

CULTURA, VANGUARDA E REVOLUÇÃO – A PERSPECTIVA RADICAL DE HENRY FLYNT

CULTURE, AVANT-GARDE AND REVOLUTION – HENRY FLYNT'S RADICAL PERSPECTIVE

Bruno Trochmann

RESUMO

O artigo apresenta de forma breve e concisa o pensamento e a prática artística do artista Henry Flynt, focando em sua perspectiva acerca da música étnica e as expressões culturais não-europeias. O texto se desenvolve em torno do envolvimento do artista com a esquerda marxista-leninista nos anos 60, e como Flynt criou uma síntese inusitada entre os conceitos de vanguarda artística, cultura popular e luta anticolonial, olhando em especial a música negra americana. Este artigo tenta então apontar como a forma como Flynt trabalha seus conceitos em uma práxis coerente oferece ferramentas, armas da crítica, para enfrentar questões ainda candentes em nossa paisagem cultural: o racismo, o pensamento colonial, a opressão de classes e as estruturas ideológicas que sustentam estes elementos institucionais do capitalismo.

PALAVRAS-CHAVE

Henry Flynt ; Luta Anticolonial ; Marxismo; Música Experimental ; Cultura Afro-americana

ABSTRACT

The article briefly and concisely reflects the artistic thought and practice of the artist Henry Flynt, focusing on his perspective on ethnic music and non-European cultural expressions. The text develops around the artist's involvement with the Marxist-Leninist left in the 1960s, and how Flynt created an unusual synthesis between the concepts of artistic vanguard, popular culture and anti-colonial struggle, looking especially at black American music. This article then tries to point out how the way Flynt works his concepts in a coherent praxis offers tools, weapons of criticism, to face issues that are still burning in our cultural landscape: racism, colonial thought, class oppression and the ideological structures that underpin these institutional elements of capitalism.

KEY WORDS

Henry Flynt; Anti-colonial struggle; Marxism; Experimental Music; Black Culture in the United States

TEXTO:

POR ONDE COMEÇAR

Pouco conhecido no Brasil, Henry Flynt foi um dos artistas mais radicais de seu contexto. Um pensador em constante movimento, Flynt se envolveu em reflexões sobre matemática, filosofia, economia e pensamento marxista, música experimental, artes (sendo o primeiro a usar o termo “arte-conceito”: uma forma de arte cuja matéria-prima é a linguagem) e teorias da cultura, sempre apontando para direções, no mínimo, originais. E também, no que nos interessa neste texto, desenvolveu uma leitura acerca da “música étnica” e da vanguarda totalmente ímpar, em uma abordagem próxima dos movimentos de emancipação anticolonial que do meio artístico, e que ele aplicou a sua própria prática artística/musical.

Nascido em uma família de classe média branca na cidade de Greensboro, Carolina do Norte, Flynt ingressa no curso de matemática na Harvard em 1957, aos 17 anos. É nesse meio que ele conhecerá Tony Conradⁱ, que futuramente acompanha-lo-á no meio da avant-garde nova-iorquina, tanto apresentando a La Monte Youngⁱⁱ como tomando seu lado em seus protestos contra Stockhausen e a “Cultura Séria”. Em 1960 ele já faz parte e frequenta o círculo intelectual e artístico de La Monte Young e do Fluxus.ⁱⁱⁱ

Henry Flynt irá desenvolver, progressivamente, uma crítica a vanguarda a partir de sua experiência dentro da cena pós-Cage em Nova Iorque, gradualmente intensificando um antagonismo as estruturas intelectuais, sociais e, finalmente, ideológicas da arte institucional (a Cultura Séria). Até recentemente, Flynt havia sido relegado a uma nota de rodapé da história do minimalismo e do Fluxus, onde ficou famoso pelos seus protestos^{iv} ao lado de Tony Conrad, Jack Smith e Walter de Maria (interpretados de maneira rasa e errônea), contra a “Cultura Séria”, nome dado as forças culturais e sociais que definiam os limites entre alta e baixa cultura. Sua crítica profunda ao elitismo, racismo e visões eurocêntricas de Cage, Stockhausen e as incoerências discursivas da vanguarda o aproximaram progressivamente do pensamento marxista revolucionário, se organizando em um partido marxista-leninista radical, o Workers World Party^v, por 4 anos (entre 63 e 67), onde viria a desenvolver sua abordagem única sobre os problemas políticos e estéticos que irei apresentar. É dentro desta perspectiva, alinhada com as lutas anticoloniais e o

movimento pelos direitos civis, que Flynt irá abandonar toda sua produção de vanguarda anterior e buscar uma prática sonora que se desenvolva a partir de uma cultura musical não-ocidental, da expressão cultural dos povos oprimidos, como o rock negro, o *blues*, a música indiana e a música *hillbilly*.

