

Dias de insurreição em busca do sublime: as cenas punk portuguesas e brasileiras

Recebido: 10.05.18
Aprovado: 25.04.19

Paula Guerra*
& Pedro Martins de Menezes**

Resumo: Este artigo centra-se na explicação e compreensão das representações acerca da autenticidade estética, artística e vivencial por parte de atores das cenas punk portuguesas e brasileiras num arco temporal que se situa entre 1977 e 2016. Baseia-se no princípio sociológico de que o conhecimento reflexivo dos atores sociais é matéria-prima de base para a reconstrução científica e, por tal, para o avanço na teoria social. Com base numa metodologia reflexiva, são três os objetivos específicos que perscrutamos: problematizar as complexas relações entre o *ethos*, a estética e a *praxis do-it-yourself (DIY)*¹ e o estabelecimento do punk e de suas (sub) cenas em sociedades fora do eixo gravitacional da hegemonia anglo-saxônica; identificar o conjunto de atividades no espectro punk que configurem um *ethos* e uma *praxis* de autenticidade e, por último, elucidar, em termos weberianos, os diversos sentidos/significados contraditórios que os atores atribuem ao punk e suas respetivas vivências em termos de estilo e ideologia.

Palavras-chave: Punk. *Ethos DIY*. Autenticidade. Discursos. Representações sociais.

Insurrection days looking for the sublime: the punk scenes of Portugal and Brazil

Abstract: This article focuses on the presentation, explanation and understanding of representations about aesthetic, artistic and experiential authenticity, by actors of Portuguese and Brazilian punk scenes, between the years of 1977 and 2016. It is based on the sociological principle that the reflective knowledge of social actors is essential for scientific reconstruction and, as such, for advancement in social theory. Based on a reflexive methodology, three specific objectives are examined: to problematize the complex relations between ethos, aesthetics and do-it-yourself (DIY) praxis and the establishment of punk and its (sub)scenes in societies outside the gravitational axis of Anglo-Saxon hegemony; identify the set of activities, skills and abilities in the punk spectrum which constitute an ethos and a praxis of authenticity and, finally, elucidate, in Weberian terms, the many contradictory meanings that the actors attribute to punk and their respective experiences of style and ideology.

Keywords: Punk. DIY ethos. Authenticity. Narratives. Social representations.

* Paula Guerra é professora do Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal. É ainda investigadora do Griffith Center for Cultural Research, da Austrália, e coordenadora do Projeto Kismif, cofundadora e cocoordenadora da Rede Todas as Artes. Orcid: 0000-0003-2377-8045. <pguerra@letras.up.pt>.

** Pedro Martins de Menezes é bacharel e mestre em sociologia pela Universidade de Brasília (UnB) e atualmente cursa o doutorado em sociologia na Universidade do Porto, Portugal. Desenvolve pesquisas na área de sociologia da cultura, com ênfase em indústria cultural, arquitetura e indústria fonográfica. Orcid: 0000-0003-3623-0492. <pedromenezes89@gmail.com>.

As *proxêmias* do punk: o fim do *consenso*

1. Tanto a expressão *do-it-yourself* como o seu acrônimo *DIY* transpõem-se para a língua portuguesa como “faça você mesmo”. Trata-se de um *ethos* enraizado no situacionismo e dadaísmo que teve sua maior aplicabilidade no punk. Assim, e regidas por este *ethos*, as cenas punk seguem um estilo de vida calcado na absoluta autonomia e independência do indivíduo frente a quaisquer estruturas que acima dele parem (como o Estado ou o mercado). Nesse sentido, de acordo com um *ethos DIY*, os atores que desejarem atingir um determinado objetivo devem contar apenas com seus próprios recursos ou com o apoio das próprias redes que engendram com outros indivíduos independentes, recusando, portanto, a filiação a todo tipo de sistema burocrático e orientado para o mercado (Guerra, 2017; 2018).

2. Estamos a referir-nos aos documentários: “Bastardos. Trajetos do punk português (1977-2014)” de 2015; “Botinada. A origem do punk no Brasil”, de 2006; “Punks”, de 1983;

A pretensão de analisar as similaridades e diferenças entre Brasil e Portugal, relativamente às cenas punk, assenta no pressuposto sociológico de que podemos utilizar o conhecimento reflexivo dos atores sociais como matéria-prima, perscrutando-se essencialmente compreender e apreender a dicotomia entre aquilo que é replicado e o que é inovado. Essencial para a análise em questão é a atenção aos diferentes focos da cena, destacando as evoluções e multiplicidades de perspectivas dentro dela, seja na vertente estética, musical, vivencial ou no conjunto das três, pois partimos do postulado de que na

cultura, cena, estética, forma musical: o punk é subversão e estilhaço. É tudo e nada: é um cosmos de possibilidades (Guerra & Straw, 2017: 8).

Este artigo baseia-se no princípio sociológico de que o conhecimento reflexivo dos atores sociais é matéria-prima de base para a reconstrução científica num vaivém profícuo entre *mimesis* e *poiesis* – contribuindo indubitavelmente para o avanço na teoria social. Este enfoque é tão mais relevante quanto a sua base empírica de ancoragem se situa na análise e exploração dos discursos punks de Portugal e do Brasil presentes em cinco documentários², cujo âmago se centra na acessibilidade aos discursos dos próprios participantes nas duas cenas³. Esta abordagem parece-nos, assim, fundamental para a interpretação das culturas juvenis emergentes no pós-Segunda Guerra Mundial, nomeadamente no que tange à reconfiguração das trajetórias juvenis e sua imersão (sub)cultural como decisivas para a aquisição de capital (sub)cultural específico (competências, habilidades, cenas conhecimento e networks) – fundamental para a transição para a vida adulta e o enfrentamento do risco e da crise nas sociedades contemporâneas – nomeadamente fora do arco anglo-saxônico (Pais, 2003; Pais & Blass, 2004; Bennett, 2004; 2006; 2012; 2013; Bennett & Peterson, 2004).

Efetivamente, em sua origem, o punk manifestou-se enquanto movimento de contestação artístico, social e econômico na Inglaterra e nos Estados Unidos, no final da década de 1970. O punk surge, de certa forma, como resposta ao fracasso do movimento hippie em alterar as vivências jovens da época, distinguindo-se e vindo a ser reconhecido pela agitação, vivacidade e diletantismo musical. Nesta dimensão, destaca-se sua rejeição pela música dominante, aproximando-se a um *garage rock* característico da década de 1970, e a promoção da movimentação dos jovens através, precisamente, da criação de múltiplas bandas enquadradas

neste estilo. Ao reivindicar o *DIY* como essência, fez surgir uma nova vivência, um novo estilo de vida que se constitui como bandeira para o desvio daquilo que é considerado *mainstream*, principalmente na música e na estética:

Inspirados na atitude e no visual da juventude londrina do final da década de 1970, Westwood e McLaren formularam uma cena pop que incluía a confecção de roupas e de adereços, a construção de vocabulário, a criação de cenários e a definição de um som (Guerra & Straw, 2017: 3).

A relação dialética que anima a vida cultural, ou seja, a relação entre a inesgotável essência da vida e os modos de expressão (ou exteriorização) que se vê obrigada a encontrar impelem a cultura a uma situação de contradição e mesmo de oposição (Simmel, 2001). Ao atender a esta perspectiva simmeliana, o punk enxerga-se a si mesmo como cisma que surge nas sociedades ocidentais, como proposta de ruptura com a estrutura social vigente, ruptura essa acompanhada por uma trilha sonora (Guerra, 2016; Silva & Guerra, 2015). O punk pode também ser caracterizado como eixo de reconstrução identitária dos jovens no pós-guerra: o punk, mais do que um movimento, foi um coletivo de indivíduos que se expressaram, o que o torna muito difícil de definir (Laing, 2015). Não obstante esta partilha, estamos perante manifestações diferenciadas: se nos Estados Unidos as manifestações foram de pendor mais musical, o espectro de manifestações no Reino Unido é mais amplo, ganhando terreno na moda, no design, na estética (Bennett, 2006; Guerra, 2014; Hebdige, 2018; Cartledge, 1999; Sabin 1999).

