

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

JOE IRENTE

Música Contra Hegemônica:

Música Industrial de Vancouver nos anos 1980

Counter Hegemonic Music:

Vancouver 1980s Industrial Music

São Paulo

2022

JOE IRENTE

Música Contra Hegemônica:
Música Industrial de Vancouver nos anos 1980

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos.

Orientador: Prof. Dr. Dennis de Oliveira

São Paulo
2022

RESUMO

IRENTE, Joe. **Música Contra Hegemônica**: Música Industrial de Vancouver nos anos 1980. 2022. Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Este trabalho discute a cena de música independente de Vancouver durante a década de 1980, sobretudo do gênero musical Industrial. A partir desse estudo, em conjunto com a obra de Jacques Attali e com o conceito de hegemonia explicado por Antonio Gramsci, há o objetivo de verificar se as ações culturais dessa cena podem ser enquadradas como ações contra-hegemônicas. Através do estudo de obras acadêmicas, entrevistas, publicações independentes e documentos históricos, é traçada a história da Música Industrial e de sua vertente canadense, também é caracterizada a sociedade e a ordem hegemônica de Vancouver, com foco especial em sua relação com a vida noturna e com eventos de música. Ao final, são verificadas claras intenções políticas na cena, que apesar de articulada, não foi bem sucedida frente à ascensão avassaladora do neoliberalismo e da globalização na cidade. Apesar de tudo, não se pode ignorar a influência da cena em gerações seguintes de artistas e produtores culturais, como mostrada na última parte.

Palavras-chave: Música Industrial. Música Eletrônica. Música Experimental. Hegemonia. Vancouver. Década de 1980.

ABSTRACT

IRENTE, Joe. **Counter Hegemonic Music**: Vancouver 1980s Industrial Music. 2022. Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This work discusses Vancouver's independent music scene during the 1980s, focusing on the genre known as Industrial Music. In conjunction with the works by Jacques Attali and Antonio Gramsci concept of hegemony, there's the goal of verifying if this scene's cultural actions can be considered counter-hegemonic actions. Through the study of academic papers, interviews, independent publications and historical documents, the history of Industrial Music and its canadian subgenre is laid out. It's also described the vancouverite society alongside its hegemonic order, with special focus on its relation with the city's nightlife and music events. Finally, clear political intentions can be perceived in the scene, that albeit articulated, didn't succeed in face of an overwhelming rise of neoliberalism and globalization. Despite its flaws, the influence of the movement on further generations of artists and culture workers can't be ignored, as stated in the last part.

Keywords: Industrial Music. Electronic Music. Experimental Music. Hegemony. Vancouver. 1980s.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 BASES TEÓRICAS	8
2.1 A ECONOMIA POLÍTICA DA MÚSICA	8
2.2 AS REDES DE DISTRIBUIÇÃO	9
2.3 O CONCEITO DE HEGEMONIA	11
3 MÚSICA INDUSTRIAL: HISTÓRIA E INFLUÊNCIAS	14
3.1 PRIMEIRA GERAÇÃO (1975 - 1980) - INTRODUÇÃO	14
3.1.1 <i>Influências Musicais</i>	15
3.1.2 <i>A Filosofia de William S. Burroughs</i>	16
3.2 PRIMEIRA GERAÇÃO - LEGADO	17
3.3 SEGUNDA GERAÇÃO (1980 - 1989)	19
4 A MÚSICA INDUSTRIAL DE VANCOUVER	23
4.1 SKINNY PUPPY	24
4.2 FRONT LINE ASSEMBLY	28
5 VANCOUVER	31
5.1 VANCOUVER - HISTÓRIA E SOCIEDADE	31
5.2 VANCOUVER - EXPO '86	33
5.3 VANCOUVER - VIDA NOTURNA E ENTRETENIMENTO	34
5.4 VANCOUVER - CENA DE MÚSICA INDUSTRIAL	37
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS	42
APÊNDICE – SUGESTÕES DE ESCUTA COMPLEMENTAR	44

1 INTRODUÇÃO

No campo da cultura, poucas manifestações artísticas possuem tanto poder de mudança quanto a música. Através dela são compartilhadas percepções de mundo e formas de ser, é atribuído poder, ordem ou subversão. Focando nas manifestações musicais disruptivas, que vão contra a ordem social corrente, mostra-se pertinente para todos os interessados em música como ferramenta de mudança, o entendimento da música industrial, movimento iniciado na segunda metade da década de 1970 e que hoje retoma relevância, ao discutir vigilância, controle, isolamento e outras distopias tecnológicas resultantes do avanço exponencial do capitalismo.

Para este trabalho, delimitou-se o tema ao subgênero electro-industrial, surgido já na segunda década de existência do movimento industrial, fora de sua região natal (América do Norte, em detrimento da Europa) e com assimilações estéticas que permitiram que este pudesse ser difundido comercialmente a um público maior. Dentro do electro-industrial, foca-se na inovadora cena de Vancouver, durante a década de 1980, representada especialmente pelos grupos Skinny Puppy e Front Line Assembly, que apesar de comerciais, não deixaram de apresentar ideologias revolucionárias, estética transgressiva e experimentações quanto à forma musical - ambos os grupos, assim como toda a cena da cidade contavam com características claramente políticas.

Sendo assim, busca-se responder a que esta cena estava reagindo, assim como relacionar a estética e os métodos desses grupos ao ambiente onde habitavam. A partir destes questionamentos, o trabalho tem o objetivo final de identificar se a produção da música electro-industrial em Vancouver durante a década de 1980, pode ser considerada como uma ação contra-hegemônica e, se sim, qual foi seu legado em sua comunidade e na música.

O trabalho foi concebido através de pesquisas bibliográficas e documentais, utilizando de revistas, zines, entrevistas, vídeos, blogs e documentários, além de textos acadêmicos e artigos científicos. A pesquisa é sobretudo explicativa, pois busca identificar de que forma esta cena agiu e qual foi sua influência na sociedade. As informações obtidas, são analisadas de forma qualitativa, devido à natureza subjetiva da problemática.

Em relação à estrutura, primeiro são construídas discussões teóricas e históricas, para então partir para a análise sociológica da cidade. Inicialmente são apresentadas as ideias de barulho e redes de distribuição presentes na obra de Jacques Attali, assim como a concepção clássica de hegemonia elaborada por Antonio Gramsci. Para posteriormente aprofundar-se nas

especificidades da cena de Vancouver, é traçada uma breve trajetória da música industrial, suas influências, seus grupos de maior importância e como sua estética foi assimilada a outros gêneros. Após esta discussão, foca-se nos grupos Skinny Puppy e Front Line Assembly, detalhando suas inspirações, processos e objetivos. Finalmente, são estudadas a história, a sociedade e a política de Vancouver, a fim de caracterizar a hegemonia vigente e relacioná-la à produção artística da cena local, respondendo às perguntas da pesquisa.

2 BASES TEÓRICAS

2.1 A Economia Política da Música

Para a melhor compreensão da estética e das práticas musicais da cena musical de Vancouver, leva-se em consideração a ação política a partir da base teórica da obra *Noise: A Economia Política da Música* (1977), do economista e escritor francês, Jacques Attali. Suas ideias a respeito das funções políticas da música permeiam toda a ideologia da música industrial, tornando-se especialmente presentes quando relacionadas ao trabalho dos grupos de Vancouver, posteriormente. O argumento principal da obra é de que o barulho é parte essencial da vida, e ao relacioná-lo à história e a economia de cada sociedade, é possível prever a evolução de cada uma dessas esferas através da outra.

Attali explica os conceitos de música e barulho da seguinte maneira: Uma música sempre transmite uma mensagem. Ao mesmo tempo, toda música pode ser entendida como barulho organizado através de um código familiar ao ouvinte. Barulho, quando não organizado, é desordem, interferência, destruição. Dentro de uma música, o barulho que não segue o código interfere na recepção da mensagem. Assim, o barulho em si transmite uma nova mensagem, a de libertação em relação à mensagem original.

Disso, podem-se tirar duas conclusões, a primeira é a de que o barulho não existe sozinho, apenas na presença de um emissor e de um receptor; a segunda é a de que o barulho é uma arma, e a música é a domesticação e ritualização dessa arma. Por ser uma arma, o barulho é de interesse da ordem hegemônica, que ao ter o monopólio da violência (através do exército, polícia e sistema carcerário), também deseja ter o monopólio do barulho.

Por um lado, a música pode ser instrumento do poder, hierarquizando as ambições, as normas e a moral de uma sociedade, servindo como disfarce para o discurso hegemônico; por outro, ela pode ser subversiva, perigosa e representante de demandas, sendo assim sempre relacionada à história da censura e repressão. Devido à sua imaterialidade, a música pode explorar novas possibilidades sociais mais rapidamente do que a realidade material. Por esse motivo, a música sempre tem uma característica profética em relação à época e local onde é produzida – a organização social é reflexo da música, e não o contrário – a análise de uma sociedade através de seus sons é tão profunda quanto através de estatísticas. “Mozart e Bach refletem o sonho burguês de harmonia melhor que e anteriormente a toda teoria política do Século XIX. (...) Janis Joplin, Bob Dylan, e Jimi Hendrix dizem mais sobre o sonho

liberatório da década de 1960 do que qualquer teoria da crise.” (ATTALI, 1977. p. 6. Tradução livre). Attali, mais adiante, afirma:

Não é coincidência que o uso irrestrito de grandes orquestras veio no mesmo momento do crescimento industrial; isso somado ao desaparecimento de tabus, resultou na ascensão de uma indústria musical que canaliza o desejo em comodidades em um nível tão extremo, que essas viram caricaturas. (ATTALI, 1977. p. 10. Tradução livre).

2.2 As Redes de Distribuição

Para explicar a evolução da distribuição, produção e expressão musical, Attali estabelece quatro “redes”, relacionadas à tecnologia e estrutura social de cada período.

A primeira rede seria a da música como ritual, onde, nos primórdios da humanidade, o barulho e a dança funcionavam como comunicação entre o indivíduo e seu ambiente social. Utilizada em rituais do mundo todo, a música, além de organizar determinada cultura, também representava um momento de transcendência, e exatamente devido a essa característica libertadora, que foi reprimida pelas primeiras religiões organizadas e regimes feudais. Em contraposição, surgiu a música como forma de legitimação e manutenção da ordem, sendo essa a segunda rede, a da representação, onde a música é um espetáculo que representa determinados ideais e acontece em lugares específicos. Aqui, Attali exemplifica utilizando o fenômeno das grandes orquestras, que tinham função tanto literal, exibindo o poder de determinada monarquia, quanto subjetiva, impulsionando a ideia de harmonia e ordem, onde o maestro representa a instituição real, enquanto os músicos, tocando canções harmoniosas e sem conflitos, representam uma sociedade homogênea em funcionamento perfeito, onde cada indivíduo cumpre sua função.