“A música da comunidade afro-americana é uma cultura honorável no sentido que qualquer artista proficiente merece audição” (FLYNT, 2002)^{vi}

A relação de Flynt com a música étnica se estabelece de uma forma muito incomum em comparação ao seu meio artístico. Flynt defende que a música não-ocidental, étnica, é por si só mais avançada (tem termos de forma e conceito) que qualquer obra artística da burguesia ocidental, incluindo a vanguarda. Isso começa a ser discutido, ainda que em termos de filosofia e linguagem, em seus textos *Concept Art* (1963) e *Art or Brend?* (1965), mas toma contornos políticos mais claros no seu panfleto publicado em parceria com o artista lituano Georges Maciunas, figura central e fundador do Fluxus, um dos poucos interlocutores de Flynt, (aderência de Maciunas a visão radical de Flynt foi um dos pontos que levaram ao racha do Fluxus) chamado *Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture!*, onde os dois assumem o papel de líderes do partido comunista para tecer uma série de proposições para uma cultura revolucionária, antecipando em alguns meses a revolução cultural chinesa.

Um ano antes de *Communists Must Give...* Flynt (1964) já havia feito seus protestos contra o compositor Karlheinz Stockhausen e publicado folhetos denunciando a visão elitista e eurocêntrica do compositor (que opunha a música “complexa” da tradição filo-européia e a música “primitiva” do resto do mundo) como uma extensão do imperialismo e colonialismo:

A dominação da arte plutocrática europeia branca e imperialista condena-o [o não-europeu] a viver entre massas brancas que têm um medo doente de ser contaminadas pelo “primitivismo” das culturas das pessoas de cor. Sim, e é esse racismo cultural doentio, não a música “primitiva”, a verdadeira barbárie (FLYNT apud JOSEPH, 2011, nossa tradução).^{vii}

Neste sentido, denuncia também o caráter imperialista de Cage, conhecido por seu apreço pelas filosofias orientais, parece subordinar outras culturas a seus próprios projetos (para além de seu conhecido desprezo pelo jazz).

Devemos observar cuidadosamente como Cage usou referências a tradições asiáticas para tecer seu programa - um programa que os asiáticos tradicionais não teriam reconhecido. Em 1946, em uma de suas

publicações mais importantes, Cage comparou a música hindustani com Schoenberg: alegando que ambas estavam rigidamente estruturadas. O efeito dessa interpretação foi de assimilar a música hindustani à primazia do sistema organizacional - desconsiderando totalmente a experiência do ouvinte (ou do improvisador) (FLYNT apud FLEMMING, 1996, p.45, minha tradução).^{viii}

Em *Communists Must Give...* Flynt se dirige a um público mais amplo, apresentando não apenas o problema, mas uma linha de ação:

Em geral, para cada nação há uma cultura musical comum que é a criação espontânea daqueles trabalhadores agrícolas e depois dos trabalhadores da cidade que não são alpinistas sociais e não podem deixar de ser pobres. Na verdade, geralmente é uma fusão de música, dança e poesia - que é feita ou assistida, mas não 'performada'. [...] Essa música-dança já é o símbolo original dos oprimidos. Em uma frase: 'street-negro music.' (FLYNT, 1965, minha tradução).