O surgimento do punk é frequentemente interpretado pelo contexto de crise econômica vivenciado e traduzido no aumento dos preços do petróleo após o conflito israelo-árabe de 1973. Nessa altura, a Grã-Bretanha vê afundarem-se as indústrias automobilística, têxtil, metalúrgica e do carvão – últimos bastiões de sua economia fundada na Revolução Industrial. Em 1975, dois anos antes do jubileu de prata da rainha, a Inglaterra enfrenta a sua maior taxa de desemprego desde a Segunda Guerra Mundial, vive sob o medo-terror do Irish Republican Army (IRA) e sob o despontar da agenda neoliberal de Thatcher, alçada ao poder em 1979. Dado o contexto deficitário e de instabilidade econômica, com notáveis repercussões social e cultural, o surgimento do movimento na Grã-Bretanha enquanto modelo amplo de contestações pode ser explicado por esse mesmo contexto. O cenário descrito debilitou a vida social e intensificou assimetrias, sustentando o que viria a se traduzir na natureza reivindicativa e promotora da tomada de iniciativa do punk; estavam garantidas as condições para que neste país houvesse um avanço e uma ramificação das áreas abrangidas pelo movimento, aproximando-se mais cedo da multiplicidade de representações que o punk abarca. A dimensão pretensamente

“Subversão em movimento – a história do punk em SP”, de 2016; e “Tudo o que é belo é podre”, de 2016.

3. Adicionalmente, também usaremos letras de algumas canções punk em termos compreensivos e explicativos das especificidades das cenas punk em análise. Este artigo se beneficia, assim, do desenvolvimento do projeto de investigação “Kismif – Keep it simple, make it fast!”, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/CS-SOC/118830/2010), através do Programa Operacional Compete. O Kismif está a ser desenvolvido sob a coordenação da professora Paula Guerra no Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (IS.UP), em parceria com o Griffith Centre for Cultural Research (GCCR), a Universitat de Lleida (UdL), a Faculdade de Economia da Universidade do Porto (FEP), a Faculdade de Psicologia da Universidade do Porto (Fpceup), a Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra (Feuc), o Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES) e as Bibliotecas Municipais de

de contestação, ruptura e reivindicação é a que primeiramente se enxerga em termos sociológicos.

Na verdade, Hebdige (2018) marca definitivamente a abordagem em relação ao punk e ao que viria a constituir a perspectiva subcultural (*cultural studies*). Em seu trabalho sobre a subcultura punk, não só associa – como já referenciado – o punk à revolta contra as condições socioeconômicas da Inglaterra da década de 1970, como demonstra sua afirmação cultural, veiculada por suas marcas estilísticas específicas, demarcadoras de um simbolismo próprio e denunciador de sua condição social (classe operária). Apesar de alguns aspetos da teoria subcultural serem fortemente criticados – como, por exemplo, limitar a cultura punk à expressão direta de condição social, mais especificamente à condição social da classe operária inglesa – os *cultural studies* e, designadamente Hebdige, evidenciaram as culturas juvenis e o punk, em particular, como objeto de estudo sociológico. A abordagem das culturas juvenis será desenvolvida para além da estrutura e das condições sociais. A noção de “capital subcultural” proposta por Thornton (1997) permite vislumbrar que estamos perante “mundos próprios”, microestruturas de poder, nos quais se evidenciam *status* pela detenção de capital específico não determinado pela classe. Andy Bennett (2012) observa o fato de os *cultural studies* – e a noção de subcultura – surgirem num contexto ideológico e social específico. A contemporaneidade exige uma leitura diferenciada das culturas juvenis, uma vez sendo estas mais difusas e transitórias, regularmente diluídas nas indústrias culturais do capitalismo tardio. Antes, revelam múltiplas pertenças e referências sociais (Muggleton, 2000; Muggleton & Weinzierl, 2003; O’Connor, 2002; Nilan & Feixa, 2006).

As considerações em torno das culturas juvenis – nomeadamente a evolução dos enfoques e as respectivas abordagens – são tanto mais pertinentes quando percebemos que o punk constitui uma cultura persistente, ainda que reinventada, reestruturada e reapropriada, até a contemporaneidade. Apesar de, em 1978, o movimento ter sido dado como morto (Reynolds, 2007), verifica-se, antes, estar-se perante uma morte apenas simbólica, fruto das alterações e reestruturações pelas quais teve de passar para se integrar ao sistema da indústria cultural (Masters, 2007). Em 1979, a ascensão ao poder de Thatcher marcou uma inversão e reestruturação no movimento punk, dando-lhe novos desenvolvimentos e contornos:

O punk e as suas intenções tinham-se estendido a todo o mundo. [...] Kings Road continuava a atrair os punks da segunda zona, mas o estilo no seu conjunto metamorfoseou-se numa absurda caricatura dele próprio. Assim, o punk cada vez significava mais cabeleiras grotescas à moicano de 15 centímetros de altura, tatuagens

faciais, *bondages*, botas de tropa, *doc marteens*... (Colegrave & Sullivan, 2002: 342).

Diversas oportunidades musicais, mundos da vida (Clarke, 1990; Garnett, 1999; Lawley, 1999) e contributos para a alteração da estrutura social descortinaram-se, desde então, sem esquecer que a essência do punk está indelevelmente associada ao desvio, aos comportamentos que intentam o choque pelo vestuário, à capacidade de desobedecer e de questionar as normas sociais estabelecidas (classes, gênero e etnia) e, inexoravelmente, à música. Como Clark bem observa, com a “morte do punk” deu-se a morte das subculturas clássicas, passando estas a serem definidas como

grupos de jovens que praticam um vasto conjunto de contestação social através de orientações comportamentais, musicais e de vestuário compartilhadas (Clark, 2003: 223).

A esta morte podemos associar a formalização das transgressões à norma, à estetização da rebeldia e à comercialização da revolta (Lewin & Williams, 2009). Compreende-se, então, ser expectável que se participe de uma (sub)cultura que promova a construção da identidade e a personificação do papel que é esperado de um jovem, sendo comum, depois, regressar ao dito *mainstream*, do qual, efetivamente, nunca abdicou. Como já se anunciava lá atrás, a contemporaneidade evidencia-nos que a *deviation* em relação à norma já não é o que costumava ser, sendo agora considerada normal.

Se, por um lado, a maturação e problematização teórica em torno das culturas juvenis nos evidencia estarmos perante algo bem mais fluido e não tão estruturante como apontavam, as primeiras abordagens mais reflexivas e fenomenológicas, por outro, revelam o espírito do punk, sua leitura do mundo, a forma de agir sobre ele, as práticas que se invocam – a sua essência de contestação e ruptura –, prevalecendo não só através das manifestações associadas à juvenilidade, ainda que com outros contornos, ou se quisermos mantermo-nos fiéis à terminologia, mais fluidas, mas também nas práticas e nos estilos de vida dos outrora jovens punk. Isso demarca sua prevalência e, sobretudo, também que a participação, o envolvimento e a vivência no/do punk evidencia a referida reflexividade do sujeito enquanto ator social.

Guerra e Bennett (2015) sublinham este último aspeto ao considerarem que, ainda que o punk permaneça com uma direção evidente para as massas mais jovens, os indivíduos com mais de 30 anos que seguem ativamente envolvidos nesta cultura, neste estilo de vida, são pessoas que de alguma forma demarcam suas práticas no

âmbito profissional, organizacional, formal como músicos, promotores, escritores de *fanzines* (Guerra & Bennett, 2015; Guerra, 2013; Bennett, 2006; 2013). Tal não só demonstra, uma vez mais, a prevalência da cultura punk como do estilo de vida a si associado; não nos esqueçamos que a dimensão musical do punk firmou-se como elemento identitário indelével, mas, ao mesmo tempo, operou uma revolução no que podemos designar como o “mundo da música”. O caráter *DIY* revela, ainda que de forma “despreocupada”, um certo pendor ao empreendedorismo que alterou as dinâmicas da indústria musical, mormente na Grã-Bretanha. A descentralização de estratégias de produção e venda da música punk constituiu um desafio às estruturas musicais que lhe precederam, pois passa a vigorar uma lógica de organização independente. Foi com o punk – a música – que surge a primeira geração de empresas independentes britânicas no campo do rock, que incluíam principalmente negócios *go-it-alone*, influenciados por alguns dos valores culturais desenvolvidos (Hesmondhalgh, 1997; Thompson, 2004).

Inicia-se então um fenômeno global que começa a tomar forma nos finais da década de 1970 e cujo espírito e essência se mantêm, sem nunca perder o âmago que o caracteriza, e não se constitui como uma forma mais de imperialismo cultural (Sabin, 1999: 3), ou uma invasão britânica pura e simples. Reconfigurou-se e estendeu-se por todo o mundo como matriz cultural de protesto, de ruptura, de antítese. Dadas as suas especificidades locais mais ou menos expressivas, podemos afirmar que o punk não é só inglês ou americano, mas é português, espanhol, brasileiro, francês etc. O punk emergiu como fruto de um processo de sincretismo cultural (Lentini, 2003: 153), isto é, adaptou-se localmente consoante os recursos e as necessidades específicas, num processo de mistura entre características do punk global e elementos autóctones (Haenfler, 2014: 2015; O’Hara, 1999; Moore, 2004). O punk é, assim, português e brasileiro, como demonstraremos nas seções subsequentes.