No mundo pós-iluminista, o domínio absoluto da lógica e da razão resultou numa vida sem propósito espiritual, onde, em meio a longas jornadas de trabalho e consumismo exacerbado, faz-se necessário um barulho constante que dê segurança aos indivíduos. Nesse momento, a música sofre mudanças drásticas: primeiro ela é influenciada pelo fenômeno da estética, não sendo mais puramente utilitária; segundo, a tecnologia evolui de tal maneira que se torna possível a gravação e consequentemente a comercialização da música gravada, agora uma comodidade mediada pelo dinheiro. Essa comoditização, somada ao consumo generalizado, contribuíram para que a música também perdesse seu propósito social, se tornando um objeto, um monólogo. A música padronizada incentivada pelas paradas de sucessos, reflete um sistema idealizado de valores apolíticos e não-conflitantes. Essa é a

terceira rede, a da repetição, onde o ouvinte passa a ter uma relação individualizada e comercial com a música.

O próximo passo dessa evolução seria uma renascença subversiva. Em resposta ao silêncio social, resultante do controle da distribuição pelas grandes organizações, surgiria uma quarta rede, a da música como composição. Nesse momento, o músico tocaria pelo seu próprio prazer, uma versão solitária da primeira rede ritualística, onde o que chega ao ouvinte é apenas um subproduto do prazer do compositor. Esse novo modelo propõe uma mudança radical dos outros, pois seria a primeira vez em que o indivíduo tem a capacidade de autonomia, de transcendência pessoal sem dependência de socialização, audiência, acúmulo material ou associação a ideias preconcebidas. O resultado primordial da rede da composição seria o fim da distinção entre produtor e consumidor – não é difícil perceber como essa mudança poderia ser revolucionária, levando em conta a forma como a música reflete mudanças sociais (e vice-versa). Apesar disso, mesmo que uma nova forma estrutural na música indicasse mudanças nas aspirações de uma sociedade, não seria certo que essas aspirações seriam concretizadas, uma vez que a luta política ocorre em outras esferas. A proposta dessa quarta rede está intrinsecamente relacionada à música objeto do projeto, que será analisada mais adiante.

Retornando à rede da repetição, Attali aponta que a repressão do barulho passou a ocorrer através das lentes do mercado, que assimila expressões artísticas divergentes, as diluindo e tornando-as de fácil aceitação pelo consumo em massa. Um exemplo é o jazz, que apesar de ter surgido como expressão da alienação do afro-americano, teve suas primeiras gravações e comercializações feitas por músicos brancos. Attali explica:

Como música do corpo, tocada e composta por todos, jazz expressava a alienação do negro. Brancos roubavam essa criatividade nascida do trabalho e de formas elementares de industrialização, alterando-a e vendendo-a de volta: o primeiro mercado consumidor de jazz era composto por trabalhadores negros dos guetos, enquanto o capital branco, possuidor das gravadoras, controlava esse processo de comercialização, economicamente e culturalmente. (ATTALI, 1977. p. 103. Tradução livre).

Ainda sobre o Jazz, Attali continua:

Significativamente, o primeiro disco de jazz foi gravado por uma banda branca (Original Dixieland Jazz Band). A apropriação econômica do jazz pelos brancos resultou na imposição de uma vertente ocidentalizada de jazz, moldada por críticos musicais brancos e apresentada como “acessível ao ouvido ocidental” - em outras palavras, diluída do jazz negro, permitindo que alcançasse o consumidor branco jovem. (ATTALI, 1977. p. 104. Tradução livre).

Nota-se que ao surgir uma nova rede, a rede anterior não é necessariamente superada, uma vez que evidentemente, em muitas crenças, a música ainda é praticada como ritual e o espetáculo ainda é utilizado como representação da ordem. Com a terceira rede, aconteceu

uma intersecção entre as outras, onde foi possível a aquisição do ritual ou do espetáculo como comodidade. Ao mesmo tempo, com a assimilação mercadológica, para os músicos divergentes houve uma emergência para a volta do espetáculo, resultando assim no surgimento dos primeiros festivais de música na década de 1960. Eventualmente, os festivais também foram assimilados, tornando-se grandes eventos de consumo, mas o ato da performance ao vivo, devido à sua característica imediata, onde a mensagem vai do emissor ao receptor sem mediações (e muitas vezes com baixo custo), segue sendo a forma mais eficiente de propagação de barulho contra-hegemônico.

Outra faceta importante dessa rede é a ascensão da produção musical: A música gravada passa por um leque de profissionais, desde sua concepção até sua gravação, mixagem e finalização, sendo condicionada por uma nova estética, que exclui as falhas humanas e busca uma perfeição inalcançável. Attali, entretanto, não chegou a estudar profundamente um fenômeno iniciado na década de 1970, herdado de músicos vanguardistas como John Cage e Karlheinz Stockhausen, e muito difundido em países desenvolvidos já na década de 1980, o da produção autoral. A partir desse momento, com o barateamento de equipamentos de gravação e produção, torna-se possível para coletivos artísticos independentes, a realização de todas as fases da produção musical fora das esferas mercadológicas ou acadêmicas, inclusive com a intenção de fuga dessa perfeição estética, enfatizando o erro, a emoção e o barulho na música popular. Mais adiante haverá um aprofundamento desse fenômeno, na discussão acerca da música industrial.

2.3 O Conceito de Hegemonia

Outro conceito importante para a caracterização da sociedade onde esta cena existia e para a análise das estruturas as quais ela se colocava contrária, é o de hegemonia. O filósofo italiano Antonio Gramsci (1978), concebe hegemonia como a capacidade de uma classe dominante obter a subordinação voluntária de outras classes, ao impor o processo de trabalho e promover sua visão de mundo como natural, levando-as a participar pacificamente de suas estruturas e viver uma vida incoerente de sua posição social. Essa opressão, não acontece necessariamente porque a classe dominante é maléfica, mas porque seu poder cultural é tão grande, que a cega para outras perspectivas ou até mesmo para a existência de indivíduos fora de sua visão de mundo. (HANLEY, 2011).

Dentro desse contexto, Gramsci (1982) explica a função dos intelectuais orgânicos: filósofos, artistas, políticos e personalidades influentes. Parte desses atores age em função da

hegemonia, demonstrando para outras classes a possibilidade de uma ascensão social, que de fato acontece para pouquíssimos “escolhidos”, reproduzindo estruturas dominantes no inconsciente da grande maioria que não consegue alcançar tal ascensão. Outra parte desses intelectuais exerce a função de liderar ou influenciar os grupos subalternos em ações contra-hegemônicas. (ALVES, 2010). É importante ressaltar que por “grupos subalternos”, não se entende a noção de uma massa generalizada, e sim um conjunto de expressões e particularidades. (SEMERARO, 2012).

Fica claro que a hegemonia não assume uma posição de subordinação às outras classes, mas faz certos sacrifícios para que sua reprodução continue. Entretanto, é importante ressaltar que nem toda classe automaticamente entra no jogo hegemônico, as que vão em oposição a essas ideias são violentamente reprimidas ou assimiladas e absorvidas pela ordem dirigente. Um exemplo é o movimento hippie¹, que adotava uma posição contrária à moral, à política e ao estilo de vida capitalista norte-americano. Ao falhar reprimindo o grupo com o uso da força, a ordem hegemônica optou por assimilá-lo numa lógica de mercado, transformando o hippie num personagem da sociedade americana, o apresentando apenas como mais uma opção de estilo, mercantilizando seus costumes e suas roupas. Aqui, é possível traçar um paralelo com a assimilação mercadológica que ocorre através da rede de repetição, explicada por Attali.

Em seus estudos, Gramsci analisou a hegemonia em diversos Estados, com o objetivo de encontrar um caminho comum por onde essas hegemonias poderiam ser superadas. Geralmente, uma crise do modelo hegemônico vigente ocorre quando esta classe fracassa em alguma grande mudança política: guerras, crises econômicas, crises políticas. Essas mudanças podem fazer com que classes subalternas apresentem reivindicações e se organizem, constituindo uma “revolução”. (GRAMSCI, 2016).

Muitas vezes, porém, essas revoluções são passageiras e desprovidas de perspectiva política e organização. (SEMERARO, 2012). É nesse momento que se torna necessária a formação de um intelectual coletivo, que nas massas, incentiva a consciência crítica e apresenta novos conceitos morais, políticos e concepções de mundo. Esse coletivo acontece a partir da organização de uma classe subjugada, liderada por intelectuais reconhecidos pelo grupo hegemônico, que conhecem o jogo por trás da reprodução hegemônica, mas também têm acesso a outras visões de mundo. (GRUPPI, 1978). Esses intelectuais não formam uma classe independente, mas fazem parte de diferentes grupos sociais, havendo também uma

¹ Movimento de contracultura baseado em pacifismo, consciência ambiental, emancipação sexual e questionamento de valores tradicionais.

hierarquia entre eles. Será possível, mais adiante, observar a cena estudada como ação formativa de um intelectual coletivo.

Dentro desta ideia de superação através do intelectual, vale ressaltar que o indivíduo que faz parte da classe hegemônica, não costuma ter consciência teórica de sua posição, sendo a autoconsciência política o primeiro passo para essa transformação em intelectual revolucionário. (GRAMSCI, 2006). Em relação à classe trabalhadora, a transformação ocorre através da elevação de sua cultura, da apresentação de outras concepções de mundo, ciências e história. Essa função de promoção de informações libertadoras é visível como o principal objetivo dos artistas estudados nesse projeto.

3 MÚSICA INDUSTRIAL: HISTÓRIA E INFLUÊNCIAS

A subcultura da música industrial, herdeira do ponto de vista relativista e revolucionário de autores como William S. Burroughs e de movimentos vanguardistas como o dadaísmo e o futurismo italiano², surgiu explicitamente com o objetivo de difundir informações que questionam as estruturas tradicionais, o formalismo acadêmico, a ordem capitalista pós-revolução industrial e até mesmo a própria essência da realidade. (RE/SEARCH, 1983). Para o estudo da cena objeto do trabalho, é necessário um resumo da trajetória, concepção e convenções dessa subcultura.

Utilizando como base o guia referencial “Industrial Culture Handbook” (1983), a música industrial será definida pela presença dos seguintes elementos: a produção musical independente ou através de coletivos independentes; o uso da música como forma de conscientização e disseminação de informações sobre determinada pauta; o uso de sons eletrônicos, dissonantes e não-musicais; o uso de elementos extramusicais que enaltecem a pauta do projeto, como a sincronização da performance musical a filmes e documentários, ou a divulgação de discos aliados a manifestos, artigos e poesia; e por fim, a chamada de atenção através do choque – violência, visuais perturbadores e provocativos. (RE/SEARCH, 1983). O estabelecimento e relevância desses elementos será explicado a seguir, em conjunto com a história.