[...] O que esses brancos temem é, na verdade, um tipo de vitalidade que a cultura desses povos oprimidos tem, que não é nem sonhada por seus mestres brancos. Você perde essa vitalidade. Assim, ninguém que se aferra à dominação da arte europeia patricia pode ser culturalmente revolucionário - não importa o que mais ele seja (FLYNT, 1965, minha tradução).^{ix}

Neste panfleto, dentro do item dedicado a música, Flynt apresenta um argumento quase inédito dentro do pensamento cultural de esquerda: que a política oficial da militância comunista para a cultura deveria ser o abandono total de toda forma cultural euro-ocidental e a adoção das formas de expressão das culturas oprimidas pelo colonialismo e imperialismo. No contexto específico dos EUA, essa cultura é a cultura negra, afro-americana, que ele chama de *street-negro music*, a música negra urbana, abarcando o jazz, o blues e, com uma ênfase especial, o rock, na época considerado o mais baixo substrato de cultura popular. Na interpretação de Flynt *street-negro music* era superior tanto a música popular branca, como na vanguarda e música erudita dentro de seus próprios pressupostos de inovação e renovação, valores sobre os quais todo o discurso modernista se sustenta. Enquanto a vanguarda nunca conseguiu de fato se livrar da "instituição arte" (BURGER, 1974), a *street-negro music* se desenvolveu alheia a instituições, lidando com elementos formais próprios. Ao contrário da ideia romântica e inerte do folclore e dos olhares orientalistas sobre outras culturas tradicionais, a cultura negra se caracterizava por uma renovação constante de sua linguagem e havia sido capaz de se integrar no contexto urbano e industrial. Flynt até chama a atenção para a forma como a música negra havia dominado, inclusive, a indústria cultural nos seus próprios termos: número de vendas. Flynt propõe esta atitude como uma forma de apoio a resistência

anticolonial do povo negro nos EUA (para o WWP e o Partido dos Panteras Negras e praticamente todo o movimento comunista, a luta dos negros nos EUA é uma luta de libertação nacional como tantas outras). Comunistas brancos deveriam cessar toda sua produção artístico-cultural e se dedicar a propagação da cultura dos povos oprimidos.

Os rostos dos comunistas voltados para a velha música da burguesia europeia, mesmo que não saibam muito sobre isso; mesmo que eles não possam analisar a Grosse Fuge ou uma Sinfonia de Bruckner - mesmo que nunca tenham ouvido a inserção de sincopações de Sumite karissimi - ou dos Faugues. Sua ideia de música popular é música popular europeia, música anglo-americana, música Mitch Miller. Eles vão fabricar os sofismas mais tortuosos para provar que a música negra é "corrupção burguesa" - mas é claro que a Missa Solene de Beethoven em Ré não é. Os comunistas derivam o auto-respeito de serem demasiado "orgulhosos" para as danças "vulgares, barulhentas e inúteis". (FLYNT, 1965, nossa tradução).^x

Em geral, para cada nação há uma cultura musical comum que é a criação espontânea daqueles trabalhadores agrícolas e depois dos trabalhadores da cidade que não são alpinistas sociais e não podem deixar de ser pobres. Na verdade, geralmente é uma fusão de música, dança e poesia - que é feita ou assistida, mas não 'performada'. [...] Essa musica-dança já é o símbolo original dos oprimidos. Em uma frase: 'street-negro music.' (FLYNT, 1965, nossa tradução).

[...] O que esses brancos temem é, na verdade, um tipo de vitalidade que a cultura desses povos oprimidos tem, que não é nem sonhada por seus mestres brancos. Você perde essa vitalidade. Assim, ninguém que se aferra à dominação da arte europeia patricia pode ser culturalmente revolucionário - não importa o que mais ele seja (FLYNT, 1965, nossa tradução).^{xi}

O QUE FAZER

Após um tempo, no entanto, Flynt insiste em se engajar no fazer musical, e terá que lidar com o problema de como desenvolver uma prática centrada sobre a música étnica que consiga explorar a linguagem e significado cultural que ele tanto respeita de forma que não neutralize sua potência política por um atravessamento colonialista. Em um verdadeiro movimento de praxis, Flynt vai desenvolver essa abordagem a partir de movimento entre sua teoria e a prática sonora.

A **música afro-americana** era constantemente renovada, enquanto que na música indiana aprimorar a música pela inovação era menos urgente. Quando você se interessa por **música indiana**, você quer estudar com os professores mais antigos, que cantam no estilo mais antigo, porque esta é a mais alta qualidade musical... Enquanto que os afro-americanos vem

estando em uma situação onde é necessário e valioso se manter renovando a música. E para mim, este era absolutamente o melhor modelo para manter a música étnica viva- em outras palavras, como a fazer nova sem se vender (FLYNT apud CHEN, 2008)^{xii}