Explicitada brevemente a trajetória histórica e alguns dos principais marcos e abordagens estruturais do punk, tentaremos agora fazer uma análise de seu discurso e de sua autorrepresentação no Brasil e em Portugal. Nesse sentido, procurar-se-á, primeiramente, demonstrar a maneira através da qual o punk surge nesses dois países, a saber: como disposição que nega universalmente posições antagonicas que reciprocamente se negam, aproveitando delas apenas as críticas que cada uma dirige às demais, fazendo assim com que essa recusa generalizada abra um espaço onde irá surgir uma nova posição capaz de reproduzir a disposição que a produziu. Sendo assim, o punk se situa simultaneamente em um vácuo e em uma interseção: vácuo de posições antagonicas e interseção de seus respectivos antagonismos, convertendo, portanto, um ecossistema hostil em seu próprio

habitat natural. Espremidos entre uma coisa e outra, os punks queriam deixar claro que não eram nem uma coisa nem outra, mas uma terceira via que não tinha nada em comum com as outras duas, exceto a recusa que cada uma dirigia à sua *nêmesis*. De modo que, simultânea e paradoxalmente, os punks afirmam “o punk não é nada disso” e “o punk é tudo isso” – tal como podemos confirmar no excerto a seguir:

Dos direitos todos que tu reclamaste na altura, havia um que nunca havia sido verdadeiramente reclamado: o direito à diferença. [...] O que aconteceu a partir de certa altura é que começava a ser insuportável ser como os outros, mas nós não tínhamos propriamente consciência disso. [...] O punk português é um caldo (David Pontes e José Faísca, In Kismif, 2015).

O surgimento do punk é, por sinal, paradoxal, bipolar; o punk é gerado em torno de bipolarizações como: ideologia/estilo, solipsismo/engajamento, nacional/estrangeiro. O movimento nasceu contido por essas arestas, sendo que, ao surgir, muitos quiseram saber em qual dos extremos desses binômios o movimento ficava a sua bandeira. Se existem, por um lado, relatos que abraçam um dos pontos dessas díades e recusam com veemência a outra, por outro, existem discursos que adotam a estratégia acima descrita e assim procuram conciliar ambos os polos dessas duplas, mesmo que sejam antagônicos. Para os que adotaram esse caminho, ora o punk não se resumia a nenhuma dessas posições conflitantes em jogo, ora continha cada uma delas; o punk não era nada daquilo, mas também era tudo aquilo. As contradições do movimento constituíram as condições de possibilidade em que ele se fundou. As ambiguidades que o enfraqueceriam transformam-se nas ambivalências que o possibilitaram.

É essencialmente sobre estas posições (discursos e representações) que assenta a análise que aqui partilhamos. Procura-se, então, evidenciar de que forma os punks lidam com cada um desses pares de opostos. Vale a pena ressaltar que não é raro que um mesmo membro do movimento profira discursos antagônicos, ora apontando para um extremo, ora para outro, ora para ambos. Sendo assim, não é nossa intenção organizar os atores sociais – sempre multifacetados – nessas posições estanques, mas antes os enunciados por eles proferidos. O punk, em ambos os países, configurou uma rede, várias redes. Segundo Crossley,

devemos ter em mente que uma razão adicional para a importância da rede [no punk inglês originário] era o fato de facilitar a mobilização, combinação e coordenação de fileiras diversas de recursos e contribuições. Ligação entre atores que possuem e estão dispostos a usar os recursos necessários para formar formas

particulares de ação coletiva é um pré-requisito importante para essa ação (Crossley, 2008: 100).

(Not) so pretty in punk: ideologia e/ou estilo

O primeiro antagonismo que rasga o punk é a bipolarização ideologia/estilo, ou seja: seria o punk um discurso político, uma forma de pensamento ou uma estética, uma moda, seja musical, comportamental ou de vestuário? Ao analisar os discursos dos principais membros do movimento, pode-se ver, claramente, uma tensão entre esses dois vetores: para uns, o punk é uma filosofia de vida e uma teoria crítica, para outros o movimento não passa de uma linguagem estética presente na música, nas maneiras e nas roupas (Silva & Guerra, 2015). Apresentemos as duas visões, em Portugal e no Brasil. São vários os discursos e as representações que atribuem ao punk uma conotação marcadamente política, baseada esta numa filosofia que sustenta um certo modo de vida, calcado em uma pretensa contestação, denúncia ou ruptura. Atente-se em alguns excertos ilustrativos.

Temos que incomodar como nos incomodavam a sociedade, a política, o governo, as religiões etc. (Vlad apud Moreira, 2006).

O punk nasceu na qualidade de querer mais do que se tinha. A gente queria que devolvessem tudo o que tinham levado (Índio apud Moreira, 2006).

A gente queria muito mais do que aquilo que estava marcado para a gente, que tinham estipulado para a gente (Irene apud Moreira, 2006).

Você é subproduto de uma sociedade violenta, que te oprime, que te tira tudo o que você poderia ter direito, então você não podia ser uma coisa muito bonita. O punk é um espelho perverso disso (Zorro apud Moreira, 2006).

Eu dediquei a minha vida a essa causa. Enquanto a coisa não estiver legal para todo mundo, para mim eu não quero nada. Como dizem os velhos zapatistas: para mim nada, para nós tudo (Ariel apud Moreira, 2006).

Procurava algo que tivesse um olhar crítico sobre as coisas. Minha geração estava muito preocupada com a questão do visual (Márcio Bandeira apud Yakami & Gieco, 1993).

A busca por um discurso autointitulado progressista, de movimento, de contestação, indignação está na gênese mesma do punk. Está-se perante uma (sub)cul-

tura que, apesar de possuir diversas representações, nomeadamente a estética, se destaca por sua carga ideológica, pela procura daquilo que ela pensava ser a reestruturação da sociedade, da mudança social, do respeito e da integração de grupos, etnias e gêneros. Apesar de sua dita morte simbólica, que marca um fim simbólico para o movimento genuíno de denegação que representa, naqueles em que o autêntico punk vive, permanece vincada, e como estandarte do movimento a afinidade com o que chamam de “a luta”, quer dizer, as questões social, política, governamental, religiosa, moral, sendo essa uma das realidades que podemos destacar destas declarações. No entanto, em entrevista de 1983, quando perguntado se o punk está perdendo sua essência política e tornando-se moda, Tina, notória punk de São Paulo, lamenta que sim, porque o movimento vinha sendo seletivamente apropriado pela classe média, que se interessava apenas pela estética, mas não pela ideologia:

Eu acho que sim. Com os burgueses. Burgueses andando com cinto, bracelete, cabelo arrepiado. Tanto que a gente já apanhou de montão por conta de andar de bracelete, até hoje nós apanhamos por causa de bracelete. Ficamos sem bracelete, sem cinto, sem botões, e depois eles andam com o nosso visual? Com eles tudo bem, porque eles são a burguesia (Tina apud Yakami & Gieco, 1993).

Este punk “burguês” será a ilustração do estilo “rebelde”, ou seja, da estetização do engajamento. Ao tentar trazer o punk de volta para seu polo ideológico e para longe dessa estilização da política, está Dedé Podre, um punk natural de Fortaleza. Negro, morador da periferia e sem acesso ao ensino superior, Dedé encarou o punk como forma de protestar contra aquilo que considerava injusto a seus olhos. Sua crença de que o punk representava mais uma teoria crítica e uma forma de luta do que um estilo (seja musical, seja comportamental, seja de vestuário) se revela na forma de atuação de Dedé dentro do movimento: ao contrário dos principais punks paulistas, Dedé não era membro de uma banda, mas uma espécie de “profeta”, ideólogo formador de opinião dedicado a espalhar a “ideologia punk”.

São vários os testemunhos que notabilizam Dedé como punk. Atentemos para alguns:

Eu achava que ele queria consertar o mundo (Mazé Mendes, a mãe de Dedé apud Fontenele, 2016).

O fato de ele ter-se tornado punk (primeiro roqueiro, depois punk), foi mais uma maneira de ele mostrar para todo mundo que a vida era difícil, era ruim (Rejane Mendes, irmã de Dedé apud Fontenele, 2016).

