinhos e cinema. Curto muito a estética criada por quadrinistas clássicos como Will Eisner e também o underground de Crumb.

Pergunta 4

Qual sua relação com a arte sequencial (quadrinhos) e qual a sua referência/inspiração nessa arte?

Já falei um pouco disso na anterior, aprendi a ler com quadrinhos da turma da Mônica e da Disney e desde então não parei mais. Já citei como referências principais Eisner e Crumb, mas posso falar dos brasileiros Rafael Grampá, Raphael Coutinho, Laerte, Angeli, Roger Cru e outros.

Pergunta 5

Você conhece os Quadrinhos Underground dos anos 60 e 70? Você considera que haja algum traço em sua arte que tenha de alguma forma relação ou até mesmo influência dos Quadrinhos Underground dos anos 60 e 70 (principalmente em relação ao trabalho desenvolvido pelos artistas Gilbert Shelton, Robert Crumb e Robert Williams)?

Principalmente Robert Crumb, quando larguei o emprego no Diário Popular e comecei a trilhar um caminho como ilustrador e artista gráfico freelancer, os quadrinhos do Crumb serviam como inspiração total. Obras como Blues, Gênesis, Meus problemas com as mulheres e América eram meus livros de cabeceira na busca de novos enquadramentos, referência para cenários expressões faciais e corporais, arte final e etc.

Pergunta 6

Desde quando conhece e qual sua relação com a banda Freak Brotherz e seus integrantes (principalmente em relação aos irmãos Ferreira – Danilo e Solano)?

Não sei dizer bem desde quando conheço os guris pessoalmente, mas quando cheguei na cidade em 2003 já ouvi falar da Freak Brothers. Nós 3 somos Gremistas fanáticos, lembro de nos encontrarmos no meio da rua indo ver um Pelotas e Grêmio, talvez essa tenha sido a primeira vez que nos falamos. Em 2009 trabalhei com o Solano no DP, e sempre encontrava os dois pelos Bares, pelo porto e em shows da Freak. Nessa época eu fazia muitos cartazes para shows (Pata de Elefante, Graforrêia e vários locais), os Danilo curti muito e sempre rolava um papo de fazermos algo para a Freak. O que só foi rolar com a arte para o Guerras Invisíveis.

Pergunta 7

De que forma você concebeu e desenvolveu a arte do encarte e capa do disco da Freak Brotherz?

O Danilo me passou primeiramente o nome do disco "Guerras Invisíveis" e me falou que seria uma crítica à convulsão social em que o Brasil começava a entrar e que hoje se agravou. Então comecei a buscar inspiração nas capas de discos dos anos 90, que traziam muita crítica e senso de humor ao mesmo tempo (Rage Against, Offspring, Green Day). Minha intenção era encontrar uma imagem icônica, que conseguisse traduzir o conceito do disco imediatamente ou que pelo menos despertasse a curiosidade de quem olha para a capa. Também pensei que deveria funcionar com o Thumbnail, já que é a maneira de se consumir música mudou e geralmente vemos a capa do disco em um espaço de 3X3cm na tela do smartphone ou do computador. O resultado final foi a criança com os óculos de realidade virtual que só transmite violência, preconceito e ódio (pensei nesses óculos como uma metáfora para os conteúdos que nos são impostos pela tv, pela internet e agora pelas fake news). O guri da capa está gritando, ele não aguenta mais e está a ponto de se rebelar ou fazer algo pior.

Pergunta 8

Em que ponto você se identifica com o trabalho desenvolvido, na música, na postura e na carreira como um todo, pela banda Freak Brotherz?

Cresci ouvindo as bandas que são referências para o trabalho da Freak, me identifico muito com o som e com o posicionamento dos guris, posso dizer que sou fã da banda e dos caras. Já conversei bastante sobre política com eles e acredito que temos ideais parecidos, algo essencial para que o "Guerras Invisíveis" rolasse.

Pergunta 9

Como você vê, nos dias atuais, a arte sequencial dos quadrinhos? Você tem algum quadrinho preferido e desenhista predileto?

Acredito que o mercado de quadrinhos se consolidou e já não é mais visto apenas como "coisa de criança" como antigamente. No Brasil por exemplo temos vários quadrinistas reconhecidos mundialmente, tanto autorais quanto vários que trabalham para gigantes como Marvel e DC. Meu quadrinho preferido é o Mesmo Delivery do Rafael Grampá e acredito que hoje ele seja meu desenhista preferido também.

Pergunta 10

Para encerrar, qual gênero, linha ou movimento das artes, hoje em dia, que tu enxergas como sendo a arte que logra e expressa um discurso mais consolidado com o movimento underground e que dialoga com outras artes, como por exemplo a Música?

Acredito que hoje a arte se transforma o tempo inteiro, somos bombardeados por imagens incessantemente e artistas independentes desenvolvem novas estéticas sem nem ao menos ter contato com movimentos artísticos consolidados... Dito isso ainda penso que o Grafite é o movimento artístico que mais dialoga com o underground, atinge mais pessoas e digamos assim, instiga as pessoas a