O que Flynt propõe é uma inversão do movimento colonialista da arte euro-ocidental. Enquanto até então a arte do dominante havia buscado nas culturas não-européias inspiração e elementos para lidar com seu esgotamento formal desde o século 19 (presente desde o orientalismo, o cubismo de inspiração africana, os diferentes nacionalismos modernistas e outras apropriações do “exótico” e “pitoresco”), agora as práticas culturais dos povos oprimidos deveriam se apropriar das técnicas, tecnologias e procedimentos formais da vanguarda e da música experimental para se desenvolverem dentro de sua própria linguagem. É a tomada dos meios de produção da investigação formal. Flynt aponta como precedentes o *free jazz* de Ornette Coleman e John Coltrane, que haviam pela prática e experimentação avançado as formas de sua música sem abandonar a linguagem do jazz: por mais radicais que fossem, não deixavam de ser jazz mesmo a ouvidos leigos, de possuir características que inseriam a música dentro de um contexto maior de comunidade, cultura e história. Em *Communists Must Give...* Flynt também chama a atenção para o fato de que o *rock’n’roll* negro havia se apropriado das mais novas tecnologias de gravação e processamento do som rapidamente: artistas como Chuck Berry e Little Richard usavam com tranquilidade efeitos como o *reverb* e o *delay* em sua música, tecnologias antes disponíveis apenas nos departamentos de electroacústica das universidades americanas. As próprias particularidades formais da música negra se relacionavam organicamente com as novas possibilidades de manuseio do som enquanto matéria.

[sun ra] sabia que a maioria, se não todos os efeitos eletrônicos produzidos até agora, estavam enraizados em técnicas acústicas afro-americanas: os sons do *wah-wah* vinham das surdinas usadas nos metais, o *phaser* e o *delay* vinham do chamado e da resposta; o *fuzz* e distorção vinham de tons “sujos” ou *mutés* e *hats*; e efeitos multitonais vieram de *split-tones*. E mesmo o alto volume em si não era um fenômeno puramente acústico, mas socialmente construído entre o número de músicos, sua organização e quem eles eram (SZWED, 1997, nossa tradução).^{xiii}

Outro precedente seria a música indiana, que apontava não apenas uma possibilidade, mas demonstrava o quão refinado e avançado poderia ser o desenvolvimento formal de uma cultura sonora não-ocidental, se livre das amarras do elitismo e colonialismo cultural. Isto é, o refinamento formal da música indiana

demonstrava que, longe dos ciclos de humilhação e subjugação de uma cultura dominante, toda cultura subjugada poderia se desenvolver para muito além desta cultura dominante. Para Flynt, a diferença entre um *ustad* indiano como Pandit Prah Nath^{xiv} e um cantor como Howlin Wolf era que enquanto Howlin Wolf teria de justificar sua expressão cultural dentro de uma sociedade racista e hostil, Pandit Prah Nath pode desenvolver sua prática artística dentro de uma sociedade (que mesmo sendo atravessada pelo brutal colonialismo britânico) não sofria as mesmas agressões diárias a própria cultura, dadas as diferenças materiais entre o regime britânico e o *jim crow*, por exemplo.

Pandit Pran Nath se realizou mais plenamente do que os músicos de blues – nenhuma honra a menos a eles –, mas ele tinha a vantagem do contexto. Ele não teve que praticar uma música “ilícita” enquanto se situava socialmente abaixo de uma maioria hostil. [...] Ele estava “em casa”, em seu próprio país, em sua própria tradição [...] O projeto modernista europeu de anular a tradição não era um questão em sua paisagem cultural. (FLYNT, 2002)^{xv}

Flynt é direto: enquanto a vanguarda clama ter como objetivo a superação do sistema de arte e tradição em que estava inserida, a música negra de fato o havia feito, na prática.

Você tem uma situação histórica única – dos afro-americanos nos Estados Unidos – onde eles adentraram a sociedade no ponto mais baixo da escala social. E eles criaram – não sei como chamar – uma cultura nacional ou uma cultura nacional em exílio nos pés desta escala social, uma cultura que é muito rica, quero dizer, é uma linguagem musical completa. Completa originalidade, quero dizer, todo instrumento que eles se apropriavam, o piano, a guitarra, eles transformaram em um instrumento totalmente novo. [...] Outra coisa única sobre a [música] afro-americana era que, sociologicamente, era uma linguagem ‘outsider’ - não tinha normas acadêmicas” (FLYNT apud CHEN, 2008)^{xvi}