Apesar de toda a loucura, ele era um cara correto. Detestava porra-louquice, esse povo da visualêra [que investe no visual], os caras que não tinham uma proposta ideológica concreta com o movimento ele não curtia muito não. O negócio dele era mais com a galera que era mais ideológica mesmo, a galera que tinha mais consciência libertária, mais ideologia de punk mesmo (Grilo Suburbano apud Fontenele, 2016).

Todos que conviveram com Dedé relatam que ele lia muito e se dedicava a compartilhar com os amigos aquilo que aprendia nos livros. Como se pode verificar, aqueles que conviveram com Dedé a cena punk fortalezense dos anos 1980 fazem inúmeras referências ao despreço que Dedé sentia pelos jovens que usavam o movimento apenas como estilo ou manifestação estética, ignorando a acreditada essência política e ideológica ali contida. Grilo Suburbano, seu amigo, relata que certa vez ele e Dedé foram levados a uma delegacia. Chegados lá, os policiais começaram a espancá-los enquanto perguntavam se eles eram punks. A sessão de tortura só terminaria quando os rapazes admitissem que não eram punks, mas os dois seguiram repetindo que eram enquanto apanhavam. Sobre o episódio, Grilo asseverou:

Se para a polícia era defeito, para nós era a ideologia de vida da gente. A polícia era assim. O flagrante da polícia era ser punk. Não precisava andar com droga. O começo foi difícil. Para ser punk o cara tinha que ter sangue na veia, tinha que ter sangue no olho mesmo (Grilo Suburbano apud Fontenele, 2016).

O testemunho de Flor Fontenele, amiga próxima de Dedé, segue a mesma direção: para ela, Dedé era antes de tudo um “intelectual lutador” dedicado a fazer de sua prática um espelho de sua ideologia.

Ser punk na companhia do Dedé é um prazer. Uma vida com muita atitude. Um cara extremamente coerente com a sua fala e a sua prática. Um poeta, um negro da periferia, um resistente. Dedé Podre é símbolo da resistência (Flor Fontenele apud Fontenele, 2016).

Elusio Fontenele, amigo que define Dedé como “cabeça” e “visionário”, também insiste no argumento de que a dimensão do punk que importava a Dedé era o pensamento e a prática revolucionária, não a estética, tida como muito ilusória. Ao comentar a frase cunhada por Dedé “tudo o que é belo é podre”, Elusio defende a tese de que a estética e a aparência são valores fundamentalmente burgueses que geram desigualdade social e são vazios em termos de autenticidade.

Essa frase é atual ainda hoje. O que as pessoas em geral veem como belo, essa beleza estética? Essa sociedade burguesa que tem seu carrão de luxo importado, sua casa bonita, seu luxo, seu dinheiro, suas roupas importadas e tal... Essa beleza entre aspas estética: o que ela produz? Ela produz miséria, ela produz segregação, ela produz fome, ela produz falta de oportunidade. Essa beleza estética, essa riqueza material, essa beleza visual que as pessoas tanto buscam na vida, ela na sua essência, no seu âmago, ela é podre porque ela produz toda essa miséria que eu falei aí. Enquanto na periferia, no subúrbio, onde não existe essa beleza estética, onde tem esgoto a céu aberto, onde as pessoas andam maltrapilhas, onde as pessoas são incapazes de tirar de quem não tem, isso que é a beleza dessa podridão. Lembrar que a periferia, o subúrbio é a beleza verdadeira que existe na sociedade (Elusio Fontenele apud Fontenele, 2016).

Ombreados com os que viam o punk como ideologia, havia aqueles que enxergavam o movimento como estilo. Vislumbre-se, igualmente, alguns exemplos:

A turma pensava que punk era anarquia, era fazer uma revolução, brigar com militar, fazer passeata. Não era só isso. Meu objetivo era pura e simplesmente musical (Valson apud Moreira, 2006).

Tem gente que leva o punk muito a sério, como se fosse uma coisa política, um movimento político de transformação. Eu acho que não é isso, meu! Enquanto tiver um moleque na rua a fim de fazer um som e tal, o ideal punk nunca morre. Punk para mim no começo era até moda. Saía na revista Pop assim “aprenda a ser punk” (Clemente apud Moreira, 2006).

Acho que a grande contribuição do punk foi ter dado uma lição de bom estilo pra esses hippies (Supla apud Moreira, 2006).

Em Portugal, observava-se o mesmo binômio, enquanto Luís Brito considera a geração punk dos anos 1980 mais politizada (ligada ao polo da ideologia), Adolfo Luxúria Canibal a enxerga como marcadamente performativa (ligada ao polo do estilo):

A segunda geração, que começa nos anos 80, é de uma forma mais politizada, não no sentido de partido político, mas como de um verdadeiro desejo de mudança. Basta pegarmos as letras. Realmente, *slogans* que apelam a uma contestação sistemática do poder. As letras do Xutos e Pontapés no início são letras de rock, essencialmente, denotam um outro inconformismo (Luís Brito apud Kismif, 2015).

Era uma coisa nova [a geração de 1980], era uma coisa muito mais performativa, sentia-se que não havia grande perícia mu-

sical e que isso era perfeitamente irrelevante. Era mais atitude, o que ficava mais marcado na retina das pessoas era no fundo a performance de *rock'n'roll*, os tiques de *rock'n'roll*, a atitude (um termo muito importante na época) é tudo (Adolfo Luxúria Canibal apud Kismif, 2015).

Na análise das canções do punk português, Santos Silva e Guerra também constataram o mesmo: se a crítica política e social constitui a primeira grande área temática das canções punk, a segunda poderemos talvez chamar a dissidência do Eu. De fato, a demarcação do sujeito (o Eu pessoal ou o grupo de pertença) assume um tom por assim dizer proclamatório, celebrando enfaticamente a diferença, a dissidência e/ou a radical individualidade (da pessoa ou do grupo) em face do ambiente social e de sua ordenação. Como cantariam, em 2012, os Albert Fish, na canção “*City rats*”:

*We are city rats
Immune to your disease
We are city rats
Living our lives just [the way] we want.
Adjustment, compliance
You'll never bend our will.*

Ou, na canção dos “Cães Vadios”:

Sou um cão vadio
E mordo quem me pisa na cauda (Ver Silva & Guerra, 2015).

Algo se denota nas canções – um outro tipo discursivo –, com a prevalência implícita ou explícita de um tom crítico que, quando explícito, não pode deixar de se incluir na dimensão ideológica referida, ou, se quisermos, na crítica social. Mas o que queremos mostrar, por via da autonomização da dimensão que chamamos “a revolta do Eu”, é que a identidade, a posição e a afirmação do Eu se tornam o ponto central da canção/discurso, ao passo que, nas canções de crítica social explícita, o centro é o “sistema” ou modo de vida hegemônico criticado (ver James, 2009; Laing, 2015). Como diziam os Renegados de Boliqueime, em 1997, em “Do lado de ninguém”,

A gente não aceita ordens
Do lado de ninguém
Fazemos a nossa ordem
Sem a ajuda de ninguém.

E, em 1996, os Kú de Judas:

Quero ser eu
Nesta podridão (da canção “Quero ser eu”, Ver Silva & Guerra, 2015).

Os discursos das canções apontam para uma expressão minoritária em termos de causas (sociais), no conjunto das canções punk portuguesas. Não obstante, quando acontece, a orientação é clara. Trata-se de causas de forte pendor político – mobilização, ação, intervenção. Sem defesa de estilo e de estética (ver Dines, 2004; Haenfler, 2014):

Ouves discos em casa
Vagueias pelas ruas
De revoltado não tens nada
Que paixões são as tuas?

Andas a estagnar
Afundas-te em boa ordem
Aprende a delirar
Toma o gosto pela desordem.

“Força a corrente”, cantavam os Xutos & Pontapés, em 1984 (na canção “Remar, remar”):

Cerra os punhos
Parte para a ação
Grita bem alto
Oi!, álcool e revolução
Este é o som das ruas,

como que replicam, em 2012, os Grito! (canção “Som das ruas”).

E uma das bandas de orientação mais política, dentro do *hardcore straight edge*, os X-Acto, terminavam assim, em 1995, a sua canção “Para o Sol brilhar”:

E atrás das grades pagam
O preço da luta por um mundo melhor
Para ver o Sol brilhar
Já está escuro, mas o Sol ainda não se pôs
Sei que não vamos descansar
Enquanto o Sol não brilhar! (“Minas & armadilhas”, Lisboa a arder, 1978).