3.1 Primeira Geração (1975 - 1980) - Introdução

Os primeiros músicos industriais surgiram durante um momento de crise social, decorrente do declínio do poder econômico e político inglês na década de 1970. A raiz do problema estava no modelo econômico britânico que ainda era baseado na industrialização do século passado. Durante o mesmo período, com a fragmentação dos movimentos contraculturais, a cultura musical da década anterior aos poucos desaparecia. Assim, surge a música industrial, não como uma celebração do mundo pós-industrialização, mas como uma realização das consequências da mesma: pobreza, abandono, poluição e desigualdade. (HANLEY, 2011).

Na metade da década de 1970, o primeiro grupo a usar esse termo foi a banda inglesa Throbbing Gristle (1975 – 2010), sem a intenção de criar nenhum tipo de movimento, mas como forma de descrever o barulho de suas músicas e fazer uma ponte estética e ideológica

² Vanguardas artísticas do século XX baseadas na rejeição do passado e de valores tradicionais.

com movimentos modernistas do início do século XX. Com o crescente apoio de publicações independentes como a estadunidense RE/SEARCH, a subcultura expandiu-se para o restante da Inglaterra e da Alemanha no final da mesma década, se tornando sinônimo de uma fusão experimental de música popular, performance e composição vanguardista. (HANLEY, 2011).

3.1.1 Influências Musicais

Uma das principais influências para os primeiros grupos industriais foi a obra do grupo The Velvet Underground (1964 – 1996). Marcada pelo volume excessivo das performances ao vivo, a música do grupo se tornava uma massa sonora, onde não distinguiam-se acordes ou letras cantadas. Essa estética barulhenta se tornou marco das performances industriais da primeira geração, assim como a limitação imposta pela tecnologia, onde a versão gravada em estúdio se tornava muito mais reconhecível e “limpa” do que a versão ao vivo. (HANLEY, 2011).

Experimentando com improvisação, usos não tradicionais de instrumentos populares (guitarra, baixo, bateria) e estruturas imprevisíveis, a banda inglesa Pink Floyd (1965 – 2014) pode ser citada como outra grande influência na estética sonora industrial, que também utiliza técnicas de manipulação eletrônica aos sons gravados em estúdio. (HANLEY, 2011).

Além do barulho excessivo do The Velvet Underground e dos timbres experimentais do Pink Floyd, a música industrial apoiou-se em características da cena musical alemã conhecida como Krautrock, com os grupos Can (1968 – 1991) e Tangerine Dream (1967 – atualidade) como principais expoentes – Ritmos mecânicos repetitivos; múltiplas camadas de instrumentação; uso de sintetizadores; edição intensa de material gravado – Todos foram elementos emprestados à música industrial. Por último, como influência, pode-se citar o grupo alemão Kraftwerk (1970 – atualidade), precursor da música eletrônica popular e que também experimentava com a ideia de sons do cotidiano como instrumentos musicais. (HANLEY, 2011).

3.1.2 A Filosofia de William S. Burroughs

Além do som, a música industrial, só pode ser entendida como tal quando relacionada a determinado conjunto de ideias. Entre os músicos da primeira geração, era comum o conhecimento dos movimentos dadaísta e futurista, assim como das obras de Aldous Huxley e Fritz Lang, mas o que definitivamente sintetizou todas as gerações do gênero é o conceito que o escritor William S. Burroughs chama de guerra da informação. Burroughs, proveniente da

geração beat³, não era apenas considerado como referência, mas participou pessoalmente da concepção do movimento industrial. Sua visão de mundo e suas técnicas de manipulação da mídia definiram a missão geral do gênero.

Em seus escritos, através de poesia abstrata e contos de ficção científica, Burroughs questionava as instituições e estruturas do mundo moderno, adotando e modificando conceitos de Marx e de Nietzsche. Sua conclusão é que as classes não são apenas submetidas a uma ordem hegemônica, mas também uma série de dispositivos de controle invisíveis, como nação, família, segurança, sexualidade, linguagem, racionalidade e o próprio corpo. (HANLEY, 2011). Para Burroughs, esses dispositivos fazem parte de uma máquina, que foi criada pela humanidade, é alimentada por esta e por fim, a devorará. A máquina compartilha similaridades com o conceito marxista de superestrutura e com a ideia de indústria cultural, de Theodor Adorno. (REED, 2013). O escape dessa situação seria a desconstrução de todas essas estruturas básicas.

Em frente a um evidente declínio da economia inglesa durante a década de 1970 e da aparente falha do pacifismo dos movimentos contraculturais da década de 1960, para os músicos industriais da Inglaterra, era muito atrativa esta ideia de destruição dos sistemas de poder. Para isso, Burroughs desenvolveu as ideias de Nietzsche, de forma a enfatizar uma ação violenta, onde palavras, sons e imagens deveriam ser destruídas, revelando assim sua verdadeira essência. (HANLEY, 2011). Muito similarmente às ideias de Attali, para Burroughs, a arte é uma esfera primária de ação social, pois ela pode não ser sujeita às expectativas éticas e econômicas de outros tipos de trabalho cultural. Além disso, a apreciação artística é possível por todos, desde os não-conformistas dedicados até os curiosos que não desejam comprometimento. (REED, 2013).

Outro aspecto importante dessa filosofia é sua ênfase na linguagem. Para ele, o sistema gramatical e sintático é responsável pela comunicação verbal, e não o contrário, sendo assim, a linguagem é o maior dispositivo de controle, uma vez que condiciona o pensamento através de palavras, limitando a mente. Baseando-se nessa ideia, Burroughs difundiu o método do cut-up, onde escritores e músicos criam novos trabalhos ao manipular recortes (muitas vezes aleatórios) de uma multiplicidade de fontes, incentivando o leitor ou ouvinte a encontrar uma relação em materiais aparentemente desconexos, libertando-os das amarras do pensamento lógico. (HANLEY, 2011).

³ Escritores e poetas norte-americanos dos anos 1950 e 1960, em grande parte nômades, que influenciaram gerações seguintes da contracultura ao celebrar a não-conformidade e a lutarem contra a perseguição política anticomunista.

Figura 1 - Genesis P. Orridge e William S. Burroughs



Fonte: NME. 1981. Reino Unido.

3.2 Primeira Geração - Legado

Os pioneiros ingleses do gênero, Throbbing Gristle, começaram seu projeto com o objetivo de retomar a atitude do movimento punk⁴, que de acordo com eles, além de ter sido assimilado ao mercado, também era limitado musicalmente. A estética sonora punk era definida pela possibilidade de qualquer indivíduo ser capaz de tocar instrumentos e fazer música. Os músicos industriais da primeira geração, por sua vez, acreditavam que nem mesmo instrumentos eram necessários para isso, qualquer som poderia ser música. Essa noção foi herdada tanto de músicos vanguardistas do início do século XX, como Pierre Schaeffer, John Cage e Karlheinz Stockhausen⁵, quanto de atos populares experimentais da década de 1960, como Pink Floyd, The Velvet Underground, Frank Zappa e Tangerine Dream. (HANLEY, 2011).

Quando trocamos nosso nome para Throbbing Gristle, nós também estávamos dizendo que queríamos entrar na cultura popular, longe do contexto das galerias de

⁴ Subcultura baseada em autonomia criativa, simplicidade, agressividade, niilismo, subversão cultural e política. Também surgiu dentro da contracultura, como resposta ao pacifismo do movimento hippie.

⁵ Compositores influenciados principalmente pelo movimento Fluxus, que assim como o dadaísmo, buscava quebrar as barreiras entre arte e não-arte, através da imprevisibilidade e da justaposição de métodos e linguagens artísticas.

arte, e mostrar que as mesmas técnicas utilizadas para operar naquele sistema poderiam funcionar nesse. Queríamos fazer esse teste no mundo real, ou mais próximo do real, nas ruas – com jovens que não tinham educação em percepção artística, que nos assistiam e às vezes simpatizavam, outras vezes não; às vezes gostavam do barulho, outras vezes não. Um pequeno movimento Dada. (Genesis P-Orridge para RE/SEARCH, 1983. p. 15. Tradução livre).

Throbbing Gristle, tinha como foco a disseminação de informação. Genesis P-Orridge, sempre deixou claro suas ambições vanguardistas. A ideia era atrair o público através de certos elementos de música popular e em seguida apresentá-lo, através de materiais políticos e filosóficos, alternativas ao modo de vida ocidental, capitalista, cristão, branco e heteronormativo. Assim, a banda lança o selo Industrial Records (1976), estabelecendo definitivamente o gênero. Os discos, manifestos e zines do selo utilizavam de imagens históricas polêmicas e publicidade à la propaganda nazista, se colocando como uma guerrilha que utiliza as armas do agressor contra o mesmo. Esse ato de utilizar discursos, símbolos e estruturas hegemônicas contra a mesma, chamado de recontextualização, se tornou aspecto primário de todas as gerações da música industrial. (REED, 2013).

O estabelecimento de selos independentes foi possível apenas com o barateamento de equipamentos de gravação e distribuição musical, no início da década de 1970 – músicos ainda não conseguiam comprar sozinhos seus equipamentos, como veio a acontecer a partir da década seguinte, mas coletivos independentes já conseguiam fazê-lo, em contraposição à década anterior, onde apenas grandes estúdios possuíam o capital para tal. (HANLEY, 2011).

Com essa autonomia, os músicos industriais tinham liberdade para aplicar suas agendas ideológicas como quisessem. Sua missão era lutar na guerra da informação ao disseminar novas ideias através de barulho sonoro, visual e político. Toda performance industrial era multimídia, acompanhada de vídeos, folhetos ou elementos performáticos. Nem sempre, porém, as críticas eram bem-sucedidas e chegavam aos ouvintes como esperado. Muitas mensagens eram perdidas e se contradiziam em meio ao barulho – os argumentos não eram claros e os músicos não apresentavam uma solução, apenas um reflexo da sociedade em que viviam. Pelas letras não serem claramente ouvidas, outras maneiras de explicação das obras surgiram, como manifestos e zines, contribuindo para a solidificação da subcultura. (HANLEY, 2011).

Observa-se que a atitude industrial está claramente alinhada às ideias de Attali (1977), que explica que a música como ação revolucionária deve ser um caminho para o conhecimento. Isso acontece não só através dos discursos dos artistas, mas também através da própria estrutura musical, que ao fugir do previsível, incentiva o ouvinte, mesmo que inconscientemente, a questionar a ordem e a tradição. Attali questiona:

Que prática musical deve ser entendida como a verdadeira precursora do futuro? (...) A musicologia sempre situa essa fagulha a partir da entrada do barulho na música. Isto aconteceu inicialmente quando a provocação e a blasfêmia, o choro e o corpo, entraram no espetáculo. Sua entrada foi imperativa em um mundo onde um barulho brutal era onipresente, porém, ela não se traduziu em uma real ruptura das estruturas existentes. (ATTALI, 1977. p. 136. Tradução livre).

Situando-se na contemporaneidade e ressaltando a importância da música alinhada a outros meios de comunicação, conclui:

Uma nova maneira de fazer música está mudando radicalmente tudo que a música foi até agora. Não se confunda, isso não é um retorno para o ritual, nem para o espetáculo. Ambos são impossíveis, depois do formidável efeito pulverizador da economia política nos últimos dois séculos. Não. Isso é a ascensão de uma nova forma de inserção musical na comunicação, uma forma que está modificando todos os conceitos de economia política e dando novos significados ao projeto político. (ATTALI, 1977. p. 134. Tradução livre).