Na sua práxis, estes dois precedentes, a música negra e a música indiana, indicavam como desenvolver formalmente culturas musicais não-ocidentais sem que estas abandonassem sua linguagem cultural e elementos étnicos e comunitários. Este projeto de Flynt é um projeto de emancipação anti-colonial na cultura, uma ferramenta para o desenvolvimento das forças criativas dos povos para a libertação e superação dos modelos ideológicos euro-ocidentais que permeiam a prática artística e o sistema econômico que a sustenta. Além de derrubar as fronteiras entre alta e baixa cultura, Flynt propõe uma forma de desenvolver essa cultura chamada baixa

para que ela possa de fato enfrentar a que era chamada de alta de igual para igual, e superá-la.

A questão de como alguém de fora de uma determinada cultura poderia desenvolver uma prática dentro de sua linguagem sem reproduzir mecanismos colonialistas é de grande importância para Flynt, uma vez que a força insurrecional (sua vitalidade) destas linguagens não-ocidentais é tão importante quanto seus elementos constitutivos formais. Flynt vai elaborar sua prática a partir da música *hillybilly* do sul dos Estados Unidos, a música dos agricultores brancos empobrecidos. Uma vez que apesar de ter nascido na região, ele não se reconhece como parte dessa cultura, Flynt se propõe como um “constructo folclórico”, ou seja, ele apresenta a artificialidade de sua empreitada de forma a possibilitar que as suas descobertas e o desenvolvimento da “linguagem étnica” possam ser reivindicados por essa mesma cultura. É uma lógica de solidariedade e de engajamento direto com esses conflitos culturais, é uma forma de embate direto com a lógica da apropriação, com a lógica colonial.

Flynt reconhece algo que é muito raro entre seus contemporâneos: a ameaça do colonialismo cultural pelos sistemas de arte e cultura no capitalismo, a maneira como a ideologia dominante molda a validação e circulação da cultura. Quando Flynt pensa em como seria possível emancipar essas culturas subjugadas e os povos oprimidos pelo imperialismo, ele faz um esforço em formular maneiras de manter estas culturas vivas frente a crescente alienação do capital e o stress social da vida em um contexto pós-industrial e urbano. E ele o faz olhando para a própria cultura negra, olhando para uma cultura que conseguiu resistir no meio mais opressivo possível, no coração do imperialismo. Flynt não espera, simplesmente, que estas culturas musicais simplesmente resistam as forças de dominação, ele pensa em como desenvolver suas forças para resistir e superar a dos dominadores.

Esta abordagem é ímpar dentro do campo da cultura e arte, mas não é nenhuma novidade dentro do pensamento revolucionário do séc. XX e a centralidade do enfrentamento anticolonial e antirracista dentro do marxismo-leninismo e do campo socialista. Esta é a mesma postura tomada pelo Congresso dos Povos de Baku de 1920 que atualizou o lema que encerra o Manifesto do Partido Comunista para “Proletários de todos os países e povos oprimidos do mundo interio, uni-vos!” e pelos Panteras Negras, que viam a sua luta nos Estados Unidos como uma luta por autodeterminação e revolução como a do Vietnã, China e da Coréia Popular. Como aponta Domenico Losurdo “A Revolução de Outubro chegara à vitória lançando, no Oeste, o apelo a revolução socialista e, no Leste, o apelo à revolução anticolonial” (LOSURDO, 2017, p.53). A luta política do século XX foi marcada pela luta anticolonial e a autodeterminação dos povos, todos esses fora do círculo euro-ocidental. Flynt

está em completa consonância com este esse impulso anticolonial revolucionário que varreu o globo durante o século XX. E também, assim como com os Panteras Negras, não se trata de um “retorno as tradições” ou “resgate do passado”, e sim da construção de um novo futuro.

A música étnica tem uma visão da possibilidade humana [...] que personifica a tradição da experiência de comunidades autóctones, que são valiosas por sua especificidade de sentimento e paixão, seu envolvimento holístico, sua expressão de possibilidades humanas extraordinárias e elevadas. Eles transmitem algo que não estou disposto a ignorar (FLYNT, 1986).^{xvii}

Como diz Fanon (grande leitor de Lênin, Mao e Ho Chi Minh), não se trata de definir os contornos, mas de expandir em direção a liberdade, a superação do racismo é a superação dos limites impostos pela lógica de dominação dos povos. É o lema do Congresso dos Povos de Baku como praxis. O esforço de Flynt não é apenas pela emancipação do outro, é a possibilidade de salvar a sua própria sensibilidade do racismo.