Não obstante esta dualidade entre ideologia e estética, não podemos escusar-nos a defender, na análise sociológica, a recusa simultânea de dois reducionismos. Um

seria limitar a cultura punk à simples e direta expressão de uma condição social. O outro reduzir a vinculação social dessa cultura e de seus protagonistas ao mundo vivido de uma afirmação pelo estilo. Será este, aliás, o sentido de várias críticas feitas, designadamente a partir dos anos 1990, aos *cultural studies*, que os acusaram de forçarem uma homologia classista demasiado fechada e descurarem os desenvolvimentos específicos das culturas juvenis fora do contexto anglo-saxônico.

Nascer punk ou tornar-se punk: solipsismos e/ou engajamentos

Das novas díades que podemos salientar na corrente ideológica do punk, a principal delas gira em torno do binômio solipsismo/engajamento. No primeiro polo dessa díade, configura-se a ideologia punk como um tédio solipsista e apático, um sentimento de indiferença em relação ao mundo proporcionado por um retiro existencial dentro do *self*. Para essa corrente, o indivíduo é encarado como um homem cartesiano, ou seja, uma razão consciente de si mesma apartada do mundo que a cerca. Nesse sentido, o punk insurge-se como um grito que parte de dentro para fora, a voz que sai de um interior fértil para uma realidade corrompida. Ninguém se torna punk, nasce-se punk. Inversamente, o outro lado dessa bipolarização propõe um engajamento e um interesse pelas agendas candentes da sociedade. De acordo com esse ponto de vista, o homem é um produto do meio que o circunda. Sendo assim, o punk vem de fora para dentro, uma paisagem social a moldar uma consciência em formação. Ninguém nasce punk, torna-se punk.

Eu não consigo virar punk. É uma condição em que jogaram a gente (Ariel apud Ciampone *et alii*, 2016).

Foi uma identificação geral com uma insatisfação da época, com a música, com o comportamento (Antônio Bivar apud Moreira, 2006).

Eis alguns relatos solipsistas:

Então nossos textos eram isso, eram desabafos juvenis, eram letras existencialistas falando do mundo, falando da escola, falando da repressão em casa. Depois é que começou a vir o protesto em si quando entrou o anarquismo (Ariel apud Ciampone *et alii*, 2016).

A gente não podia falar, não podia se expressar, e ali eu podia me expressar, naquele movimento eu podia gritar, eu podia falar alguma coisa que tava dentro de mim (Tikao apud Moreira, 2006).

Todo ser humano tem dentro de si uma quantidade x de violência acumulada, de coisas não resolvidas, enfim, de coisas que você não pôs pra fora. E para isso existe o quê? A arte, para isso existe o punk, existe o rock, existem os outros estilos, e você pode exteriorizar isso de uma forma inteligente (Rédson apud Moreira, 2006).

Já a corrente engajada divide-se em duas formas de ação: a primeira, mais anarquista, defende o caos e a ausência de qualquer ordem:

No começo punk rock não era “movimento pra salvar o mundo”. Era gangue contra tudo, desde o sistema até o cara do outro bairro (Clemente apud Moreira, 2006).

A parada era ser anarquista, não era ser politizado. Era “odeio política”, “antipolítica”, “antiGlobo” (Caniço apud Moreira, 2006).

A segunda, de pendor mais comunista, releva a substituição de uma ordem capitalista por outra mais igualitária e organicista:

“Vamos destruir tudo” é uma metáfora. [Na verdade queríamos dizer] “vamos destruir tudo para depois construirmos com dignidade” (Zorro apud Moreira, 2006).

É tanta energia que corre no movimento punk que essa energia não pode ser desperdiçada. Ao invés de perguntar que coisas estão erradas no movimento, as coisas que não têm nada a ver, a gente deveria partir para um tipo de luta, para alguma proposta de luta, para acabar com esse sistema podre, que nos deixa jogado ao lixo, que nos deixa no fundo do poço do desespero. A gente tem que acabar com isso. E acho que esse movimento tem que ter esperança, a gente não pode se deixar levar pelas ideias que os outros tentam nos impor. A gente mesmo tem que traçar nosso caminho. Vai ser muito grande a força do punk (Ariel apud Yakami & Gieco, 1983).

Quanto ao caso português, da mesma forma, ao mesmo tempo em que Pedro Paulo Gonçalves chega ao punk através de um mergulho interior (solipsismo), Nito Gonçalves abraçava o punk para mudar a sociedade (engajamento):

Nessa altura, fiz mais uma procura espiritual. Vivía como monge, tive dois anos de entrega e de meditação. Tinha votos de castidade e pobreza. Ao fim disso, por conta dessa meditação, eu fui ao Canadá e nessa viagem ouvi falar no punk, através de uma hospedeira que me falou dos Sex Pistols. Eu desconhecía os Sex Pistols. Na altura eu disse: “pensava que era uma banda glam”,

porque a última banda que eu conhecia, que eu tinha gostado muito e que tinha seguido antes de entrar no monastério foi o New York Dolls, e os Sex Pistols soavam um bocado como New York Dolls, e, por acaso, o Malcom McLaren foi empresário do New York Dolls (Paulo Pedro Gonçalves apud Kismif, 2015).

À época a sociedade era muito conservadora, quase 40 anos de fascismo, não havia liberdade. Havia para umas coisas, mas não havia pra outras. Então, o punk no fundo simbolizava isso mesmo: uma afirmação contra qualquer coisa instituída e também ao mesmo tempo com música, com música e forma de vestir (Nito Gonçalves apud Kismif, 2015).

Entretanto, existe em Portugal uma particularidade que não se vê no Brasil: se no Brasil o punk refutou a ditadura e se aliou a quem se opunha ao regime, no caso Português vê-se uma não identificação com ambos os lados: nem se sentiam representados pelo Estado Novo salazarista (obviamente), mas tampouco tinham afinidade com as bandeiras da Revolução dos Cravos de 25 de abril – muito associadas (tardamente como tudo no país) aos hippies. Nesse sentido, vê-se aqui a fórmula geratriz já apresentada:

Nós sentíamos que fazíamos parte de uma juventude moderna, de uma juventude mais europeia, *a la left*, mas sentíamos que nosso mundo já não era aquele mundo de Portugal pré-25 de abril, nem muito menos o Portugal pós-25 de abril, de alguma forma era um Portugal ainda cinzento, ainda preto e branco, ainda rural, e já pertencíamos a um outro Portugal, a um Portugal do futuro, um Portugal de cultura urbana e onde nos aproximávamos a passos largos da instantaneidade dos acontecimentos (Adolfo Luxúria Canibal apud Kismif, 2015).

Olhando pra aquilo que era o panorama geral na altura, num mundo que era um bocadinho cinzento, aquilo acabou por trazer alguma cor, alguma ousadia. Tu não tinhas o enquadramento consumista que tens hoje que absorve qualquer tipo de fenómeno desses. E depois nós aparecemos a seguir à revolução, e a seguir a todos esses momentos mais exaltantes para geração que foi dos nossos pais e nós, de alguma forma, construíamos aí acho que uma pequenina revolução, em termos de costumes, em termos de roupas, em termos de agitar um bocadinho as massas e de repente não estávamos nem conformados porque não fazíamos parte nem dos revolucionários, nem dos situacionistas, éramos uma coisa completamente à parte (David Pontes apud Kismif, 2015).

Foi um momento, foi um bom momento, em que materializamos de alguma maneira aquilo que seriam as promessas do 25 de

abril e nos distanciamos na prática. Aquilo que era a promessa de liberdade, de liberdade de expressão e todas as consequências, nós assumimo-las na prática, e na prática o que que nós verificamos? Confrontamos com a realidade. O país continuava a ser muito atávico, primeira coisa. Queríamos mais do que aquilo que o país tinha a nos oferecer, que era pouco, era muito pouco (Neno Costa apud Kismif, 2015).

A defesa de Adolfo sobre a “instantaneidade dos acontecimentos” e a declaração de David Pontes de que o punk se resumiu a “imagens fugazes”, “nuvens que passam”, que não construíram pontes, nem revoluções, nem repercutiu em nada, sendo tão somente “um momento” aponta para outro elemento presente nos relatos dos punks portugueses: a crença de que o punk nunca foi um movimento, mas uma moda passageira sem unidade, fragmentada em pontos autocontidos.

Não havia um movimento. Houve foi a necessidade de abrir caminhos em Portugal para que alguma coisa acontecesse. Porque isso realmente era uma pasmeira, naquilo que era a era do rock, da música moderna na Europa (Zé Serra apud Kismif, 2015).

Considerar que o punk é um movimento, um movimento mais ou menos organizado, que procura ativamente mudar um sistema ou “o” sistema... Acho que em uma dada altura há uma ilusão de que o punk é isso, mas é tão disperso até em atitudes individuais e ideologias de diferentes grupos que acho que não se pode encarar como tal (Luís Brito apud Kismif, 2015).