Estaria o autor referindo-se à insurgência de subculturas como a industrial?

3.3 Segunda Geração (1980 - 1989)

Em 1980, o grupo alemão Einstürzende Neubauten (1980 – atualidade), lançou seu primeiro disco, definindo o que viria a ser a segunda geração da música industrial. Sua música levava o termo de forma literal: com o uso de sons gravados diretamente em fábricas e regiões decadentes, os músicos refletiam sobre o passado recente da Alemanha e a realidade pós-Segunda Guerra Mundial. Einstürzende Neubauten também incluiu estruturas tradicionais em suas músicas, que continham forma fixa (não improvisada), versos, refrões e outros elementos que podiam ser encontrados na música popular. A partir do momento em que a subcultura industrial já havia sido estabelecida, passaram-se a ser assimiladas características de outros gêneros musicais contemporâneos, especialmente do new wave⁶, hip-hop e heavy metal, resultando em uma estética mais acessível. (HANLEY, 2011).

⁶ Gênero musical comercial surgido nos anos 1970 que incorpora elementos de pop, eletrônica, disco e punk.

Figura 2 - Einstürzende Neubauten com seus instrumentos na contracapa do disco “Kollaps” (1981)



Fonte: Einstürzende Neubauten - Kollaps. 1981. Zickzack Records.

Por outro lado, nesse período também surgiram grupos primariamente de synthpop⁷ que utilizavam de elementos estéticos industriais, mas não contavam com nenhum comprometimento ideológico, bandas como Depeche Mode (1980 – atualidade) e New Order (1980 – atualidade), obtiveram enorme sucesso comercial, contribuindo para a difusão da subcultura e influenciando inúmeras bandas da segunda geração. É importante o foco na obra dessas duas bandas, pois estas tratam de temáticas pessoais, como relacionamentos, fé, trabalho e amor, temas que fogem completamente da desconstrução impessoal dos grupos da primeira geração. (HANLEY, 2011).

O ano de 1980 marca a passagem entre as duas gerações, pois é um momento em que o gênero passa por duas mudanças importantes: a estrutura de canção e ritmos dançantes se torna a forma padrão de composição, em contraposição ao método improvisado; há a disseminação do gênero na América do Norte. Nesse momento, muitos puristas do gênero

⁷ Subgênero do new wave, definido por ritmos eletrônicos dançantes e pelo uso do sintetizador.

passaram a questionar a legitimidade da crítica política desses novos projetos: ao ser tocada em rádios e baladas, a música chegava aos ouvintes sem a mediação contextual promovida pelas performances ao vivo e pela distribuição independente.

Nesse momento, a dualidade se torna característica essencial da subcultura. Música industrial, como qualquer outro tipo de música popular, agora também poderia ser apreciada como fim em si mesma, apenas pelo prazer da escuta e da dança: mesmo com seu posicionamento anticapitalista e sua riqueza ideológica, ela também passa a ser vendida e comprada. A inclusão de muitos elementos provenientes de outros gêneros musicais, através da recontextualização, tornou-se outro obstáculo para a definição da subcultura, cada vez mais esparsa, englobando grupos que soam completamente diferentes. Assim, a partir da segunda geração, a música industrial passa a ser melhor entendida através de seus processos criativos do que através do resultado final. (REED, 2013).

S. Alexander Reed, em sua obra *Assimilate: A Critical History of Industrial Music* (2013), explica que a fusão do industrial com gêneros musicais populares aconteceu por três motivos: O primeiro foi o da utilização do meio popular para acessar um público maior, possibilitando também comentários em relação à própria cultura de consumo musical; o segundo foi o alinhamento dos músicos industriais com a tecnologia da época, onde produtores de todos os gêneros musicais passaram a se interessar pela integração de instrumentos eletrônicos em suas faixas, resultando na possibilidade de todas serem tocadas nos mesmos espaços, devido à sua similaridade sonora. O terceiro motivo é o prazer físico derivado dos ritmos repetitivos eletrônicos – a composição e a apreciação de música eletrônica, se analisada através do transhumanismo⁸, é uma expansão das possibilidades físicas, pois o indivíduo se torna capaz de produzir e conectar-se a ritmos tocados com precisão fisicamente impossível – porém, esse fenômeno, devido à sua característica repetitiva, impõe mais um questionamento: seria esse prazer forma de empoderamento pessoal ou de ópio coletivo?

O fim da segunda geração é normalmente associado ao ano de 1989 por esse ser o ano de estreia do projeto estadunidense Nine Inch Nails, responsável por elevar a música industrial a um status mainstream, contribuindo assim para a dissolução total da subcultura, que perde seu foco ideológico e passa a ser associado primariamente a um conjunto de elementos estéticos. Durante a década de 1990, ocorreram também mudanças na dinâmica entre os grandes nomes do gênero: Einstürzende Neubauten abandonou o barulho e passou a

⁸ Filosofia baseada na superação das limitações físicas humanas através do uso da tecnologia.

compor baladas acústicas-ambiente; o revolucionário selo industrial americano Wax Trax!⁹ foi a falência; o grupo canadense Skinny Puppy, que será estudado em seguida, acabou (posteriormente retornando em 2004).

⁹ Selo independente inicialmente voltado a new wave e punk, mas que ganhou atenção ao investir em projetos que mesclavam o industrial ao heavy metal, como a banda Ministry (1981 - atualidade).

4 A MÚSICA INDUSTRIAL DE VANCOUVER

É importante a diferenciação entre o industrial produzido na América do Norte e o original europeu, pois quando surgiu a cena estudada nesse projeto, já havia uma estética particular local, sobretudo influenciada pela cena hardcore punk¹⁰ da costa oeste americana e pelo barulho abrasivo e atonal de artistas como Monte Cazazza e Boyd Rice¹¹.

Em contraste à difusão lateral do industrial na Europa, na América do Norte esta ocorreu de maneira vertical – o circuito de turnês tradicional das bandas de hardcore, consistia nos estados americanos da Califórnia, Oregon e Washington, em seguida atravessando a fronteira para a província canadense de British Columbia, que tem como capital Vancouver. Bandas com pouco alcance concentravam-se nessa região, não estendendo-se para o restante dos países. A cristalização desse circuito culminou em um intercâmbio cultural entre os artistas americanos e canadenses de Vancouver, que até então era uma cidade média sem cenas locais, possibilitando o surgimento da cena hardcore e posteriormente industrial na cidade. (WHITTAKER, 2017).

A abordagem política também era outra, enquanto na Europa o foco era em ideologias que tendiam ao comunismo, na América os artistas flertavam com anarquismo social e libertarismo. Independente das visões políticas e gêneros musicais, o que unia esses músicos era o uso do barulho como ato de resistência. Observa-se que o industrial, especialmente nesse caso, utiliza o barulho especificamente por ser uma arma. A violência é central ao processo. Esse barulho, porém, também significava um sacrifício das oportunidades econômicas para as bandas, uma vez que esse tipo de performance agressiva ainda não era popular na época. A partir da década de 1980, com a evolução da segunda geração e uma maior aceitação da indústria, surgiu a possibilidade do comprometimento de uma suposta integridade artística em troca da comercialização do hardcore, e consequentemente da música industrial. (WHITTAKER, 2017).

4.1 Skinny Puppy

Não há grupo que melhor represente a segunda geração da música industrial na América do Norte do que Skinny Puppy (1983 – atualidade), grupo fundado em Vancouver pelo baterista e produtor musical Kevin Crompton (estilizado cEvin Key) e pelo vocalista e

¹⁰ Subgênero do punk, baseado em canções mais rápidas e distorcidas, assim como performances mais agressivas.

¹¹ Ambos artistas ligados ao surgimento do que posteriormente veio a se tornar a música noise, movimento que utiliza de longas performances de sons desconfortáveis como forma de comentário sobre estética e arte.

performer Kevin Ogilvie (Nivek Ogre), com o objetivo explícito de referenciar os projetos industriais clássicos – Throbbing Gristle, Einstürzende Neubauten e Cabaret Voltaire – mas com maior foco na percussão e ritmo. Em 1986, foi incluído no projeto o produtor e pianista Dwayne Goettel. A música de Skinny Puppy é marcada pelo foco no ritmo; pelas letras abstratas cantadas por uma voz digitalmente alterada; pela recontextualização de trechos de filmes, documentários e outras músicas; pela pauta dos direitos animais e pela assimilação de elementos góticos.

Como muitos artistas da segunda geração, a proeminência do ritmo na música de Skinny Puppy não era conscientemente política, mas resultado das experiências de cEvin, que em intercâmbios culturais, entrou em contato com a música eletrônica sendo produzida no Japão¹² ao final da década de 1970 e com o surgimento do dub jamaicano¹³, além de ter sido baterista do popular grupo de new wave, Images in Vogue. A adição de Goettel marcou um momento importante na identidade da banda, uma vez que o músico era treinado classicamente, trazendo uma bagagem teórica para as melodias.

O grupo tinha sensibilidade para ritmos culturais e para o pop, mas, mesmo assim, Skinny Puppy ainda é a banda da segunda geração mais conectada ao barulho da primeira, isso porque muitos elementos de sua música são baseados em improviso e textura. O método composicional de cEvin e Dwayne coloca a experiência da criação acima do resultado final, os músicos gravavam momentos de improvisação livre e em seguida estruturavam versões instrumentais a partir de recortes de várias improvisações, gravadas em dias e com equipamentos diferentes, até mesmo incluindo improvisações de outros produtores colaboradores do projeto. Esses trechos, porém, deveriam ser estruturados rigorosamente, devido às limitações que os instrumentos eletrônicos apresentariam quando tocados ao vivo. Essa relação entre improviso e estrutura não só cria tensão na música da banda, como comunica sua posição contrária à ordem, previsibilidade e repetição.

Similarmente, o estilo vocal de Ogre, que na maior parte da carreira trabalhou separadamente dos outros músicos, era também baseado em improvisações, tanto na letra quanto na performance. Suas letras, muito inspiradas nos cut-ups de Burroughs, tem forma livre, não seguem narrativa, nem pessoa, nem tempo verbal. O vocalista estabelece cenários e sensações através de frases desconexas, mas que dentro do contexto, em conjunto com o instrumental, incentivam o ouvinte a olhar através de outras perspectivas e procurar um

¹² Inspirando-se sobretudo no grupo japonês Yellow Magic Orchestra, ao voltar de seu intercâmbio, cEvin foi o primeiro baterista no Canadá a usar uma bateria eletrônica ao vivo.