A cultura espasmada e rígida do ocupante, liberta, oferece-se finalmente à cultura do povo tornado realmente irmão. As duas culturas podem defrontar-se, enriquecer-se. [...] a universalidade reside nesta decisão de reconhecer e aceitar o relativismo recíproco de culturas diferentes, uma vez excluída irreversivelmente a condição colonial (FANON, 2020 p. 82)

O que há de inédito em Flynt, e que não é acompanhado por nenhum teórico da arte marxista ou não que eu tenha notícia, é a sua elevação das expressões culturais dos povos subjugados não apenas para mesmo patamar da vanguarda euro-ocidental, mas para muito além. Flynt leva de forma inusitada esta postura do marxismo revolucionário para o campo cultura de forma inusitada, sem o fazer pela perspectiva de um crítico, mas de um “fazedor”. Evitando o utopismo oco e o nihilismo paralisante, Flynt propõe a renovação formal como uma forma de desenvolver as formas étnicas para que estas, inclusive, preservem sua integridade cultural e política no contexto dilacerante da sociedade capitalista, uma forma de resistir ao racismo estrutural, a pressão social e o elitismo cultural sem que isso significasse uma completa sujeição a indústria

Flynt lida com os problemas apresentados a vanguarda/cena experimental no cenário pós-Cage, para usar uma terminologia do próprio Flynt. O método

composicional de Cage baseado na aleatoriedade e seu desenvolvimento em atitudes ainda mais abstratas e filosóficas no grupo Fluxus e por La Monte Young^{xviii} encerravam a partitura como um registro definitivo de uma obra fechada e com colocavam em questão a própria função do compositor. Sendo o modernismo um projeto baseado na autoridade e singularidade do autor e na santidade da obra enquanto um objeto definitivo, este projeto entra em crise. Esta crise cria a oportunidade para que as barreiras entre o que seria a alta cultura e a baixa cultura se dissolvam e suas práticas se misturem: o pensamento de Flynt propõe uma revolução cultural, a tomada de poder dos povos oprimidos no campo artístico. Nesse sentido, a única coisa que vai tentar impedir essa dissolução das hierarquias culturais é o elitismo classista e o racismo estrutural. De fato, são essas mesmas instituições que possibilitam que essas barreiras ainda existam hoje. Nesse ponto a obra e pensamento que Flynt desenvolve são especialmente valiosos hoje em dia. Em um mundo onde se sustenta que nossa pretensa globalização havia superado as mecânicas coloniais do capitalismo imperialista, a perspectiva de Flynt oferece ferramentas, armas da crítica, para se engajar no embate a casca ideológica que separa as culturas do mundo pelo racismo, a exploração de uma classe pela outra e o elitismo puro e simples. Ainda mais, essa perspectiva oferece a possibilidade de um engajamento positivo entre diferentes práticas formas de expressão cultural, permite levar a prática artística, nas palavras de Fanon a “oposição clássica entre as culturas de conquista e as de libertação”, sendo que a libertação não se encontra em formas cristalizadas mas, assim como nas revoluções, no constante movimento .

A luta do inferiorizado situa-se a um nível nitidamente mais humano. As perspectivas são radicalmente novas. Trata-se da doravante oposição clássica entre as culturas de conquista e as de libertação. (FANON, 1956)

Ou como deixa claro o próprio Flynt em seu texto com Maciunas: “Street-Negro music rocks; European bourgeois Modern Art (and 'folk art') doesn't.” (FLYNT, 1965)

REFERÊNCIAS

CHEN, Che. **Henry Flynt**. 2009. Disponível em <http://www.henryflynt.org/overviews/henryflynt_new.htm> Acesso em 10 junho. 2020.

FANON, Frantz. “Racismo e Cultura” 1956, Disponível em <<https://www.marxists.org/portugues/fanon/1969/defesa/03.htm>> Acesso em 10 de junho, 2020

ISSN 2175-8212 – Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. [recurso eletrônico]. RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (Orgs). Goiânia: Anpap, 2020.

FLYNT, Henry. **Communists must give revolutionary leadership in culture**. Nova Iorque, World View Publishers, 1965.