As pessoas dentro do punk gostam muito de falar em movimento. Mas eu não acredito em movimento, porque as bandas não eram amigas uma das outras, elas tinham inveja. As bandas não gostavam uma das outras. Não havia um movimento. Havia a sensação de que havia alguma coisa porque não havia onde tocar, e se não houvesse essa união... (Miguel Newton apud Kismif, 2015).

Não obstante estes discursos, importa algo que emerge de outros posicionamentos, os quais, curiosamente, os integram e lhes conferem substância, para além do aparente paradoxo. Não se trata de fazer (apenas ou principalmente) música: “*this is not only about music!*”, cantavam os Zootic (“Lifetime war”, 2001). Através da música (ouvida, tocada ou gravada); através da apresentação de si (por via do vestuário, dos adereços, das posturas e gestos); através da ocupação da garagem, da sala de concertos, do espaço público; através da comunicação, do fanzine, do cartaz, do manifesto; através da organização do bairro, do bando, do grupo de pares; através de tudo isso, trata-se de assumir um *ethos*, uma visão do mundo, uma posição no e em face do mundo que é, ao mesmo tempo, estética e ética. O inconformismo

em face da estrutura normativa envolvente; a afirmação radical da diferença, vivida individualmente ou no seio do *ingroup*; a defesa e aplicação do *DIY* e do que lhe está associado – a opção pelo *underground* e a contestação do *mainstream* musical-industrial: tudo isso compõe uma cultura de forte orientação contra-hegemônica, isto é, pondo frontal e intencionalmente em causa o *establishment* cultural e os seus poderes (O’Hara, 1999).

Aos olhos de vários protagonistas do punk português, sem esta assunção como modo de vida, como forma de estar e maneira de ser, o punk morre (ver Clark, 2003; Marcus, 2000). “Vira piada”, como nos disse emblematicamente Gastão, um editor de música de Lisboa, ainda bastante novo (29 anos). Este é, aliás, um tema de múltiplas canções. Não só porque a própria música punk pode constituir causa ou bandeira de engajamento e ação individual e coletiva; como ainda porque a genuinidade e a autenticidade da adesão ao punk e da forma ética e criativa do punk fazem parte integrante do conjunto de questões que compõem a agenda autorreflexiva e crítica dessa cena. A este propósito, Lewin e Williams (2009) chamaram a atenção para os dois processos em causa na busca de uma autenticidade punk: a orientação moral em prol de uma descoberta pessoal (à imagem do Romantismo); e o reforço das redes de sociabilidade, perante a fragmentação da sociedade pós-moderna. O punk terá sido uma das subculturas que mais lutaram pela “autenticidade” através da rejeição do *status quo*, do consumismo e dos poderes instalados. E, aqui, o *ethos DIY* é decisivo, pois permite aos punks reclamarem a criação de sua própria identidade, em vez de a “comprarem”⁴.

4. Como foi analisado noutra lugar (Guerra & Bennett, 2015), os Sex Pistols estão no olho do furacão dessa discussão, pois ninguém melhor do que eles parecia ter condições para redefinir um sentido de autenticidade para as obras culturais e musicais no final do século XX. A globalização e as subsequentes reapropriações locais de que foram motivo constituem um terreno fundamental de debate sobre a possibilidade de desmercantilização da *pop music* e o seu potencial de reprodução e mudança.

A outra tensão, igualmente forte, opõe a ética contracultural, o *DIY* do punk, ao que ela só pode caracterizar e condenar como prostituição, mentira, traição – e é a lógica da indústria musical, com o primado dos interesses e cálculos mercantis sobre o sentido e o modo de expressão. Trata-se aí do verdadeiro Judas do punk, quer dizer, o falso amigo, o que trai a partir das fileiras, o que se vende e aos seus e vende por dinheiro sujo e vil. Assim entoam os New Winds, numa canção de 2004, intitulada precisamente “The real Judas syndrome”:

*Agencies, exclusive deals, sponsorships
What the fuck is this?
Doing it for the money, for the kids you say?
Yeah we know... [...]
Making hardcore a business
A part of the mainstream
Take off your greedy hands
From our punk hardcore scene!
It's time to say goodbye
This is not MTV/ This is punk, DIY!*

*You try to sell our political beliefs
You try to sell
But we're here until the end!*

Todas essas questões remetem para os debates entre dois teóricos da Escola de Frankfurt: Walter Benjamin e Theodore Adorno. Benjamin, ao romper com a visão elitista de cultura (*high culture*) de Adorno, considera que a arte, como o auxílio trazido pelas novas tecnologias, tem a possibilidade de se tornar “um veículo de comunicação política em massa” (Wolin, 1982: 297). Isso vai colocar o punk – uma vez mais – numa posição contraditória (Frith, 1983), pois enquanto reclama a “autenticidade”, que remete para a “alta cultura”, circula num meio característico da cultura de massas. Ao se posicionar como força de resposta e oposição à norma cultural, o punk encerra um constante debate entre o autêntico e o falso, proporcionado pelo contato, inaugurado desde cedo pelos Sex Pistols com a assinatura do contrato com uma *major* entre a subcultura e as instâncias dominantes da indústria cultural (Guerra & Bennett, 2015). Ou seja, colocam-se em causa os alicerces do movimento já que parece impossível de juntar a anarquia, a oposição política e a resistência política com o fato de o punk se ter tornado um fenômeno de sistema, servindo mesmo de banda sonora a programas de desporto na televisão e passando os videoclips das bandas em canais como a MTV.

Para uns, este sucesso explica-se de forma simples, ou seja, finalmente a indústria musical percebeu como capitalizar o punk. No entanto, para outros, este fenômeno não se processou de forma tão simples. Para aqueles politicamente investidos no *ethos* revolucionário do punk, a popularização do gênero foi um verdadeiro passo para trás dado que tal fez com que a mensagem política do punk fosse reduzida e cooptada (Matula, 2007).

Sold out sell-outs?

Punk local e/ou punk global

Afora todos esses binômios, outra importante tensão que cindia o punk respeitava à díade estrangeiro/local. Conforme dito, o punk nasceu nos Estados Unidos e no Reino Unido. Diante disso, aqueles interessados em trazer o movimento para o Brasil e Portugal se viam diante de uma encruzilhada: implementar o discurso estrangeiro em território nacional ou fomentar um movimento tipicamente brasileiro e português?

Numa primeira fase, o punk brasileiro caracterizou-se por um período passivo em que os membros do movimento se restringiram a consumir a produção de fora.

Entretanto, com o tempo, as assimetrias entre o contexto de origem do punk e o cenário nacional mostraram que essa importação direta era ineficiente. A partir dessa inquietação, os punks brasileiros entraram numa segunda fase caracterizada pela produção ativa de um movimento local.

As primeiras bandas surgiram a partir da necessidade de você falar, de você ver, de você ouvir um som... os Sex Pistols falavam *Anarchy in UK*. Estava na rua, em Londres... [e faltava quem falasse] da quebrada da [Vila] Carolina, do que tá acontecendo com você, falasse de você, de sua realidade (Clemente Apud Moreira, 2006).

Segundo o mesmo ator social, o punk brasileiro não mimetizava o movimento britânico e americano. Pelo contrário: os brasileiros teriam gerado essa tendência espontaneamente, sem nem mesmo tomarem conhecimento do que acontecia em Londres e Nova York.

Todo mundo já andava com aquele visual: jaqueta de couro, calça jeans furada, camisa listrada e cabelo comprido. Aquele visual dos Ramones, do primeiro disco, era o visual do pessoal da [Vila] Carolina. Se o punk não tivesse sido inventado em Nova York, a gente tinha inventado aqui (Clemente apud Moreira, 2006).

O que se pode dizer é que o punk no Brasil não se resumiu nem a uma passiva repetição do que se fazia no estrangeiro, nem pode ser definido como uma inédita empreitada nacional. Na verdade, o que se deu foi algo intermediário entre esses dois extremos: no Brasil, o punk foi uma experiência híbrida entre estrangeiro e local, marcada por uma refração desse discurso euro-americano no contexto nacional.