¹³ Subgênero do reggae, baseado na adição de elementos eletrônicos a canções reggae tradicionais.

sentido. Sua voz sempre foi tratada com intenso processamento digital, utilizado de forma tão explícita que se torna parte essencial da entrega, enfatizando emocionalmente as letras e expandindo sua possibilidade de expressão. Simultaneamente, nas canções também eram adicionados diálogos de filmes de terror, entrevistas e reportagens, influenciando na interpretação das letras. (HANLEY, 2011).

Através da junção desses elementos, a banda se tornou o híbrido perfeito entre a distopia industrial da primeira geração e o synthpop/new wave da década de 1980 – ao mesmo tempo em que barulhos improvisados são tocados, percebem-se momentos pop escondidos em meio ao caos. Ao ouvir Skinny Puppy, o ouvinte é descondicionado de suas expectativas em relação a convenções musicais e a lógica. A partir dessa situação, a banda propõe sua agenda ao indivíduo sensibilizado, agora supostamente aberto a novas ideias e formas de pensar.

Figura 3 - Nivek Ogre em apresentação da turnê Too Dark Park (1990)



Fonte: Reddit, u/MindsDesireIsGod¹⁴

Assim como em todo projeto de música industrial, era clara para a banda a necessidade de uma pauta, nesse caso, a dos direitos animais. A música não era suficiente para comunicar a agenda do grupo, que frequentemente se perdia em meio ao barulho. Por isso, ao vivo, em sincronia com a performance, eram exibidos vídeos de testes químicos em animais enquanto eram encenadas torturas, experimentos de vivisseção no vocalista e em bonecos surpreendentemente realistas. Entrevistado a respeito da faixa “Testure” (1988),

¹⁴ Disponível em: <<https://imgur.com/a/oHYI1>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

Ogre¹⁵ comenta: “Texture foi feita acessível, para que a mensagem fosse tocada na rádio e se espalhasse. (...) Espero que ela seja tocada nas rádios, porque essa é a única maneira dela transcender a nossa cena e nossos fãs que já entendem a mensagem”.

Observa-se que a banda é consciente de sua ação política e escolhe suas ações propositalmente, de acordo com sua agenda. Com esse foco nos direitos animais, as performances transgressivas da banda se tornaram compreensíveis pelo público, o que ajudou a solidificar uma base de fãs, algo que não acontecia em muitos projetos industriais devido à sua estética alienante, que colocava toda a responsabilidade na interpretação do ouvinte.

Uma consequência importante da obra de Skinny Puppy foi a crescente abertura do gênero e dos eventos musicais mais agressivos a uma audiência feminina, que anteriormente existia na cena apenas como musicista, não como público. Razões para esse fenômeno podem ser o fato da banda ter surgido de uma cena predominantemente new wave, assim como os visuais andróginos dos músicos. Reed, porém, apresenta o argumento de que a música da banda contém uma estética sonora que ressoa melhor com ideias de inclusão de gênero e identidade. (REED, 2013).

A música de Skinny Puppy invoca uma série de elementos relacionados à literatura gótica dos séculos XVIII e XIX, tratando principalmente sobre o corpo, sua degradação e o significado da existência humana. Baseando-se na acadêmica Kelly Hurley, Reed relaciona esses temas às práticas de desumanização performática e ao interesse na experiência individual do animal, presentes no grupo. Através de letras que beiram o nonsense, cantadas em gritos eletronicamente alterados por um performer coberto de sangue e próteses plásticas, Skinny Puppy explora o medo do outro, utilizando a metáfora do mundo visto pelos olhos de um animal. (REED, 2013). Fazendo também uma ponte com Burroughs, mais uma vez percebe-se a linguagem como a principal estrutura da sociedade, uma vez que sua dissolução (no gótico) representa uma volta ao grotesco, o não-humano.

Seguindo esta linha de raciocínio, aplica-se o conceito de abjeção proposto por Julia Kristeva, para entender estas performances. Abjeção é uma resposta à realização de que a falta de um propósito primordial à existência humana é uma pré-condição para a mesma. Abjeção é uma revolta contra a inevitabilidade das estruturas de controle, e a forma como essa revolta acontece é através do apagamento das linhas entre o interior e exterior – na arte, manifesta-se através do uso de fluidos corporais, mutilações e dismorfia – uma recusa da racionalidade corporal e comportamental. (KRISTEVA, 1982). Kristeva alinha a abjeção

¹⁵ Disponível em: <<https://www.angelfire.com/nv/HarshStoneWhite/IntIndex/ARgtRul.html>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

especificamente ao corpo feminino, que é oprimido em todas as esferas e carregado de responsabilidade desde o momento do nascimento. Simultaneamente, o gótico também pode ser interpretado como uma ameaça ao controle patriarcal, por desafiar o conceito de diferenciação dos gêneros. (REED, 2013).

Figuras 4 e 5 - Nivek Ogre em apresentação da turnê Too Dark Park (1990)



Fonte: Reddit, u/MindsDesireIsGod¹⁶

Ogre, a partir de um treinamento com a artista e gestora cultural Myra Davies, familiarizou-se a esses conceitos, assim como ao Teatro da Crueldade de Antonin Artaud e a clássicos da literatura gótica, como *Os Cantos de Maldoror*, do Conde de Lautréamont, adaptando-os a sua performance. Quebrando a barreira da linguagem e encenando a violência e falta de significado da experiência, o artista encontra um espaço de entendimento do outro e abertura para outras identidades e maneiras de ser. (REED, 2013).

Quando cresci durante os anos 60, havia muito mais magia, muito mais misticismo. Hoje em dia tudo é muito explicado, por isso, tentamos enaltecer o papel do místico na mente das pessoas – talvez isso seja psicológico, talvez isso seja algo que as pessoas precisam adotar para achar algum tipo de direção – exceto que nós não oferecemos uma direção, mas um estado de espírito para as pessoas entrarem, explorarem e serem tocadas por diferentes questões e outros estados de ser. (OGRE, Nivek. 1992. Tradução livre).¹⁷

Quando resumindo Attali, foi explicada a sua proposta de uma quarta rede de produção e distribuição musical, a rede da composição. Observa-se que as apresentações de Skinny Puppy se enquadram nesse conceito, uma vez que a performance de Ogre, também é transcendental: o que o espectador vê é um subproduto da experiência pessoal do vocalista. A rede da composição também é claramente percebida no material gravado da banda, por sua característica improvisada.

¹⁶ Disponível em: <<https://imgur.com/a/oHYI1>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

¹⁷ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jiByBnrIOPI>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

Apresentando uma visão poética para o que via como o desenvolvimento ideal da música e da sociedade, Paul Beaver, citado por Attali (1977, p. 139, tradução livre), enuncia: "O músico branco toca quando há uma partitura em sua frente. Ele consegue tocar em cima de algo que já foi tocado antes. Mas o músico negro, pega seu instrumento e começa a tocar um som nunca antes ouvido. Ele improvisa, ele cria, o som vem de dentro, é sua alma. E é isso que eu e você queremos. Eu e você queremos uma estrutura em que temos tanto poder que podemos apenas sentar e fazer o que sentirmos vontade." Comentando sobre a barreira imposta pela linguagem, Attali também diz:

A destruição dos códigos antigos na commodity (música) é a condição necessária para a verdadeira criatividade. Não mais ter que dizer nada em alguma língua específica é uma condição necessária para a escravidão, mas também é condição para a emergência de uma subversão cultural. (ATTALI, 1977, p.122, tradução livre).

Para os artistas, sua catarse está acima do produto final, ao mesmo tempo em que para o ouvinte o prazer está na própria experiência da escuta, e não nas canções em si. Todos os envolvidos estão em uma situação de empoderamento e escape da ordem hegemônica capitalista. Essa foi a primeira vez na subcultura industrial em que houve uma mudança na forma como a ideologia era conduzida, agora havia teatralidade, irracionalidade e sentimento, em contraposição à rigidez e ao militarismo da primeira geração.

4.2 Front Line Assembly

A cena de Vancouver também foi o berço de outro grupo importante nos últimos anos da segunda geração do industrial, esse foi Front Line Assembly (1986 – atualidade, abreviada como FLA), grupo fundado pelo vocalista Bill Leeb (que inclusive esteve envolvido nos primeiros meses de concepção de Skinny Puppy) e pelo produtor Rhys Fulber. FLA, diferentemente da teatralidade gótica de Skinny Puppy, encontrou sua estética na subcultura cyberpunk¹⁸ e no hacktivism, que surgiam ao final da década de 1980 – a banda expressa uma visão romântica dos avanços tecnológicos e do transhumanismo, mas com elementos contraculturais da cultura hacker: a tecnologia utilizada como meio de ação política, liberdade de expressão e difusão de informação. (WHITTAKER, 2017).

Em relação à estética sonora, FLA assimila elementos do techno ao industrial, resultando em um som excessivamente eletrônico, mais repetitivo, muito relacionado ao EBM¹⁹ e mais próximo das raves europeias²⁰ do que ao barulho atonal do hardcore americano,

¹⁸ Subgênero de ficção científica que geralmente narra personagens vivendo à margem da sociedade em cidades futuristas altamente tecnológicas.

¹⁹ Subgênero da música eletrônica que une o barulho do industrial às batidas dançantes do synthpop.

²⁰ Aqui englobam-se diversos subgêneros eletrônicos, como house, techno, trance e drum'n'bass.

outra vez, trazendo à tona a questão do empoderamento do corpo, dessa vez mais intensamente do que em Skinny Puppy. Na música de FLA, o corpo se torna um ciborgue.

Em 1985, Donna Haraway, em seu Manifesto Ciborgue, estabelece esse conceito como um ser híbrido entre humano, animal e máquina. Através de uma série de argumentos, Haraway, ao explicar como os limites entre o natural e o artificial tendem cada vez mais a desaparecer, conclui que os limites sexuais, sociais e culturais também deixam de ser apropriados para o ser contemporâneo. Essa teoria foi imensamente influente no cyberpunk e consequentemente em FLA e na geração seguinte da música industrial, pós-1990. (WHITTAKER, 2017).

A respeito do uso do sintetizador (e de sons sequenciados em geral), já crescente em popularidade ao final da década de 1970, Attali, traçando um paralelo com o desenvolvimento da economia moderna, comenta:

A única liberdade que resta é a do sintetizador: a combinação de programas preestabelecidos. Essa forma de interpretação é prévia de uma nova forma de manipulação pelo poder: o intérprete não tem autonomia em suas ações, apenas manipula o acaso. (...) Ele é apenas um executor limitado pelas leis da probabilidade, assim como um administrador em uma sociedade de repetição. Novamente, o status do músico é premonitório. O lugar de um indivíduo na economia moderna não é diferente de um intérprete: não importa o que ele faça, ele não é mais do que um elemento aleatório na lei estatística. (ATTALI, 1977. p. 114. Tradução livre).

Criticando a popularização da música eletrônica, Attali (1977. p. 115. Tradução livre) também conclui que “O compositor moderno, hoje é raramente mais do que um espectador da música criada pelo computador. Ele é sujeito a suas falhas, um supervisor de um desenvolvimento incontrolável”.