FLYNT, Henry. **On Pandit Prah Nath**. 2002. Disponível em <http://www.henryflynt.org/aesthetics/on_pandit_pran_nath.htm> Acesso em 13 de Junho de 2020

FLYNT, Henry. **The Meaning of My Avant-Garde Hillbilly and Blues Music**. [S.l.: s.n.], 1980. 1 p. Disponível em: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/meaning_of_my_music.htm>. Acesso em: 14 nov. 2017.

LOSURDO, Domenico. **O Marxismo Ocidental: como nasceu, como morreu, como pode renascer**. 1. Edição. São Paulo: Boitempo, 2018

JOSEPH, Branden W. **Beyond the dream syndicate: Tony Conrad and the arts after Cage**. Cambridge, MA: Zone Books; MIT, 2011.

SZWED, John F. **Space is The Place: The lives and times of Sun Ra**. Cambridge: Da Capo Press, 1997.

-
- i Tony Conrad (1940-2016), figura central da cena underground e música minimalista e cinema experimental de Nova Iorque, tocou com La Monte Young e John Cale no Theater of Eternal Music, ajudou a fundar com o último a banda Velvet Underground e fez o que seria o primeiro exemplo de "cinema estrutural", o filme "The Flicker" (1966). Conrad foi, durante toda sua vida, um grande interlocutor com Flynt.
 - ii La Monte Young (1935-) Considerado a figura germinal do minimalismo americano, La Monte nos anos 60 se impunha como o herdeiro mais radical de Cage. Young iria montar o lendário Theater of Eternal Music com sua companheira Marian Zazeela, John Cale, Angus Maclise e Tony Conrad. Ele e Marian Zazeela também irão se tornar discípulos de Pandit Prah Nath e se dedicar ao aprendizado da música clássica indiana. Apesar de ter pouco material gravado (devido a seus próprios compromissos ideológicos), Young pode ser considerado um dos compositores vivos mais influentes de sua geração.
 - iii Fluxus - Um movimento/comunidade internacional de artistas, poetas, designers durante os anos 60 e 70, comprometidos com uma arte de caráter experimental que dava mais importância ao processo que ao resultado final. O nome e ideia do movimento foi criado pelo letão George Macinunas (1931-1978).
 - iv Particularmente, em 1964 Flynt organizou um protesto contra o "Imperialismo Cultural de Stockhausen" em frente ao espaço onde era apresentado a peça "Originale" do compositor alemão. O evento havia sido organizado pela violoncelista Charlotte Moorman e contava com diversos membros do FLUXUS na produção e execução da obra. O protesto de Flynt foi simultaneamente acusado de ser parte da apresentação por parte do público e de ser uma interrupção violenta do evento. O piquete, no entanto, teve apoio e participação de Macinunas e marcou uma crise ideológica dentro do FLUXUS.
 - v Workers World Party é um partido marxista-leninista fundado em 1959 nos EUA por um grupo liderado por Sam Marcy em ruptura com o Socialist Workers Party. O WWP foi, desde sua criação, consistentemente envolvido no apoio às lutas anti-coloniais e pela emancipação dos povos, notadamente em seu apoio ao Partido dos Panteras Negras e ao movimento de independência de Porto Rico.

VI "Afro-American community music was an honorable culture in the sense that *any proficient performer was worth hearing*." (FLYNT, 2002)

vii“The domination of imperialist white European plutocrat Art condemns you to live among white masses who have a sick, helpless fear of being contaminated by the “primitivism” of the coloured people’s cultures. Yes, and this sick cultural racism, not “primitive” music, is the real barbarismo” (FLYNT apud JOSEPH, 2011).

viii“We should note carefully how Cage used references to Asian traditions to weave his program- a program which traditional Asians would not have found recognisable. In 1946, in one of his most important publications, Cage equated Hindustani music with Shoenberg: on the grounds that both were rigidly structured. The effect of this interpretation was to assimilate Hindustani music to the primacy of the organisational system – utterly disregarding the listener’s (or improvisor’s) experience” (FLYNT apud FLEMMING, 1996, p.45).

ix“In general, for each nation there is a common musical culture which is the spontaneous creation of those farm-workers and later city-workers who are not social climber and cant quit being poor. Actually, it is usually a fusion of music, dancing, and lyrics - which is done or watched, but not “performed”. (...) This music-dancing is already the indigenous symbol of the oppressed. In a phrase: “street-negro music.’ [...] What these whites fear is actually a kind of vitality the culture of these oppressed peoples have, which is undreamed of by their white masters. You lose this vitality. Thus, nobody who a[c]quiesces to the domination of patrician European Art can be revolutionary culturally - no matter what else he may be” (FLYNT, 1965).