No caso português é perceptível a mesma lógica dicotômica entre a influência estrangeira e as agendas locais. A marca estrangeira se manifesta tanto na difusão do movimento como na prescrição das tendências estéticas e musicais que devem ser seguidas. Quanto ao cerne do punk – a ideologia –, cremos que é nesse ponto que se manifesta o carácter local, dadas as especificidades territoriais e os contextos socioeconômicos pelos quais os diferentes países passaram. Nesse sentido, observa-se uma interação entre aquele que é o espírito de contestação/revolução do movimento com a lógica estrutural da sociedade/grupo em que se dissemina. Deste modo, há uma especificidade nacional e local, para além de como podemos observá-lo. O movimento português é dotado de um exacerbado individualismo, ou melhor dizendo, diferentes ramificações para além daquela que parece evidente, como foi o caso da ditadura e da Revolução dos Cravos, que seriam o alvo principal

para uma intervenção e manifestação social pelo punk português, mas que pelo contrário foram descredibilizados em prol de motivações hipoteticamente mais individuais às diferentes realidades dos seus membros.

Temos em Portugal um tipo de banda que se liga à atitude que lhes foi imputada e que nasce em Inglaterra, ou é comercializada em Inglaterra. Temos esse tipo de bandas, como há em Inglaterra, como há em Espanha, como há nos Estados Unidos (Luís Rattus apud Kismif, 2015).

Fazer muito com pouco: era um bocado reinventado e era o “faz tu mesmo”, com poucos meios, com alguma coisa para dizer. Não havia apoios, não havia meios e, teve de se criar do zero (Miguel Newton apud Kismif, 2015).

Nós não temos a estrutura no punk que nos permita desenvolver um *flow* contínuo de bandas e de editoras e de meios que permitam sustentar o punk. Mas temos a nossa cena (Manolo Almeida apud Kismif, 2015).

“O punk não começou e terminou no final dos anos 70”. Esta afirmação de Don Letts⁵ (apud Rodrigues, 2012) é um ponto de partida fundamental para a nossa abordagem. A partir de sua emergência midiática nos finais dos anos 1970, o punk transformou-se num fenómeno global com traduções locais mais ou menos expressivas: o punk não é só inglês ou americano, mas é português, espanhol, mexicano ou tailandês. A nossa perspectiva refuta, assim, a interpretação de que o punk é uma forma de imperialismo cultural (Sabin, 1999: 3), ou uma invasão britânica pura e simples; em vez disso sugere que o punk emergiu fruto de um processo de sincretismo cultural (Lentini, 2003: 153).

A palavra “punk” era um termo da gíria americana usado para descrever certos grupos de jovens situados na base da estrutura social, tais como, *hobos* ou negros homossexuais (Laing, 1978). Mas só ganhou reconhecimento quando aplicada à música, primeiro na cena musical de Nova York e adquirindo depois, a partir da cena britânica, sobretudo londrina, e com os Sex Pistols, visibilidade global. De Londres e Nova York, o punk espalhou-se por outras cidades (como Washington ou Los Angeles), países (como o México), ou regiões (América do Sul, Norte de África, Médio Oriente, Ásia). Constituiu gradualmente uma “geopolítica da cultura popular” e integrou infindáveis variações e estilos musicais espacializados (Dunn, 2008: 195). Este duplo movimento de globalização e localização acentuou a natureza do punk como reunião de pedaços de cultura popular numa mistura caótica e paradoxal. Ela combina estética, música, imagem, texto, paisagens, e articula especificidade e hibridismo (Adams, 2008: 3-4).

5. Don Letts é um ator importante da cena punk mundial. Começou a sua carreira pelo registo dos primeiros anos do punk londrino. A partir de então, realizou mais de 20 documentários acerca do punk, explorando uma diversidade de protagonistas e cenas, dentre os quais se destacam “Punk: attitude”, “The clash: westway to the world” (ver Letts & Nobakht, 2008).

Talvez se perceba melhor, assim, a oscilação, nas narrativas identitárias do punk, entre o que Moore (2004) chamou a “cultura de contestação” e a “cultura de autenticidade”. Ambas podem ser vividas – e muitas letras das canções o sugerem – radicalmente, numa espécie de redução à singularidade individual (da pessoa ou do grupo). Eu – ou nós – em face da norma: uma relação sob a forma de um afrontamento ou de um afastamento, que confere força ao *underground*, uma natureza marginal ou periférica – debaixo da terra, por baixo ou por fora da ordem – e a radicação no valor do que a pessoa comum pode fazer, por si mesma, com os seus recursos, com as suas redes, para os amigos e pares. Há uma rudeza no punk, de que a linguagem grosseira, a conotação escatológica e a extrema elementaridade da gramática criativa dão conta, que não é só provocação, mas “uma infração deliberadamente rude das normas estéticas e sociais” (James, 2009: 35). Essa rudeza é também sobriedade. Não é só a ginsberguiana poesia do “Uivo”, ou a inversão carnavalesca e Dada do que a rotina social dá por adquirido. É também a poesia do elementar, do colado à pele, do feito em casa, autogerado, do que pertence a cada um porque é feito por si.

Um final que é sempre um princípio: o do eterno retorno

Como já deve estar claro, diante de um espaço de posições possíveis antagônicas, o punk brasileiro e o punk português agem exatamente como um campo bourdieusiano em busca da autonomização: negam universalmente posições que reciprocamente se negam, fazendo com que no espaço aberto por essa recusa generalizada surja a fenda onde nascerá a nova posição capaz de gerar a disposição que a gerou. Entre ideologia e estilo, solipsismo e engajamento, nacional e estrangeiro, a cena punk desses dois países descreve o gesto ambivalente de, ao mesmo tempo, contemplar todas essas posições e não se resumir a nenhuma delas, fazendo com que as contradições que impossibilitariam o seu nascimento se convertam nas próprias tensões nas quais ele próprio se funda.

O discurso punk em ambos os países é hiperpolítico, por duas razões cumulativas. Uma é que põe muito diretamente em causa o consenso normativo e a estrutura de poder da sociedade envolvente e tem especial predileção pelo questionamento “inconveniente”, sem limites nem condições, de alguns dos valores considerados como absolutamente intocáveis, como as instituições militares ou religiosas, ou os símbolos nacionais. Como expunha, em 1979, a canção “Eu não sei”, dos Aqui d’el-Rock, “não vou deixar nenhum símbolo de pé”. A outra razão está em que, não raras vezes, esse discurso promete a destruição violenta e total da ordem institucional, qualquer que seja a natureza e orientação de suas regras e processos de decisão. Ao mesmo

tempo, o discurso punk é subpolítico, ou pré-político. Fica aquém da política. Como podemos observar, raras vezes a denúncia crítica ou a paródia (que é outro modo de pôr em crise, possivelmente de forma ainda mais radical) se desenvolvem como propositura, como representação e argumentação de alternativas, ordens outras, diferentes seres e fazeres, alternativas.

Por isso é que as ordens institucionais se fundem umas nas outras, e o punk internacional pode gerar ao mesmo tempo inconformistas de esquerda e inconformistas de direita e inconformistas de lado nenhum, ou anarquistas e nazistas; e, mesmo em Portugal, cuja história recente faz claramente inclinar a balança em prejuízo do extremismo de direita (por causa da proximidade temporal e das marcas e sequelas ainda visíveis do Estado Novo salazarista), o discurso político do punk, também assumido como central na cultura punk (hiperpolítica, portanto, por esse lado), pouco ou nada acrescenta às denúncias mais ou menos rituais do convencionalismo e da alienação, às proclamações mais ou menos rituais da destruição total dos opressores e às utopias mais ou menos rituais de éticas, personalidades, vidas e comunidades alternativas (Silva & Guerra, 2015).

O punk não é uma coisa ou outra, mas uma coisa e outra. Como dissemos, situa-se simultaneamente num vácuo e numa interseção: vácuo de posições antagônicas e interseção de seus respetivos antagonismos: é estilo e ideologia, é solipsista e engajado, é local e global. Não é ambíguo, mas é ambivalente. É tudo e não é nada.

Referências

ADAMS, Ruth. The Englishness of English punk: Sex Pistols, subcultures and nostalgia. *Popular Music and Society*, v. 31, n. 4, p. 469-488, 2008.

BENNETT, Andy. *Music, style and aging: growing old disgracefully?* Philadelphia (PA): Temple University Press, 2013.

———. Pour une réévaluation du concept de contre-culture, v. 1. *La Revue des Musiques Populaires*, v. 9, n. 1, p. 19-31, 2012.

———. Punk's not dead: the continuing significance of punk rock for an older generation of fans. *Sociology*, v. 40, n. 2, p. 219-235, 2006.

———. Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, n. 32, p. 223-234, 2004.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville (TN): Vanderbilt University Press, 2004.

- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CARTLEDGE, Frank. Distress to impress? Local punk fashion and commodity exchange. In: SABIN, R. (Org.). *Punk rock: so what? The cultural legacy of punk*. London; New York: Routledge, 1999.
- CLARK, Dylan. The Death and life of punk, the last subculture. In: MUGGLETON, D.; WEINZIREL, R. (Orgs.). *The post-subcultures reader*. Oxford (UK): Berg, 2003.
- CLARKE, Gary. Defending ski-jumpers: a critique of theories of youth subcultures. In: FRITH, S.; GOODWIN, A. (Orgs.). *On record: rock, pop and written word*. London: Routledge, 1990
- COLEGRAVE, Stephen; SULLIVAN, Chris. *Punk: hors limites*. Paris: Les Éditions du Seuil, 2002.
- CROSSLEY, Nick. Pretty connected: the social network of the early UK punk movement. *Theory, Culture & Society*, v. 25, n. 6, p. 89-116, 2008.
- DINES, Mike. *An investigation into the emergence of the anarcho-punk scene of the 1980s*. Salford (UK): University of Salford, 2004.
- DUNN, Kevin C. Never mind the bollocks: the punk rock politics of global communication. *Review of International Studies*, v. 34, p. 193-210, 2008.
- FRITH, Simon. *Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock*. London: Constable, 1983.
- GARNETT, Robert. Too low to be low: art pop and the Sex Pistols. In: SABIN, R. (Org.). *Punk rock: so what? The cultural legacy of punk*. London; New York: Routledge, 1999.
- GUERRA, Paula. Raw power: punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, v. 12, n. 2, p. 241-259, 2018.
- . “Just can’t go to sleep”. DIY cultures and alternative economies facing social theory. *Portuguese Journal of Social Sciences*, v. 16, n. 3, p. 283-303, 2017.
- . Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980-2010). *Journal of Sociology*, v. 52, n. 4, p. 615-630, 2016.
- . Punk, expectations, breaches, and metamorfoses. *Critical Arts*, v. 28, n.1, p. 195-211, 2014.

———. *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Afrontamento, 2013.

GUERRA, Paula; BENNETT, Andy. Never mind the Pistols? The legacy and authenticity of the Sex Pistols in Portugal. *Popular Music and Society*, v. 38, n. 4, p. 500-521, 2015.

GUERRA, Paula; STRAW, Will. I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do *DIY* e das culturas *underground*. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 6, n. 1, p. 5-16, 2017.

HAENFLER, Ross. *Straight edge: clean-living youth, hardcore punk, and social change*. New Jersey: Rutgers, 2015.

———. *Subcultures: the basics*. Abingdon (UK): Routledge, 2014.

HEBDIGE, Dick. *Subcultura. O significado do estilo*. Lisboa: Maldoror, 2018.

HESMONDHALGH, David. Post-punk's attempt to democratise the music industry: the success and failure of rough trade. *Popular Music*, v. 16, n. 3, p. 255-274, 1997.

JAMES, Kieran. "This is England": punk rock's realist/idealist dialectic and its implications for critical accounting education. *Accounting Forum*, v. 33, n. 2, p. 127-145, 2009.

LAING, Dave. *One chord wonders: power and meaning in punk rock*. Oakland (CA): PM Press, 2015.

———. Interpreting punk rock. *Marxism Today*, p. 123-128, Apr. 1978.

LAWLEY, Guy. "I like hate and i hate everything else": the influence of punk on Comics. In: SABIN, R. (Org.). *Punk rock: so what? The cultural legacy of punk*. London; New York: Routledge, 1999.

LENTINI, Pete. Punk's origins: Anglo-American syncretism. *Journal of Intercultural Studies*, v. 24, n. 2, p. 153-174, 2003.

LETTIS, Don; NOBAKHT, David. *Culture clash: dread meets punk rockers*. London: SAF Publishing, 2008.

LEWIN, Phillip; WILLIAMS, J. Patrick. The ideology and practice of authenticity in punk subculture. In: VIANNINI, P.; PATRICK WILLIAMS, J. (Orgs.). *Authenticity in culture, self and society*. Surrey (UK): Ashgate Publishing, 2009.

MARCUS, Greil. *Marcas de baton: uma história secreta do século vinte*. Lisboa: Frenesi, 2000.

MASTERS, Marc. *No wave*. London: Black Dog Publishing, 2007.

MATULA, Theodore. Pow! to the people: The make-up's reorganization of punk rhetoric, v. 1. *Popular Music and Society*, v. 30, n. 1, p. 19-38, 2007.

MOORE, Ryan. Postmodernism and punk subculture: cultures of authenticity and deconstruction. *The Communication Review*, v. 7, n. 3, p. 305-327, 2004.

MUGGLETON, David. *Inside subculture: the postmodern meaning of style*. Oxford (UK): Berg, 2000.

MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert. What is "post-subcultural studies" anyway? In: MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert (Orgs.). *The post-subcultures reader*. Oxford (UK): Berg, 2003.

NILAN, Pam; FEIXA, Carles. *Global youth? Hybrid identities, plural worlds*. New York: Routledge, 2006.

O'CONNOR, Alan. Local scenes and dangerous crossroads: punk and theories of cultural hybridity. *Popular Music*, v. 21, n. 2, p. 225-237, 2002.

O'HARA, Craig. *The philosophy of punk: more than noise!* London; Edinburgh; San Francisco (CA): AK Press, 1999.

PAIS, José Machado. *Culturas juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

PAIS, José Machado; BLASS, Leila. *Tribos urbanas: produção artística de identidades*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

REYNOLDS, Simon. *Bring the noise: 20 years of writing about hip rock and hip hop*. London: Faber and Faber, 2007.

RODRIGUES, Stella. In-Edit 2012 tem como convidado o renomado diretor Don Letts. *Rolling Stone Brasil*, 1 Jun. 2012.

SABIN, R. (Org.). *Punk rock: so what? The cultural legacy of punk*. London; New York: Routledge, 1999.

SILVA, Augusto Santos; GUERRA, Paula. *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia, 2015.

SIMMEL, Georg. *El individuo y la libertad – ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona (ES): Península, 2001.

THOMPSON, Stacy. *Punk productions: unfinished business*. New York: State University of New York Press, 2004.

THORNTON, Sarah. *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Hannover (DE): Wesleyan University Press, 1996.

WOLIN, Richard. *Walter Benjamin: an aesthetic of redemption*. New York: Columbia University Press, 1982.

Registos fonográficos

ALBERT FISH. City rats. City rats. Lisboa: Zeroworks Records. EP (vinil), 2012.

AQUI D'EL-ROCK. Dedicada (a quem nos rouba) / Eu não sei. Lisboa: Metro Som. 7"Single (vinil) (4m 19'), 1979.

CÃES VADIOS. Cães vadios. Cães vadios. Lisboa: Ama Romanta. EP (vinil), 1987.

KÚ DE JUDAS. Quero ser eu. As vozes da raiva 03 . Lisboa: Fast'n'Loud. Compilação (CD), 1996.

MINAS & ARMADILHAS. Lisboa a arder. Lisboa: Edição de autor (cassete), 1978.

NEW WINDS. The real Judas syndrome. A spirit filled revolution. Lisboa: Refuse Records. LP (CD) (2m 20'), 2004.

RENEGADOS DE BOLIQUEIME. Lado de ninguém. Ao Vivo no Hardclub. Porto. Alfine-te Records. LP (CDR), 1997.

X-ACTO. Para o sol brilhar. Harmony as one. Lisboa: Ataque Sonoro. LP (CD), 1995.

XUTOS & PONTAPÉS. Remar, remar. Remar, remar. Lisboa: Fundação Atlântica. Single (vinil), 1984.

ZOOTIC. Lifetime war. Coisa Nenhuma. Lisboa: Difusion Libertária La Idea. LP (CD), 2001.

Registos videográficos

CIAMPONE, Laura; KUROSTU, Kelvin; BELARMINO, Daniela; TELES, Mariana; ALBUQUERQUE, Marcella. *Subversão em movimento – a história do punk em SP*. Documentário, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iwnwYD-Jazuo>>. Acesso em: 15 Jun. 2017.

FONTENELE, Flor. Tudo o que é belo é podre. Documentário , 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GYduaKuVcGU>>. Acesso em: 15 Jun. 2017.

KISMIF. KEEP IT SIMPLE, MAKE IT FAST! Bastardos. Trajetos do punk português (1977-2014). Documentário, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zk7eDn6YWQs>>. Acesso em: 15 Jun. 2017.

MOREIRA, Gastão. Botinada. A origem do punk no Brasil. Documentário, 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=trIAXkc003k>>. Acesso em: 15 Jun. 2017.

YAKAMI, Sara; GIECO, Alberto. Punks, 1983. Documentário, 1983. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ba7jKBM0tlw>>. Acesso em: 15 Jun. 2017.