FLA, como forma de ação social, ironicamente adota esse papel passivo do músico eletrônico, tão criticado por Attali: Todos os instrumentos são sequenciados eletronicamente, com os músicos se posicionando apenas como programadores. Enquanto em Skinny Puppy, a alteração digital da voz serve para aumentar a capacidade expressiva do vocalista, em FLA a voz é alterada para retirar a humanidade, deixando o intérprete mais próximo ao ciborgue de Haraway. (WHITTAKER, 2017). FLA, pela sua característica sobre-humana, subverte conceitos de raça, gênero e corpo, ao mesmo tempo em que abre um discurso sobre produção em massa, tecnologias de vigilância e transhumanismo.

A popularização de grupos como estes não teria sido possível sem o apoio da cena pulsante de Vancouver, onde músicos estavam sempre próximos de administradores de casas noturnas, rádios universitárias, artistas visuais, escritores e profissionais do audiovisual. Fica claro o senso de comunidade quando observados os créditos dos vários projetos industriais surgidos em Vancouver, membros de Skinny Puppy colaboraram com Front Line Assembly e

muitas outras bandas, os nomes eram frequentemente os mesmos, havendo eventuais adições de colaboradores europeus ou estadunidenses.

5 VANCOUVER

Para analisar a motivação, a influência e os resultados alcançados pelas ações dessas bandas, é necessário um estudo aprofundado do ambiente onde esses artistas cresceram. O que significa ser um cidadão de Vancouver? Como sua sociedade é estruturada? Quais as características da hegemonia local?

5.1 Vancouver - História e Sociedade

Vancouver é situada na província canadense de British Columbia. No período da colonização, o nome dessa região era apenas Columbia, e também englobava parte do noroeste dos EUA. Nesse local viviam grupos indígenas, operários e camponeses. Apesar da invasão, não houve violência física e foi mantida a paz com os povos nativos, havendo um tratado anti-missionário e miscigenação com o povo aborígine. A economia dessa região se baseava principalmente em agropecuária e navios de exportação que eram enviados para a Ásia e Europa, resultando também no início da imigração de cidadãos vindos desses locais.

Em 1837 foram negociadas as fronteiras entre Canadá e EUA, e após ameaças de conflito, a maior parte produtiva foi para os EUA, onde houve massacre indígena, em contraposição ao lado canadense, que manteve a convivência pacífica. Através da união de um número de assentamentos, Vancouver se tornou oficialmente uma cidade em 1886, nomeada em homenagem ao colonizador britânico George Vancouver. Com o declínio da exportação de pele de castor no Canadá, a indústria de exploração de madeira, minerais e pesca de Vancouver entrou em ascensão. Com a incorporação da cidade na linha de trem transnacional e o desenvolvimento da pesca, a imigração cresceu novamente, tornando Vancouver o maior centro de indústria, cultura e comércio na província e a terceira maior cidade do Canadá. Desde essa época, Vancouver se tornou um ponto de parada para artistas vindos em turnê tanto do restante do Canadá quanto da costa oeste dos EUA.

Com a fundação do Canal do Panamá em 1917, houve outra onda de imigração, dessa vez europeia. A crise de 1929 afetou profundamente a região e a afundou em altos índices de desemprego, que também foi intensificado pelo clima da cidade, que, por ser menos rigoroso em relação ao resto do país, tornou a cidade um polo para os sem-teto. Foi apenas durante a Segunda Guerra Mundial que a economia foi restaurada, mais uma vez trazendo imigrantes para trabalhar em fábricas de munição e suporte para os soldados. Com esse boom econômico resultante da guerra, a cidade investiu em infraestrutura, estádios e outras estruturas para esportes e eventos.

Politicamente, Vancouver se distingue de outras grandes cidades canadenses por ter sido governada principalmente por partidos de centro-direita, formados por coalizões de liberais e conservadores, com políticas financeiras conservadoras e desenvolvimentismo agressivo, em contraste ao estado de bem-estar presente na maior parte do país.

Observa-se que desde os primórdios, o local é marcado pela diversidade étnica: asiáticos, aborígenes, britânicos, franceses e norte-americanos de origem europeia. Essa presença apenas se intensificou com o passar do tempo e hoje, mais de 50% da população de Vancouver é formada por grupos minoritários. Apesar da convivência pacífica com os povos indígenas, os imigrantes chineses, japoneses, filipinos e de outras regiões da Ásia sofreram discriminação e violência, ocorrendo até mesmo linchamentos e confisco de terras. Foi apenas a partir da década de 1960 que passou a ser reconhecida sua importância local e pontos culturais como o bairro de Chinatown começaram a ser promovidos turisticamente. Ironicamente, no mesmo período começaram a ser renovados os bairros Chinatown e Hogan's Alley (local de concentração afro-americana), resultando no aumento dos preços e na expulsão de parte da população local.

Durante as décadas de 1960 e 1970, Vancouver também se tornou a capital da contracultura no Canadá, sendo um local de importância na cultura hippie. Um marco foi a fundação da organização ativista Greenpeace. Desde então, Vancouver é promovida como uma cidade cosmopolita que preserva a natureza e enaltece uma vida saudável de esportes. Outro ponto importante, que está presente desde a fundação da cidade, é o planejamento urbano minucioso, que a princípio ocorreu devido à posição fronteiriça e à possibilidade de um conflito com os EUA. Isso reflete até os dias de hoje, onde Vancouver é considerada um modelo global para planejamento urbano.

Apesar da preservação da natureza, da multiculturalidade e da infraestrutura, Vancouver sempre sofreu com desemprego, população em situação de rua e em dependência química, principalmente na região conhecida como Downtown Eastside, que é formada por áreas de Chinatown, Japantown e outros bairros. Isso acontece devido a vários fatores – o clima ameno, em contraposição ao inverno rigoroso do restante do país; o fácil acesso às drogas pesadas derivadas do ópio; a expulsão de trabalhadores sexuais e moradores de rua de outras regiões da cidade, onde os valores imobiliários são exorbitantes; a falta de programas sociais para os dependentes, resultante de um projeto nacional de desinstitucionalização; e as leis folgadas em relação a posse de drogas. Com a mudança trazida pela Expo '86, essa tendência apenas aumentou, pois também passou a ser possível a compra de cocaína e heroína de maior qualidade, resultantes do fluxo turístico. Até hoje, Downtown Eastside é

considerado um dos locais mais pobres do Canadá, sendo conhecido pelas altas taxas de crime, violência, HIV e uso de drogas ilícitas.

5.2 Vancouver - Expo '86

O evento mais importante para a história recente da cidade foi a Expo '86, exposição mundial com o tema “Transporte e Comunicação” que tinha o objetivo de promover a cidade para o alto capital internacional. A exposição contou com a presença de quase 20 milhões de visitantes, marcando a transição de uma cidade média para uma cidade grande, dando início a uma era de gentrificação, neoliberalismo e boom imobiliário. Por toda a cidade, começaram a ser construídos complexos de apartamentos de luxo, centros comerciais e bancos, os valores imobiliários subiram exponencialmente e a maior parte dos estabelecimentos independentes foi comprada por grandes grupos ou substituída por franquias.

Pode ser traçado um paralelo entre as consequências trazidas pela feira e o crescimento da cena estudada neste projeto, que ocorreram no mesmo período – a relevância de uma cena industrial em Vancouver fica clara quando percebe-se a ironia de um evento promovendo turismo, vida ao ar livre e bons negócios, ao mesmo tempo em que a cidade sofria com um aumento exponencial de moradores de rua ou em que, no outro lado do mundo, ocorria o desastre nuclear de Chernobyl (ocorrido nos mesmos dias da feira).

Uma figura relevante, tanto para a cena industrial de Vancouver quanto para a Expo '86, foi a historiadora, artista e produtora de eventos Myra Davies. As ações culturais de Myra sempre contaram com uma dimensão de subversão, boicote e tomada do controle, aproveitando das estruturas hegemônicas para as agendas das classes oprimidas. Um importante exemplo de seu trabalho foi sua participação na organização da Expo, contratando apresentações dos grupos europeus Einstürzende Neubauten e Test Dept. – esses artistas foram trazidos em segredo e suas apresentações consistiam em críticas explícitas ao liberalismo, à desigualdade e a repressão da classe trabalhadora, além de exibir uma estética chocante, que estava de muitas formas fora do escopo positivo do festival, mas que se comunicava profundamente com sua temática: comunicação, tecnologia e transporte. No mesmo período, Myra trabalhou com Skinny Puppy, ao ver relevância artística e política em seu trabalho. Ela foi a responsável por apresentá-los às suas bases ideológicas, também levando-os para tocar fora de casas de show, mas em exposições e clubes de arte, legitimando seu trabalho nos meios artísticos.

5.3 Vancouver - Vida Noturna e Entretenimento

Vancouver é promovida pelo seu minucioso planejamento urbano, pelo seu contato com a natureza, esportes e vida ao ar livre, mas nunca pela sua vida noturna. Essa escolha, porém, é consciente por parte dos formuladores de políticas públicas. A realidade é que a vida noturna da cidade, desde seus primórdios sempre foi reprimida pela classe hegemônica e suas instituições conservadoras. Todas as características associadas ao entretenimento noturno de Vancouver eram severamente reguladas, desde a enorme burocracia necessária para a abertura de um estabelecimento, até as condições associadas a cada tipo de local – as regras para quem podia oferecer comida, álcool ou entretenimento, eram muitas vezes contraditórias e pareciam propositalmente dissuasivas. (CHAPMAN, 2019). Assim, sempre houve uma dimensão de resistência associada às casas noturnas, sobretudo às que foram cenário para o desenvolvimento da cena explorada nesse projeto.

Essa atitude proibicionista, assim como quase toda política do gênero, obteve o efeito reverso do esperado: surgiu uma tendência por estabelecimentos ilegais ou que praticavam ilegalidades, como a venda de álcool ou a exibição de entretenimento sem permissão. Essa tendência se tornou parte da identidade noturna de Vancouver, e mesmo após a cidade adotar políticas mais liberais em relação ao entretenimento, os eventos ilegais e o comércio de drogas continuaram sendo pertinentes no meio.

Até a década de 1950, as restrições eram tantas que não havia opções de entretenimento noturno na cidade. A primeira presença de grupos musicais se deu pela sua localização geográfica. Nas décadas de 1950 e 1960, Vancouver se tornou a cidade canadense por onde os músicos da costa oeste estadunidense passavam em suas turnês. Com o estabelecimento desta rota, os donos das casas noturnas passaram a investir nas próprias bandas, que tocavam durante a semana, nos dias em que a cidade não recebia artistas de fora. Essas bandas regulares geraram emprego para os músicos e assim, surgiram as primeiras cenas de música independente, formadas sobretudo por bandas cover de jazz. Muitas dessas bandas, após anos de experiência, foram contratadas por grandes nomes do jazz e deixaram a cidade. (CHAPMAN, 2019).