X“Communists’ faces are turned “up” to old european bourgeois Music, even through they do not know a great deal about it; even though they cannot analyze the Grosse Fuge or a Bruckner Symphony - even through they have never heard the insertion of syncopations of Sumite karissimi - or the Faugues. Their idea of popular music is European popular music, Anglo-American music, Mitch Miller music. They will fabricate the most tortuous sophistry to prove that street-Negro music is “bourgeois corruption” - but that of course Beethoven’s Solemn Mass in D Major is not. Communists derive self-respect from being too “high-minded” for those “vulgar, noisy, trashy” dances. They feel threatened by street-Negro music as it were a bottomless pit of tar” (FLYNT, 1965).

Xi“In general, for each nation there is a common musical culture which is the spontaneous creation of those farm-workers and later city-workers who are not social climber and cant quit being poor. Actually, it is usually a fusion of music, dancing, and lyrics - which is done or watched, but not “performed”. (...) This music-dancing is already the indigenous symbol of the oppressed. In a phrase: “street-negro music.’ [...] What these whites fear is actually a kind of vitality the culture of these oppressed peoples have, which is undreamed of by their white masters. You lose this vitality. Thus, nobody who a[c]quiesces to the domination of patrician European Art can be revolutionary culturally - no matter what else he may be” (FLYNT, 1965).

xii“African-American music was continuously renewed whereas in Indian music... improving the music by making a new move was less urgent. When you get into Indian music, you want to study with the oldest teachers that sing in the oldest way, because that’s the highest musical quality...Whereas African-Americans have been in a situation where it is actually necessary and valuable to keep renewing the music. And to me that is absolutely the model of how you keep ethnic music alive—in other words, how you make it new without selling out. (FLYNT apud CHEN, 2008)

xiii (sun ra) knew that most if not all of the eletronic effects produced so far were rooted in AfricaAmericam acoustic playing: the wah-wah sounds came from plungers used on horns, phasing and delay came from call and response; fuzz tones and distortion from old time “dirty” tones or mutes and hats; and multi-tonal effects came from split tones. And even loudness itself was not a purely acoustic phenomenon, but socially constructed between the number of players, their organisation, and who they were” (SZWED, 1997).

xiv Pandit Pran Nath (1918-1996) cantor de música clássica indiana e professor do estilo de canto Kirana Gharana. Considerado dono de uma abordagem muito austera e conservadora, na década de 1970, ele atraiu seguidores entre vários compositores minimalistas como La Monte Young, Terry Ryley e Yoshi Wada.

XV Pran Nath was more fully realized than blues musicians—no less honor to them—but he had an advantage of context. He did not have to practice an “illicit” music while situated socially below a hostile majority.(...) He was “at home,” in his own country, his own tradition(...) The European modernist project of annulling tradition was not an issue in his landscape. (FLYNT, 2002)

XVIYou have a unique historical situation—African Americans in the United States—where they entered the society at the bottom of the social ladder. They create—I don’t know what to call it—a national culture or a national culture in exile at the bottom of the social ladder which is this very rich, I mean, it’s a complete musical

language. Complete originality, I mean every instrument they took up, the piano, the guitar, they made it into a completely new instrument. (...) But another thing that is unique about African-American [music] is...the fact that, sociologically, it was an outsider language—that means it had no academic norms. (FLYNT apud CHEN, 2008)

XVII Ethnic music has a vision of human possibility (...) These repertoires are the voice of the unsubjected autochthon.(...) which embody the tradition of experience of autochthonous communities are uniquely valuable for their specificity of sentiment and passion, their holistic engagement, their expression of extra-ordinary and elevated human possibilities. They transmit something which I am not willing to ignore. (FLYNT, 2002)

xviii Algumas das peças de 1960 de La Monte Young chegavam ao extremo de nem mesmo envolver, necessariamente, o som, consistindo em instruções simples como “Começe um pequeno fogo” ou “Desenhe uma linha reta e a siga”.