Na década de 1970, com o declínio do jazz e a ascensão da música disco e dos movimentos punk e hippie, os clubes elitizados deixaram de ser o foco da vida noturna, havendo grande crescimento dos locais mais acessíveis, localizados na zona leste, principalmente em Chinatown. No mesmo período houve um aumento do número de batidas e interdições policiais contra as casas administradas por negros e asiáticos, promovidas por uma das autoridades mais racistas da história da cidade. Mesmo com o crescimento dessas cenas,

até os últimos anos da década ainda não haviam bandas autorais, pois não havia interesse por parte das casas noturnas. Isso mudou apenas com a popularização do movimento punk, que passou a alugar galpões para realizar seus próprios eventos ilegais. O sucesso desses eventos chamou a atenção das casas noturnas e assim começaram as primeiras contratações de bandas independentes, sendo que o primeiro local de sucesso na cena foi a casa The Smilin' Buddha Cabaret. (CHAPMAN, 2019).

The Smilin' Buddha Cabaret era um antigo restaurante chinês que havia passado por diversas administrações. No final da década de 1970, o local era decadente e sofria diversos processos na justiça por venda ilegal de álcool. Essa relação negativa com a ordem e sua localização na parte mais precária da zona leste, ironicamente atraíram o público punk, transformando o local no epicentro da cena de bandas autorais. Tocar no Smilin' Buddha se tornou um rito de passagem para as bandas independentes da cidade, e em 1980, a casa já era o principal ponto punk, pós-punk²¹ e new wave do oeste canadense, tornando a cidade uma parada obrigatória para bandas americanas e europeias em turnê. (CHAPMAN, 2019).

Na década de 1980, como consequência do sucesso do Smilin' Buddha, passaram a surgir outras casas que prezavam pela música alternativa, que não era tocada nas rádios. A ascensão desses locais deve muito ao apoio da comunidade gay, cada vez mais aberta e em busca de locais onde era aceita (homossexualidade foi ilegal em Vancouver até o fim da década de 1960). As primeiras casas noturnas que trouxeram DJs para tocar discos, o fizeram para atrair clientela durante os dias de semana, quando não havia shows. DJs também tocavam durante as mudanças de bandas nos eventos principais, isso acabou resultando em um público eclético, onde misturavam-se os fãs das bandas com grupos que queriam apenas conhecer novos sons e dançar. (CHAPMAN, 2019). Essa relação faz sentido, quando analisado o sucesso de bandas como Skinny Puppy e FLA, que não só incorporaram sons eletrônicos com a dinâmica de uma banda, como conseguiram comunicar suas ideias a públicos de ambos os lados.

Esses novos locais que vinham surgindo, podem ser interpretados como uma resposta ao conservadorismo em Vancouver, influenciado pelos governos de Ronald Reagan e Margaret Thatcher - a administração da cidade era feita principalmente pelo partido Social Credit, que promoveu congelamento de salários, redução de vagas no setor público, menor proteção para inquilinos, cortes de programas sociais e limites nos orçamentos de escolas públicas. (CHAPMAN, 2019).

²¹ Gênero musical que une a atitude punk do faça-você-mesmo a influências musicais variadas, temas introspectivos e experimentação musical.

Figura 6 - Fachada da casa noturna Luv-A-Fair



Fonte: Vancouver, 1985.

Nesse contexto, vale citar a balada Luv-A-Fair, cenário onde muitas relações da cena industrial foram construídas. A Luv-A-Fair promovia-se como um local alternativo a tudo, explicitamente contrário às reformas conservadoras, liberal para todas as subculturas e sexualidades, tornando-se assim um ponto de encontro para artistas e subversivos. Essa característica alternativa se sobressaía principalmente na música, onde seus DJs abominavam qualquer coisa que pudesse ser tocada na rádio, sempre procurando novidades e raridades para apresentar a seu público. Com a popularização do new wave, a casa abriu as portas para bandas se apresentarem, e assim ocorreram as primeiras apresentações da cena industrial de Vancouver para um público relativamente grande. Com a presença constante de celebridades internacionais como Johnny Depp, Ray Liotta, membros do U2 e do The Cure, rapidamente o clube (e consequentemente as bandas que lá tocavam) adquiriu um status fashion. Aos poucos, o foco do público da Luv-A-Fair passou a ser a música. Com isso, seus organizadores começaram a compilar uma publicação independente, listando as músicas que eram tocadas, eventualmente fundando a revista Discotext. Uma publicação do tipo era absolutamente incomum para a época, e seu sucesso no meio alternativo da costa oeste certamente contribuiu para o sucesso da cena local e para a expansão do público da casa. (CHAPMAN, 2019).

As mudanças trazidas pela Expo '86 afetaram severamente a dinâmica da noite de Vancouver. Com o crescimento exponencial dos valores imobiliários, muitos locais tiveram as portas fechadas ou foram comprados por grandes franquias. Os empregados desses locais não são mais membros da comunidade local, mas estudantes de hospitalidade que estagiaram em spas e resorts de ski. A administração da cidade seguiu promovendo políticas restritivas em relação à vida noturna, utilizando a justificativa da qualidade de vida para ações como o aumento do policiamento. Hoje, a vida noturna de Vancouver está tão longe de suas origens de resistência e comunidade, que a cidade é conhecida pelos canadenses como “no fun city” (cidade sem diversão). (CHAPMAN, 2019). Com o passar do tempo, a classe artística cada vez mais se afastou da cidade: os músicos estabelecidos se mudaram para grandes centros do entretenimento, como Los Angeles e São Francisco, enquanto os músicos pequenos, que não conseguiam mais bancar o custo de vida da cidade, foram para outras cidades norte-americanas como Seattle e Portland.

5.4 Vancouver - Cena de Música Industrial

Na metade da década de 1980, os maiores grupos europeus de industrial estavam atingindo popularidade midiática e começando a tocar na América do Norte, ao mesmo tempo que surgiam grupos norte-americanos do gênero. Nesse período, em Vancouver, também era muito forte a cultura dos clubes ilegais, como herança da época da lei seca. A cena de música autoral em Vancouver era composta não só por músicos, mas por organizadores de eventos, jornalistas, pintores, atores, fotógrafos, filósofos e estudantes de artes. Sendo uma cidade média, na época com aproximadamente 400.000 habitantes, era comum a mistura de diversas subculturas: punks, DJs, ouvintes de disco e de heavy metal frequentavam os mesmos locais.

Curiosamente, anos antes da concretização da cena industrial de Vancouver, houve um projeto chamado Tunnel Canary (1978 – 1983), que por ser completamente alien ao que era produzido na cidade, passou despercebido pela história do gênero. Tunnel Canary, apesar de não ter tido contato com o que grupos como Throbbing Gristle estavam fazendo na Europa, desenvolveu sua própria versão do que hoje pode ser considerada como industrial. Surgido de uma colaboração entre dois estudantes de artes, o projeto era baseado em barulho excessivo com o objetivo de disseminar filosofias sobre vegetarianismo, budismo e yoga. As performances eram gratuitas e improvisadas nas ruas, com instrumentos feitos em casa. Os músicos foram influenciados pelas mesmas vanguardas que o industrial, como a música de John Cage e Stockhausen, mas também citavam influências diversas, desde Jimi Hendrix e Elvis Presley, até Sun Ra e cantos tântricos tibetanos. Observa-se que desde a primeira

fagulha industrial em Vancouver, os artistas da cidade já tendiam a uma mistura de culturas e linguagens, melhor sintetizada posteriormente em Skinny Puppy.

Figura 7 - Tunnel Canary em apresentação na rua. Aproximadamente 1980.



Fonte: Entrevista Tunnel Canary, Bixobal #5.

Durante o início da década, era pequeno o número de interessados especificamente na música industrial, até então apenas europeia. Esse grupo transitava entre todos os gêneros e linguagens artísticas citadas anteriormente, sendo em grande maioria pessoas de classe baixa e classe média-baixa, que viviam em ocupações e regiões de baixo custo, estando assim geograficamente próximos. Ideologicamente e esteticamente, esse grupo recebia influências tanto do movimento punk quanto do movimento hippie – por um lado havia engajamento político, atos de rebeldia, vandalismo e eventos ilegais, mas também havia interesse por drogas psicodélicas, meditação e cultura oriental. Através dos estudantes de arte, também se mesclavam ideias surrealistas, dadaístas e pós-modernas. Como foi constatado em Skinny Puppy e FLA, esse grupo estava aberto a outras linguagens, assimilando o techno, metal, pop, hip-hop, reggae, literatura gótica e ideologia cyberpunk.

A possibilidade para a produção desse tipo de música nesse local também está intimamente ligada à popularização dos equipamentos de produção musical, como sintetizadores, gravadores e mesas de som. Muitos artistas moravam em ocupações, e pela sua

proximidade física, seus equipamentos circulavam e todos tinham a oportunidade de usá-los, resultando em parcerias, eventos e novos projetos.

No geral, além da proximidade geográfica e das influências comuns, há três outros pontos que uniam essa cena. O primeiro é a atitude de resistência contra a ordem política e social, que na época era marcada por um governo conservador e desenvolvimentista, que tinha a ambição (e foi bem-sucedido em) tornar Vancouver uma cidade global inserida na lógica neoliberal. Essa atitude também é herança da própria história da cidade, que é marcada pela repressão de casas noturnas e proibicionismo de álcool. O segundo é o apoio dos músicos industriais europeus já consagrados, que apesar da distância, trocavam conhecimentos, fitas e formavam parcerias com esses novos artistas. O último ponto é um sentimento de orgulho e pertencimento à cidade – Vancouver tem uma história muito curta e a maioria de suas grandes mudanças estruturais ocorreram enquanto esses artistas estavam crescendo, sendo assim, percebidas mais claramente.

A partir da década de 1990, grupos de alcance mundial como Nine Inch Nails e Marilyn Manson, levaram a subcultura industrial a um status tão comercial, que esta perdeu parte de sua identidade e ideologia, se tornando apenas um conjunto de elementos estéticos, que hoje podem ser encontrados em todo gênero musical eletrônico. Muitos músicos da cena de Vancouver hoje seguem vivendo a filosofia que promoviam, levando uma vida de isolamento e contato com a natureza no interior de British Columbia, enquanto outros como os de Skinny Puppy ou FLA, adaptaram sua mensagem a gêneros musicais contemporâneos, infiltrando suas ideologias industriais em baladas e festivais modernos.

Figura 8 - Skinny Puppy em apresentação no festival Primavera Sound



Fonte: Nickolay Pirogov, 2017.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho tem como intenção relacionar o cenário sócio-político de Vancouver da década de 1980 com a música produzida pela cena industrial local, analisando a característica contra-hegemônica desta, e consequentemente seu legado e resultados obtidos. Para isso foi necessário o entendimento dos conceitos de barulho e redes de distribuição de Attali, explicando através destes, a ideologia, intenção e estética por trás da música industrial. A partir dessas bases, foi estudada a formação da cena de Vancouver, já situada na segunda década do movimento. Também se deu uma discussão acerca da relevância do trabalho dos grupos Skinny Puppy e Front Line Assembly, ressaltando seus elementos disruptivos. Por fim, foi narrada uma breve história da sociedade de Vancouver, com foco em sua vida noturna e entretenimento.

A partir destas pesquisas, é possível observar que não só a música, como toda a rede colaborativa e as ações culturais decorrentes dessa cena, podem ser consideradas como atos de resistência contra-hegemônica. Grupos como Tunnel Canary, Skinny Puppy e FLA, questionavam explicitamente a visão de mundo e as estruturas tradicionais de sua sociedade, tanto através de seu discurso quanto de suas apresentações e estética, intencionalmente criadas de forma a confundir, instigar e incitar comportamentos revolucionários no público. As ações desses artistas podem ser vistas como uma tentativa de formação do que Gramsci chama de intelectual coletivo, uma vez que se baseavam na difusão de informações sobre novas formas de ser, outros caminhos para pensar as relações sociais, a ordem econômica e tudo que era considerado como “natural”. Os grupos tinham a intenção clara de informar e causar mudanças na sociedade.

Durante o mesmo período, intensificou-se a união entre artistas, gestores culturais, administradores de casas de shows, DJs e o público, como resposta às políticas historicamente conservadoras e proibitivas do governo local. Esta união da resistência cultural com o movimento industrial durante um período particularmente opressivo de capitalismo selvagem, especulação imobiliária e gentrificação, resultou em uma cena verdadeiramente pulsante, que obteve relativo sucesso durante sua existência - a década de 1980 foi o período mais dinâmico na história da música e vida noturna de Vancouver.

Essa cena, porém, não resistiu à comoditização do gênero e a cosmopolitização da cidade. Por um lado, a música industrial se tornou cada vez mais diluída de sua essência marxista, sendo inserida na música pop, nas rádios e nos festivais, perdendo toda a ideologia e tornando-se um conjunto de elementos estéticos. Por outro, nenhuma ação cultural foi capaz de evitar a especulação imobiliária de Vancouver, responsável por expulsar os pequenos

empresários e artistas de baixa renda, que foram substituídos por grandes franquias e eventos internacionais.

Já no início da década de 1990, era possível observar este declínio, evidenciado pela transformação dos bairros de Downtown Eastside, tradicionalmente hóspedes da vida noturna, em guetos de alto policiamento com epidemias de dependência química. Simultaneamente, artistas dos dois grupos estudados, alcançaram renome internacional e mudaram-se para a Califórnia, ou começaram a aventurar-se em outros gêneros musicais. Artistas menores se tornaram hobbistas, se mudaram ou simplesmente envelheceram e formaram suas famílias, abandonando a resistência e permanecendo apenas com boas memórias da época.

Apesar dos resultados políticos terem sido de curto prazo, é inegável o impacto desta cena na música e nas vidas de muitas pessoas. Até hoje o material produzido por estes artistas segue influenciando novas gerações, não só na forma de pensar música e performance, mas em suas visões de mundo. Hoje, podem-se constatar elementos do electro-industrial de Vancouver no pop, no hip-hop, no metal e em trilhas sonoras de filmes e videogames. Da mesma maneira, muitos projetos, como este, jamais teriam sido concebidos sem a influência deste material sobre novas gerações de artistas e estudiosos. Como muitas manifestações artísticas, o impacto da música é de longo prazo. Com tempo e persistência, mudanças certamente serão alcançadas - mesmo que num nível subconsciente. A revolução começa por dentro.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Ana Rodrigues Cavalcanti. **O Conceito de Hegemonia**: de Gramsci a Laclau e Mouffe. Lua Nova, São Paulo, 80: 71-96, 2010.
- ATTALI, Jacques. **Bruits**: essai sur l'économie politique de la musique. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- BLAKE, Donald E.; CARTY, R. K.; ERICKSON, Lynda. Federalism, Conservatism, and the Social Credit Party in B.C. **BC Studies**. Vancouver. spring. 1989.
- BURROUGHS, William S.. **Naked Lunch**. Paris: Olympia Press, 1959.
- CAMPBELL, Larry; BOYD, Neil; CULBERT, Lori. **A Thousand Dreams**: Vancouver's downtown eastside and the fight for its future. Vancouver: Greystone Books, 2009.
- CHAPMAN, Aaron. **Vancouver After Dark**: the wild history of a city's nightlife. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2019.
- EPIMETHEUS. **The history of Canada explained in 10 minutes**. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zz440EuFK8Q>. Acesso em: 25 mar. 2022.
- FRACTURE, The Urban. **ANIMAL RIGHTS RULE**. 2001. Disponível em: <https://www.angelfire.com/nv/HarshStoneWhite/IntIndex/ARgtRul.html>. Acesso em: 25 mar. 2022.
- GOLD, Kerry. **End of the Luv-a-Fair**. 2003. Disponível em: https://www.vancouverneon.com/page_q/luv_a_fair.htm. Acesso em: 25 mar. 2022.
- GREENE, Jo-Anne. Skinny Puppy. 1996. Disponível em: <http://www.litany.net/interviews/permgreen.html>. Acesso em: 25 mar. 2022.
- HANLEY, Jason James. **Metal Machine Music**: technology, noise, and modernism in industrial music 1975-1996. 2011. 426 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, História da Música, Stony Brook University, New York, 2011.
- HARAWAY, Donna. A Cyborg Manifesto: science, technology, and socialistfeminism in the late twentieth century. In: HARAWAY, Donna. **Simians, Cyborgs and Women**: the reinvention of nature. New York: Routledge, 1991. p. 149-181.
- HISTORY, BC. **Vancouver**: the world in a city. 1985. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6_fSYW6Sz4Q. Acesso em: 25 mar. 2022.
- HOLIDAY, Nathan. **Tunnel Canary**. 20---. Disponível em: <http://citizenfreak.com/artists/104558-tunnel-canary>. Acesso em: 25 mar. 2022.
- KEY, Cevin. **Live chat with Jim Cummins aka I Braineater and cEvin Key**. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V0bZuGb2oUw>. Acesso em: 25 mar. 2022.
- KEY, Cevin. **Live chat with Myra Davies and cEvin Key**. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CfSAz8PLuDI>. Acesso em: 25 mar. 2022.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror**: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982.
- LOHRENZ, Eric. **Tunnel Canary**: a brief history 1978-83. a brief history 1978-83. 200---. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jpvnDZNPb3w>. Acesso em: 25 mar. 2022.
- MOON, Daniel. **Buddha Smiles Down on Punker's Haven**. 1979. Disponível em: http://www.vancouverneon.com/page_q/q_buddha1.htm. Acesso em: 25 mar. 2022.

PUPPY, Skinny. **Skinny Puppy Interview**. 1992. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=jiByBnrIOPI>. Acesso em: 25 mar. 2022.

REED, S. Alexander. **Assimilate**: a critical history of industrial music. New York: Oxford University Press, 2013.

RE/SEARCH: Industrial Culture Handbook. San Francisco: Re/Search Publications, 1983.

ROY, Patrícia E.. **Vancouver**. 2011. Disponível em:
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/vancouver>. Acesso em: 25 mar. 2022.

SEMERARO, G. Subalternos e periferias: uma leitura a partir de Gramsci. *Germinal: marxismo e educação em debate*, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 58–69, 2013. DOI: 10.9771/gmed.v4i1.9404. Disponível em:
<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistagerminal/article/view/9404>. Acesso em: 25 mar. 2022.

SOBRAL, K. M.; RIBEIRO, E. C. dos S. A concepção de hegemonia no pensamento de Antonio Gramsci. *Cadernos do GPOSSHE On-line*, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 90–106, 2020. DOI: 10.33241/cadernosdogposshe.v3i2.3361. Disponível em:
<https://revistas.uece.br/index.php/CadernosdoGPOSSHE/article/view/3361>. Acesso em: 25 mar. 2022.

SULLIVAN, Sam. **The History of British Columbia**: tedxvancouver. 2015. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=yE9CzOk-VJo>. Acesso em: 25 mar. 2022.

VANCOUVER, City Of. **History of Vancouver, British Columbia**. 2015. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=xHEwPNnRmuM>. Acesso em: 25 mar. 2022.

WHITTAKER, Jason. Tactical Electronic Bodies: noise and mutation in canadian industrial music. In: CONNOLLY, Tristanne; LINO, Tomoyuki (ed.). **Canadian Music and American Culture**: get away from me. Tokyo: Palgrave Macmillan, 2017. p. 169-184.

APÊNDICE – Sugestões de Escuta Complementar

Influências na primeira geração:

The Velvet Underground - The Velvet Underground & Nico (1967)
 Can - Delay (1968)
 White Noise - An Electric Storm (1969)
 Neu! - Neu! (1972)
 Tangerine Dream - Phaedra (1974)
 Kraftwerk - Radio-Aktivität (1975)

Primeira geração:

Throbbing Gristle - The First Annual Report (1975)
 NON (Boyd Rice) - Pagan Muzak (1978)
 Clock DVA - Fragment (1979)
 Einstürzende Neubauten - Kollaps (1981)
 Cabaret Voltaire - 2x45 (1982)
Portion Control - I Staggered Mentally (1982)
 SPK - Auto Da-Fé (1983)

Influências na segunda geração:

Brian Eno - Ambient 1: Music for Airports (1978)
 Gary Numan - The Pleasure Principle (1979)
Yellow Magic Orchestra - Solid State Survivor (1979)
 John Foxx - Metamatic (1980)
Kraftwerk - Computerwelt (1981)
 The Cure - Faith (1981)
 Scientist - Rids the World of the Evil Curse of the Vampires (1981)
 New Order - Substance (coletânea, 1987)

Segunda geração:

Liaisons Dangereuses - Liaisons Dangereuses (1981)
 Test Dept. - The Unacceptable Face of Freedom (1986)
Coil - Horse Rotorvator (1986)
 Laibach - Opus Dei (1987)
 Skinny Puppy - VIVIsectVI (1988)
Einstürzende Neubauten - Haus der Lüge (1989)
 Ministry - The Mind is a Terrible Thing to Taste (1989)
 Front Line Assembly - Tactical Neural Implant (1992)
Skinny Puppy - Last Rights (1992)

Assimilações, atualidade e novas vertentes:

Nine Inch Nails - Pretty Hate Machine (1989)
Nine Inch Nails - The Downward Spiral (1994)
 Atari Teenage Riot - Delete Yourself (1995)
 Marilyn Manson - Antichrist Superstar (1996)
 Rammstein - Sehnsucht (1997)
Death Grips - Exmilitary (2011)
 Front Line Assembly - Echogenetic (2013)
 Youth Code - An Overture (2014)
 3Teeth - 3Teeth (2014)
 The Soft Moon - Deeper (2015)
 HEALTH - DEATH MAGIC (2015)
clipping. - Splendor & Misery (2016)
Street Sects - End Position (2016)
 clipping. - Visions of Bodies Being Burned (2020)
 Ho99o9 - Skin (2022)